

APORTACIONES DEL FLAMENCO AL BALLE

DOCTORANDA:

María Gabriela Estrada

DIRIGIDO POR:

Dra. Cristina Cruces Roldán y Dra. Eulalia Pablo Lozano



Tesis Doctoral

Programa de doctorado: Estudios Avanzados de Flamenco: Un Análisis interdisciplinar

Línea de investigación: Perspectivas lingüísticas y literarias

Tutora: Macarena Navarro Pablo

Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad de Sevilla

Félix no se imaginó la trascendencia que tuvo su colaboración en la creación de la primera obra maestra de la historia de la danza de España, en inspirar la danza y la música de esa farruca de la Danza del Molinero, que arranca la primera ovación del público en *El sombrero de tres picos*.

(José Antonio Ruiz, 2011)

Índice

Índice	3
Tablas.....	5
Ilustraciones.....	6
Agradecimientos.....	7
Abreviaturas.....	9
Glosario	10
Aclaraciones	12
Abstract.....	13
1 INTRODUCCIÓN.....	14
1.1 Hipótesis.....	40
1.2 Objetivos.....	41
1.3 Metodología.....	42
1.3.1 Observación participativa.....	47
1.3.2 Entrevistas	48
1.3.3 Análisis de movimiento aplicado en la observación participativa	49
1.3.4 Investigación Interpretativa	50
1.3.5 Investigación en acción	52
1.3.6 Observación documental	53
1.3.7 Análisis de colaboraciones de bailaoras en el repertorio de ballet.....	54
1.3.8 Estudio de caso: Félix Fernández.....	56
1.3.9 Análisis de variaciones de ballets de temática española – “La Danza del Molinero”.....	59
1.3.10 Documental – ENI9MA: La leyenda de Félix.....	60
2 ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	62
2.1 Metodología.....	62
2.2 Fenómenos Conceptuales	63
2.3 Variables Terminológicas.....	66
2.4 Variables entre perspectivas emic y etic.....	66
2.5 Relevancia del análisis transversal bibliográfico.....	69
2.6 Catalogación temática y criterios de selección bibliográfica	70
2.6.1 Ballet y flamenco.....	73
2.6.2 Ballet y baile español.....	88
2.6.3 El baile español en los Ballets Russes.....	140
2.6.4 Influencia del baile español en Massine	158
2.6.5 Colaboraciones entre artistas del flamenco y del ballet	165
2.7 Registro general de artistas del baile flamenco que colaboraron en compañías de ballet para la creación de ballets de temática española	187
3 REPERTORIO: Ballets creados en colaboración con artistas del baile flamenco .	196
3.1 El Tricornio.....	199
3.1.1 Gestación de <i>El Tricornio</i>	201
3.1.2 Reinterpretaciones de <i>El Tricornio</i>	210
3.2 El Amor Brujo	219
3.2.1 <i>El Amor Brujo de Antonia Mercé “La Argentina” en la Ópera de París</i>	221
3.2.2 <i>Montajes de El Amor Brujo por bailarines de ballet</i>	224
3.2.3 <i>Montajes de El Amor Brujo por bailaoras en compañías de ballet</i>	235
3.3 Ballets de temática española - principios del siglo XX.....	255
3.3.1 <i>Cuadro Flamenco</i>	256

3.3.2	<i>Capriccio Espagnol</i>	264
3.4	Gráfica de repertorio de ballets de temática española en colaboración con artistas del baile flamenco	273
4	COLABORACIONES: Artistas del baile flamenco en compañías de ballet	274
4.1	Ballets Russes de Diaghilev	277
4.1.1	<i>Las Meninas</i>	278
4.1.2	<i>Le Tricorne</i>	279
4.1.3	<i>Cuadro Flamenco</i>	284
4.2	Compañías derivadas de los Ballets Russes de Monte Carlo	293
4.2.1	<i>Capriccio Espagnol</i>	295
4.2.2	<i>Romería de Los Cornudos</i>	296
4.2.3	<i>The Mute Wife y Madroños</i>	297
4.3	Estados Unidos	304
4.3.1	<i>Ballet Theatre</i>	304
4.4	Ballets Europeos	313
4.4.1	<i>Ópera de París</i>	313
4.4.2	<i>Teatro alla Scala y Ópera de Roma</i>	317
4.4.3	<i>Staatsoper Berlín, Ballet Nacional de Polonia, Opera Real de Estocolmo, y Staatstheater Stuttgart</i>	319
4.4.4	<i>Grand Ballet du Marquis de Cuevas</i>	322
4.4.5	<i>Compañías de Ballet de Inglaterra</i>	324
4.5	Ballets en Latinoamérica	330
4.5.1	Argentina – Ballet Estable del Teatro Colón	331
4.5.2	Ballet Nacional de Cuba	331
4.6	Australian Ballet	339
4.7	Gráfica de artistas del baile flamenco de mayor colaboración con el ballet ...	344
5	PROGRAMAS DE ESTUDIOS: baile flamenco en escuelas afiliadas a compañías de ballet	345
5.1	Ballet Español de Cuba	345
5.2	Elmhurst School of Dance, Inglaterra	347
5.3	National Ballet School of Canada	353
5.4	Estudios de flamenco, danza española y danzas de carácter en escuelas afiliadas a compañías de ballet	356
5.5	Testimonios sobre beneficios de la inclusión del estudio del flamenco en el entrenamiento del ballet	359
5.6	Relevancia de la aportación de Félix al ballet y a la danza española:	365
6	CONCLUSIONES	368
6.1	Repertorio más relevante	379
6.2	Artistas del baile flamenco de mayor impacto en el ballet	382
6.3	Programas de estudio	383
6.4	Propuestas futuras	383
6.5	Cierre final	384
	BIBLIOGRAFÍA	386

Tablas

Tabla 1	Tabla de colaboraciones entre artistas del baile flamenco y el ballet.....	187
Tabla 2	Colaboraciones de artistas del baile flamenco con Massine en <i>El Tricornio</i> ..	210
Tabla 3	Centenario <i>El Amor Brujo</i> (1915-2015)	254
Tabla 4	Artistas del baile flamenco contratados por los <i>Ballets Russes</i>	289
Tabla 5	Artistas del baile flamenco en los Ballet Russe de Monte Carl	298
Tabla 6	Bailarines del C. de Basil y los lugares donde fundaron compañías o escuelas	301
Tabla 7	Artistas del baile flamenco en <i>Ballet Theatre</i>	307
Tabla 8	Artistas del baile flamenco en compañías de Estados Unidos	311
Tabla 9	Artistas del baile flamenco que participaron en la Ópera de París (1875-1961)	315
Tabla 10	Artistas del baile flamenco en el ballet del Teatro alla Scala y del Teatro de la Ópera de Roma	317
Tabla 11	Artistas del baile flamenco en compañías de ballet de Centroeuropa	319
Tabla 12	Artistas del baile flamenco en el ballet del Marqués de Cuevas	322
Tabla 13	Artistas del baile flamenco en compañías de ballet en Inglaterra	324
Tabla 14	Artistas flamencos que colaboraron en el ballet en Argentina.....	331
Tabla 15	Artistas flamencos en el Ballet Nacional de Cuba	336
Tabla 16	Programas de estudio de flamenco y baile español en escuelas adscritas a compañías	356
Tabla 17	Cronograma de obra sobre Félix Fernández.....	366

Ilustraciones

Ilustración 1 Red de influencias de Félix Fernández e interrelación con otros bailaores	365
---	-----

Agradecimientos

Primeramente, expreso mi profundo agradecimiento a la Dra. Eulalia Pablo Lozano por su apoyo y acoger mi iniciativa sobre este doctorado. Igualmente, agradezco a quienes me han apoyado como directoras de tesis Dra. Cristina Cruces Roldán y Dra. Eulalia Pablo Lozano por sus valiosas y pacientes contribuciones e inspiración. Gracias a quienes han fungido como mis tutores Dr. José Cenizo y Macarena Navarro Pablo, así como al Dr. José Luis Navarro García por sus valiosas contribuciones y apoyo. De manera especial agradezco a mi editor de tesis de maestría, Jonathan Cohen, cuyo ánimo, guías y consejos han sido clave en el proceso de edición. También agradezco a mi compañero de doctorado Miguel Ángel Barea por su apoyo en edición, así como a mi estimada compañera Leora Glasgow por sus observaciones de redacción y traducción.

Agradezco el acogimiento de los maestros del doctorado en Estudios Avanzados de Flamenco por sus pacientes explicaciones y aclaraciones durante aquellos primeros cursos, así como a mis compañeros del doctorado José Galán, Paula Martín, Rocío Márquez y Juan Carlos Lérída por enriquecer esta experiencia con sus aportaciones compartiendo su arte y su quehacer de estudio, creación e investigación. A las compañeras del Conservatorio Profesional de Danza Antonio Ruiz Soler, especialmente a Pura Becerra y Belén Fernández por volcarse en facilitarme el aprendizaje y comprensión de los valores estéticos, estilísticos e históricos de la danza española, la Escuela Bolera y el Folklore Vasco. así como a María Jesús Barrios Peralbo del Conservatorio Superior de Danza de Málaga por su generoso impulso en asimilar matices diferenciales en la Danza Estilizada.

Mi sincero agradecimiento también va hacia Fernando Iwasaki y a Cristina Heeren, directora de la institución que lleva su nombre, por su apoyo ante los retos implicados en la continuidad de mis estudios de flamenco en su escuela, así como a Úrsula y Tamara López con cuya riqueza artística, impronta escénica y cuidadosa pedagogía unieron en sus clases anécdotas, proceso creativo, y referencias ilustrativas de mi investigación con lo cual, se apoyó mi labor de análisis, estudio y práctica del baile flamenco y Danza Estilizada. Entre los maestros cuya pedagogía me fue sumamente enriquecedora, tiene un lugar especial Juan Paredes, con su habilidad de transmitir carismáticamente la esencia del baile y mayor sensibilización a la multiplicidad de elementos implicados.

De manera muy especial, debo mi agradecimiento a mi querido compañero Juan Vergillos por su constante apoyo, pero también por tres puntos muy importantes en este camino: por su liderazgo en los inicios de mi investigación, dirigiéndome a las bases de datos digitales que pusieron en mi escritorio documentos del siglo XV a la fecha, acoger mi primer libro publicando su reseña en el Diario de Sevilla, y hacerme el honor de presentarlo magistralmente en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Es precisamente a este centro CDAEA y los compañeros de éste, que fuere como mi segunda casa, a quienes les estaré eternamente agradecida por acoger mi trabajo e investigación aportándome tantas fuentes bibliográficas, audiovisuales, y archivísticas, e ir más allá de su labor, facilitándome material aún en la distancia. También ha sido muy especial el apoyo brindado por la Casa Archivo Manuel de Falla, el Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid, y el Centro Andaluz de Flamenco en Jerez, especialmente en los inicios de esta investigación.

De manera muy preciada y con un profundo respeto, agradezco la generosidad con la cual Javier Latorre y José Antonio Ruiz compartieron conmigo su tiempo, puntos de vista, trabajo y colaboraron tanto en el proceso de investigación como en el proyecto documental sobre el bailar Félix Fernández. Igualmente agradezco la colaboración y apoyo de Marta Carrasco, Eulalia Pablo, José Luis Navarro García y José Luis Ortiz Nuevo tanto en el documental como durante mi estancia en Sevilla, quienes no repararon en dirigirme y aportarme oportunidades de descubrimientos y, por supuesto, a los compañeros que hicieron posible la creación de *ENI9MA: La leyenda de Félix*. Con todo mi aprecio, agradezco también el gozo que me transmitieron tan generosos artistas como Juan Manuel Cañizares, Israel Galván, Luis Fuente, Ricardo Cue, Piotr Nardeli, Ron Guidi, Antonio El Pipa, Ana Moya, Valeriano Paños, Anael Martín, Antonio Najarro, Maribel Gallardo, y la gran maestra Alicia Alonso.

Entre las personas que marcaron la diferencia en el proceso de la investigación y creación de este proyecto documental que surgió de la investigación de tesis de maestría en la Universidad de California en el 2007, debo agradecer a Israel “El” Gabriel por fomentar mi desarrollo profesional y a Molly Lynch promover mi enfoque artístico en mi tesis. Ellos, Donald McKayle, Loretta Livingston y Dr. Nancy Lee Ruyter, impulsaron mi investigación en la historia de la danza española y mi desarrollo coreográfico siguiendo las pautas que Diaghilev marcara a Léonide Massine. Precisamente a Tatiana Massine, hija de este inigualable creador y colaborador con figuras punteras de la danza española, le debo mi agradecimiento por su amable colaboración y su constante apoyo en permitirme consultar los archivos de su padre. Entre las personas que contribuyeron en esta misión documental agradezco de manera particular la luz que me ofreció Lynn Garafola en sus estrategias de investigación ante misiones casi imposibles. También agradezco a Deirdre Towers por abrir una puerta hacia la creación y producción filmográfica documental, como a su generosa hospitalidad, apoyándome a mí y a mi familia en lo profesional y en lo personal.

Un entrañable amigo y maestro en el arte de apreciar las entrañas del cante flamenco ha sido nuestro querido Pepe Morillo, quien me transmitió el sentido de su arte como parte de la vida misma. A él y a los compañeros de la Peña Flamenca La Solera les debo el recibir una exquisita escuela en la apreciación y respeto de esta polifacética cultura del flamenco. No puedo dejar de agradecer a todos mis compañeros, familiares y amigos en Sevilla que aportaron tanto en el día a día, como en lo personal, nuevos puntos de vista en los temas de mi investigación. De manera extraordinaria debo mi profundo agradecimiento a mi hija, Ana Elisa, a mis padres y hermanos, y a mis tías Lila Harlow y Herminia Tapia por su incansable apoyo moral, e incluso administrativo en asuntos que requerían mi atención del otro lado del Atlántico. En ello también estoy sumamente agradecida a nuestro equipo de participantes y colaboradores de mi escuela y grupo de danza Dance Collage, entre ellos a Cecilia Edith Durán y al Lic. Martín Galavíz, con quienes logramos metas y superamos retos unidos.

Un merecido agradecimiento se le debe a la Dra. Rita Plancarte, directora del departamento de Artes y Humanidades de la Universidad de Sonora, quien impulsó la iniciativa de mi aventura en estos estudios de doctorado y sirvió de guía hacia la beca que se me concedió para realizarlo. Asimismo, debo un sincero agradecimiento a todos aquellos que colaboraron en el proceso de mis estudios, tanto a Rodolfo Deco en la facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, como al maestro Fernando de Jesús Serrano y Eliazar Ayala en la Universidad de Sonora en Hermosillo.

Abreviaturas

- BNC – Ballet Nacional de Cuba
- BNE – Ballet Nacional de España
- ENB – English National Ballet
- SAB – School of American Ballet
- ABT – American Ballet Theatre
- LMA – Laban Movement Analysis
- BNE – Ballet Nacional de España
- MET – Metropolitan Opera House
- RAD – Royal Academy of Dance

Glosario

Términos del ballet

<i>Adage</i> –	Término que describe una combinación de movimientos de brazos, pies, cuerpo y cabeza lentos, gráciles y coordinados expresados con facilidad, gracia y fluidez. (Ryman, 1997: 1)*
<i>Ballón</i>	Calidad dinámica de suspensión particular en saltos
<i>Batterie</i>	Saltos que contienen batidos de piernas donde se incluyen todos los tipos de <i>entrechats</i> , <i>brisés</i> , y pasos que se adornan con intercambios de pies. (Ryman, 1997: 14)*
<i>Character Dance</i>	Danzas nacionales dentro del contexto del ballet, es decir, distando del folklore del país que representan, las cuales aportan referencia narrativa o <i>colleur locale</i>
<i>Corps de ballet</i>	Cuerpo de baile de una compañía de ballet
<i>Demi- Caractère</i>	Característica de la variación de ballet o coreografía en la que el vocabulario dancístico es primordialmente de ballet, aunque incorporando elementos característicos de la danza nacional en cuestión de acuerdo a la narrativa del ballet.
<i>Epaulement</i>	Acción rotatoria del torso superior que involucra el uso de cabeza y vista para exaltar la línea dancística y sentido expresivo en su colocación. (Ryman, 1997: 96)*
<i>En manège</i>	Frase que se utiliza para describir una combinación de pasos o una serie de giros a través de los cuales el bailarín viaja alrededor del escenario siguiendo un patrón circular. (Ryman, 1997: 34)*
<i>En face</i>	Colocación corporal de frente al público
<i>Première</i>	Estreno
<i>Protégé</i>	Artista joven acogido por un director o maestro experto para su tutela
<i>Pas</i>	1.-Paso o pasos de baile. 2.- Término utilizado para describir un baile con un número específico de personas. 3.- Obra coreográfica. (Ryman, 1997: 49)*
<i>Pas de deux</i>	Paso a dos
<i>Parternaire</i>	Pareja de baile
<i>Port de Bras</i>	Una gama de movimientos de brazos realizados dentro de los parámetros del ballet clásico, siempre en equilibrio armónico con el movimiento de cada uno y del resto del cuerpo. (Ryman, 1997: 65)*
<i>Sujet</i>	Estatus del bailarín como figura.
<i>Tombé</i>	Movimiento fuera de centro que resulta en un cambio de peso de un pie al otro. (Ryman, 1997: 89)*

* La traducción y síntesis es nuestra en base al diccionario de la Royal Academy of Dance *Dictionnaire of Classical Ballet Terminology* firmado por Rhonda Ryman (1997).

Términos de coreología

<i>Labanotation</i>	Metodología coreológica creada por Rudolf Laban
<i>Benesh Notation</i>	Metodología coreológica creada por Rudolf Benesh
<i>LMA</i>	<i>Laban Movement Analysis</i> : Metodología de análisis de movimiento basados en los principios de Rudolf Laban

Direcciones del gesto

<i>Devant</i>	Delante
<i>Derrière</i>	Detrás
<i>De côté</i>	Al lado
<i>Effacé</i>	Colocación corporal hacia las esquinas frontales del proscenio en la cual el gesto corporal se extiende alejándose del eje corporal
<i>Croisé</i>	Colocación corporal hacia las esquinas frontales del proscenio en la cual el gesto corporal cruza el eje corporal

Acepciones y diferenciaciones específicas para este trabajo

Ballet	Género dancístico usualmente llamado danza clásica o ballet clásico independientemente de la era a la que se refiera más específicamente, sea ballet romántico, ballet clásico, ballet neoclásico, o ballet contemporáneo.
Ballet de temática española	Ballet cuya temática sea española en cuanto a libreto, lo cual usualmente conlleva una composición musical española o españolada, vestuarios creados por un diseñador español o españolados, y coreografía dentro del género del ballet pero con elementos, gestos, actitudes, referencias y variaciones españolas.
Ballet Español	Término utilizado dentro del gremio español, es decir, pertinente a España, para referirse a una coreografía escénica dentro del género dancístico del baile español (folklore, flamenco, Escuela Bolera o danza estilizada).
Spanish Ballet	Traducido al castellano sería “Ballet Español” pero por el contrario, usualmente se refiere a ballets de temática española.
Spanish Dance	Su traducción sería “Danza Española” pero se usa indistintamente para referirse a las cuatro formas del baile español, incluyendo el flamenco.
<i>Preflamenco</i> –	Se referirá al período previo a 1860 durante el cual el flamenco se estaba configurando. ¹

¹ Preflamenco: Etapa en la que los estilos flamencos estaban configurándose. Período delimitado entre 1750 y 1850, un siglo donde la tonadilla escénica y la escuela bolera forjaron los modelos musicales que vendrían a nutrir de elementos a los más diversos estilos flamencos. (Núñez y Gamboa, 2007: 445)

Aclaraciones

- *Don Quixote* – Se utilizará la acepción del nombre internacionalmente utilizado para este ballet en vez del nombre del personaje y obra literaria
- Lefèvre – Respetaremos la acepción del apellido francés Lefèvre en nuestra redacción correspondiente al apellido de la ahora ex – directora de la Ópera de París Brigitte Lefèvre. Sin embargo, en las citas bibliográficas sobre la familia Lefèvre en Sevilla a principios del siglo XIX tenemos diferentes acepciones: Lefèvre, Lefebre, Lefèvre, y Lefebvre. Por tanto, dentro de las citas, se respetará la redacción del autor sin agregar “sic”, pero en nuestra redacción emplearemos la acepción Lefèvre.
- Monte Carlo – De la misma manera, el nombre de esta ciudad en relación con ella, al teatro de ella, y las compañías relacionadas a ella varían en su nomenclatura siendo referida como Monte Carlo, Montecarlo, y Monte-Carlo. De igual manera, respetaremos las citas como se presenten sin agregar “sic”, pero en nuestra redacción emplearemos la modalidad Monte Carlo
- Escuela Bolera – Utilizaremos el nombre de éste subgénero de la danza española con mayúscula para evitar confusión y resaltar su preponderancia como tal, aunque respetaremos la citas que se refieren a ella con minúscula. En el caso de las citas de la etnógrafa americana “La Meri”, ella se refiere a este subgénero como “escuela bolero”, en tal caso, sí agregamos “sic” en sus citas
- Directores del Ballet Nacional de España: Antonio, José Antonio, Antonio Gades, Antonio Najarro – Aunque en el gremio dancístico español se distingue perfectamente a “Antonio” y “Antonio el bailarín” como Antonio Ruiz Soler, dado que nuestro trabajo pretende ser claro para lectores de otros géneros de danza y otros países, utilizaremos los nombres completos de todos estas personas que han sido figuras claves del flamenco y además han coincidido con ser directores y protagonistas del Ballet Nacional de España, agregando también a Antonio Márquez.
- *El Tricornio*, *El Sombrero de Tres Picos*, *The Three-Cornered Hat*, *Le Tricorne* – Dado que este ballet ha utilizado diferentes nombres dependiendo del contexto de su representación, unificaremos criterios refiriéndonos a él como *El Tricornio*.
- Félix “El Loco” – A pesar de que en el gremio del flamenco se ha empleado la referencia de Félix Fernández García como Félix “El Loco”, nosotros nos referiremos al bailarín español con su nombre formal reiterando nuestra postura de reivindicar la figura de Félix como un artista de gran valor por su aportación a la creación de *El Tricornio*, el gran legado que dejó en sus enseñanzas del flamenco, toda vez que no existen pruebas contundentes de que haya sido arrestado por locura y que su encierro en el asilo mental de Epsom, Inglaterra pudo haber sido por cuestiones tanto paupérrimas causadas por haber sido cesado de los Ballets Russes, incumplimiento del contrato de Diaghilev, por una posible confusión, o incluso por estrategia de Diaghilev. Insistimos en este punto ya que he estado investigando por años el caso de Félix, y encontrado pruebas de que ni su nombre, ni las fechas adjudicadas a su nacimiento, ni el recuento de los hechos previos a su encierro, ni las acusaciones que se le atribuyen son como se reitera la bibliografía. Por tanto existen motivos para pensar que se ha difundido la información que en su momento se quiso que se considerara como cierta y no la información real. Por lo delicado del caso, y por lo inédito de nuestra investigación sobre Félix, este asunto particular será tratado independiente de esta tesis, toda vez que este trabajo está dedicado a las aportaciones del flamenco al ballet, en el cual, sólo se establecerán las conexiones del estudio del caso de Félix pertinentes a su aportación a *El Tricornio*, al desarrollo artístico de Massine, su influencia en los *Ballets Russes* y su impacto en el desarrollo del ballet y del flamenco.

Abstract

ESPAÑOL

Aportación del flamenco al ballet

Los testimonios de la influencia de la danza y cultura de España en los momentos más significantes del desarrollo del ballet hacen constar que el ballet, al igual que el flamenco, es un género dancístico híbrido, cuya interrelación con el baile español se ha dado desde sus primeros albores, complementándose mutuamente. El objetivo de esta tarea ha sido investigar la presencia, relevancia, influencia y trascendencia del flamenco en el ballet. Con ello, valorar las principales aportaciones del flamenco en este género a través de las colaboraciones de artistas del baile flamenco en el proceso coreográfico de ballets de temática española, analizando el impacto en los intérpretes que hayan sido coprotagonistas de estas y en las creaciones similares subsecuentes vigentes en el repertorio del ballet. Para ello, el presente trabajo presenta un análisis del repertorio de coreografías creadas a partir de colaboraciones de artistas flamencos en compañías de ballet enfocándose en aquellas vigentes en la programación internacional actual, dando un seguimiento a las colaboraciones que han repercutido en la inclusión del estudio del flamenco en las escuelas adscritas a las principales compañías de ballet. Ilustrando estas aportaciones del flamenco al ballet se estudia el caso de la colaboración del bailarín Félix Fernández con los *Ballets Russes* en el proceso coreográfico de *El Tricornio*. A través de una investigación exhaustiva se presenta su reconstrucción biográfica, el análisis de la repercusión de su influencia en la historia del ballet, en los miembros de los *Ballets Russes* a través de su progresión a coreógrafos y directores de las principales compañías de ballet, la inclusión del estudio del baile flamenco que motivó tanto en ellos como en los programas de estudio de sus compañías y el desarrollo coreográfico de la obra que inspiró a través del siglo XX, particularmente la variación de la Danza del Molinero inspirada en él. A través de nuestro análisis podemos afirmar que las colaboraciones artísticas entre flamenco y ballet han tenido resultados positivos a corto y largo plazo en el desarrollo individual de sus participantes, de los géneros dancísticos implicados, de su repertorio artístico y de los programas de educación dancística a nivel internacional.

ENGLISH

Contributions of Flamenco to Ballet

Artistic collaborations between flamenco and ballet have had positive results, short and long-term, in the evolution of these dance genres, their repertoire, and education programs. This dissertation analyzes the collaboration of flamenco dance artists in internationally recognized ballet companies in the process of creating Spanish ballet repertoire. This study connects the impact these collaborations had on ballet dancers and choreographers in these companies that motivated them to include flamenco or Spanish dance studies in the ballet schools affiliated to the companies they eventually directed. The dissertation's case study focuses on the impact flamenco dancer Félix Fernández had on the Ballet Russes, particularly on Léonide Massine, in the process of creating *Le Tricorne*, and follows the subsequent choreography and production of Spanish ballet and flamenco repertoire that he inspired.

1 INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral se inscribe dentro del programa de doctorado *Estudios Avanzados de Flamenco: Un Análisis Interdisciplinar*, en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. La investigación parte de un estudio de las aportaciones del flamenco al ballet desde el área antropológica, para llegar a extraer aplicaciones pedagógicas a través de un estudio de las influencias y colaboraciones que construyeron el repertorio del ballet de temática española. Para ello, se realizaron estudios etnográficos basados en la observación participativa tomando nota particularmente de los procesos de aprendizaje, desarrollo artístico, enseñanza y entrenamiento en el flamenco, en comparación y contraste con el ballet.

La elección del tema de investigación de la presente tesis doctoral ha sido motivada por mi labor pedagógica y coreográfica en el contexto de la danza, ejercida en el ámbito académico, artístico y cultural, principalmente en México y Estados Unidos. Como podremos observar a lo largo de mi discurso, la perspectiva de esta investigación y las herramientas de estudio empleadas proviene de mi experiencia dentro del ámbito universitario en las áreas de ballet, jazz contemporáneo y análisis de movimiento complementada con una dedicación personal a promover la apreciación de la danza española y el teatro musical en academias, colegios y eventos culturales. Con esto quisiera subrayar la ineludible perspectiva externa desde la cual nos hemos aproximado al inmenso mundo del flamenco, la danza y la cultura española para, a partir de ahí, hacer nuestro análisis.

En cuanto al estudio que se ha llevado a cabo sobre los antecedentes de la influencia del flamenco en el desarrollo del ballet, revisamos los tratados de danza a partir del siglo XV, observando su lenguaje coreológico, la evolución del vocabulario dancístico, la inclusión de pasos del baile español en los ballets italianos y franceses, así como los testimonios de elementos de bailes, música, vestuario, tradiciones y tendencias de España adoptados en sus producciones artísticas. Asimismo, realizamos un análisis de repertorio del ballet de temática española, realizando un seguimiento a su integración de

literatura, música y diseños de artistas españoles, observando la trascendencia de piezas del repertorio vigente de las principales compañías.

En el transcurso del proceso de nuestra investigación, el enfoque inicial se dirigió hacia el estudio de casos en los que la figura de un bailarín y la variación española con la cual obtuvo mayor reconocimiento, quedaron unificadas en el imaginario colectivo como icono representante del baile español o flamenco dentro del género del ballet. Entre estos casos destacaron: Fanny Elssler con *La Cachucha*, Léonide Massine con la variación de la farruca de *El Tricornio*, y Zizi Jeanmaire como imagen de *Carmen* de la coreografía de Roland Petit. Sin embargo, aunque los casos de *La Cachucha* de Elssler y *Carmen* del binomio Petit-Jeanmaire no fueran propiamente pertenecientes al género del flamenco, su estudio sirvió para observar antecedentes de la influencia preflamenca en el ballet.

Sin embargo, el caso del bailarín Félix Fernández García en su colaboración con los *Ballets Russes* en el proceso creativo de *El Tricornio* sí ha sido el más contundente de influencia flamenca en el ballet. A pesar de la gran relevancia de éste ballet y del equipo que colaboró en su creación que incluyó a Manuel de Falla, Pablo Picasso, los *Ballets Russes* y Félix Fernández, este bailarín continúa siendo generalmente desconocido. Escasamente se encuentran referencias que vayan más allá de la reiteración de ciertos datos sobre su adscripción a los *Ballets Russes* y su desafortunado ingreso a un asilo mental poco antes del estreno de *El Tricornio*.

Con el objetivo de documentar los datos pertinentes a Félix Fernández y corroborar los datos contradictorios de su biografía, se realizó un seguimiento de referencias de testimonios de quienes le conocieron, estudios sobre los *Ballets Russes* en España y una incansable investigación para encontrar las fuentes primarias de las piezas del puzle de su biografía. Con ello constatamos las aportaciones de Félix al ballet a través de su enorme influencia en el desarrollo coreográfico, artístico y personal de Massine, el impacto de la enseñanza de su baile en los miembros de la compañía de Sergei Diaghilev, en la difusión del flamenco dentro del ballet, en la inclusión del estudio del baile flamenco en las escuelas profesionales de las principales compañías de ballet y en

la fructificación en un desarrollo coreográfico de *El Tricornio* en ambos géneros dancísticos: ballet y flamenco.

Tras este proceso, se acotó el enfoque de la presente investigación a las aportaciones del flamenco al ballet que se dieron a través de la colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet en el proceso creativo de repertorio de ballet, cuya obra haya sido significativa en la historia de la danza. Ante estos parámetros, la atención de la investigación se centró en las colaboraciones que contribuyeron al repertorio del ballet y al desarrollo artístico del co-coreógrafo o de los protagonistas de estas obras en cuestión, así como en creaciones subsecuentes de obras de repertorio de temática española, motivando con ello la inclusión del estudio del flamenco o la danza española en las escuelas profesoinales adscritas a las compañías de ballet correspondientes.

El interés en el tema de esta tesis surgió ante la suma de varios factores. Primeramente, las fascinantes clases de historia del ballet durante mis estudios de licenciatura en la Universidad de California, Irvine, impartidas por la historiadora de la danza Olga Maynard,² las cuales imprimieron en mí una significativa admiración al legado de Diaghilev. Años después, presencié *El Tricornio* interpretado por el Ballet Nacional de España ante lo cual comprendí la fórmula de Diaghilev y su capacidad de anonadar a éste en todos los frentes: música, diseño, y baile.³

Motivada por esta experiencia, realicé mi tesis de master sobre *El desarrollo coreográfico de El Sombrero de Tres Picos a través del siglo XX*,⁴ investigando los factores que marcan la diferencia en la trascendencia artística de una obra coreográfica

² Olga Maynard, historiadora y escritora quien destacó por su liderazgo en la educación de las artes y su labor pedagógica en el departamento de danza de la Universidad de California, Irvine.

³ *El Sombrero de Tres Picos*. Ballet Nacional de España. Palacio de Bellas Artes. México, Distrito Federal. Octubre 1994.

⁴ El contenido de la tesis quedó plasmado como libro con el mismo nombre, con contenido en ambos, inglés y castellano, a través de la beca otorgada por el Programa Editorial de Sonora y la coedición por parte de la Universidad de Sonora. Véase: María Gabriela Estrada. 2010. *El Desarrollo Coreográfico de El Sombrero de Tres Picos a través del Siglo XX/ The Choreographic Development of The Three-Cornered Hat through the 20th Century*. México: Editorial Garabatos.

observando la colaboración de los libretistas, compositores e investigación etnográfica en el proceso creativo, así como la influencia artística y estética de los colaboradores más cercanos al coreógrafo en su obra. De manera más específica, con relación a los elementos del flamenco que Massine tomó de Félix para *El Tricornio*, realicé un análisis de la farruca de la Danza del Molinero de la coreografía original de Léonide Massine. Para ello, estudié las diferentes versiones de esta variación tanto en ballet como en flamenco aplicando la metodología de análisis de movimiento de la técnica Laban (*Laban Movement Analysis*)⁵ y estudié la partitura coreológica escrita en Labanotation de la versión original de Massine.⁶

Al complementar el análisis coreográfico con investigación bibliográfica y archivística, observé discrepancias de información sobre Félix, agravadas por la falta de documentación de las circunstancias atribuidas a su “locura.” Los datos que fui encontrando fueron descubriendo aportaciones significativas de Félix tanto en el ballet como en el flamenco a raíz de una trascendental influencia tanto en Massine como en la compañía de Diaghilev, por lo que consideramos oportuno seleccionar las aportaciones de Félix al ballet como estudio de caso⁷.

Cabe señalar que la elección del tema de investigación de la presente tesis doctoral coincidió con la celebración la inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.⁸ En otoño del 2010

⁵ *Laban Movement Analysis* es descrito como un método y lenguaje basado en los principios coreológicos y de análisis de movimiento de Rudolf Laban, desarrollado por Ingrid Bartenieff el cual puede ser utilizado para describir, visualizar, interpretar y documentar movimiento. Vid.: <http://www.movementshasmeaning.com/wp-content/uploads/2010/09/LMA-Workshop-Sheet.pdf> [Consulta: 15.06.2015]

⁶ Labanotation método de escritura de la danza creado por Rudolf Von Laban. Vid.: <http://www.dancenotation.org/> [Consulta:15.06.2015]

⁷ Esta investigación y descubrimientos han dado pie al proyecto filmico documental ENI9MA: *La leyenda de Félix* actualmente en etapa de desarrollo y producción preliminar, contando con el apoyo del *Dance Film Association* y asesoría del *Latino Producers Academy* (2011) a través de la beca otorgada por el *National Association of Latino Independent Producers*.

⁸ Vid.: Flamenco. Inscrito en 2010 [5.COM] sobre la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO. Disponible en la Web: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00363> [Consulta: 11.11.2014] Decisión 5.COM 6.39

aún estaban circulando reseñas de los múltiples eventos internacionales del centenario *Ballets Russes 1909-2009*, entre los cuales tuve oportunidad de presenciar el ensayo de la gala en la Ópera de París donde se incluyó *El Tricornio*, protagonizado por José Carlos Martínez, ahora director de la Compañía Nacional de Danza de España. Otro evento afortunado para nuestra investigación fue la exhibición de los *Ballets Russes Cuando el arte baila con la música* que tuvo lugar en *La Caixa Forum* durante el ciclo 2011-2012. En ella, el *Victoria & Albert Museum* incluyó la exhibición de las castañuelas de Félix y la presentación de segmentos de la coreografía del Ballet Nacional de España sobre su vida: *El Loco*.⁹

Afirmando la relevancia actual de nuestro tema y su competencia global, nuestra tesis doctoral se dirigió hacia un estudio, investigación y análisis de diferentes aspectos de las aportaciones del flamenco al ballet. Ello lo realizamos a través de investigación etnográfica, bibliográfica y de un estudio de las interacciones del ballet con el flamenco y la danza española más significativas en la historia. Durante el proceso estuvimos comparando y contrastando el desarrollo histórico de estos géneros, su estética, metodologías pedagógicas, y la observación comparativa de los beneficios del entrenamiento y estudio del flamenco como complemento en la preparación de bailarines de ballet. Durante la observación participativa en clases de estos géneros de danza tomamos nota de las prioridades pedagógicas, las ventajas y desventajas

“El Comité (...) conviene en que [este elemento] cumple con los criterios de inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, habida cuenta de que:

R.1: El flamenco está hondamente arraigado en la comunidad que lo practica, fortalece su identidad y se transmite sin interrupción de generación en generación.

R.2: La inscripción del flamenco en la Lista Representativa podrá dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial, fomentando la creatividad humana y el respeto mutuo entre comunidades.

R.3: Las medidas de salvaguardia adoptadas actualmente y las previstas para el futuro muestran la labor concertada llevada a cabo por órganos de gobierno de las Comunidades Autónomas, instituciones, organizaciones no gubernamentales, comunidades ciudadanas y particulares para garantizar la salvaguardia del Flamenco.

R.4: La preparación del expediente de candidatura ha contado con la participación activa y el compromiso de las comunidades interesadas y de los intérpretes de este arte, habiéndose demostrado además que todos ellos han otorgado su consentimiento libre, previo y con conocimiento de causa.

R.5: El flamenco está inscrito en el Inventario General de Bienes Muebles de la Región de Murcia establecido por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales de la Región Autónoma de Murcia.”

⁹Gabriela Estrada. “Regresan a España las castañuelas de Félix ‘El Loco’” *La Flamenca. La revista especializada en flamenco / Flamenco magazine*. Disponible en: <http://www.revistalaflamenca.com/inicio/link-horizontales/noticias-de-flamenco-web-de-flamenco-revista-la-flamenca/regresan-a-espana-las-castanuelas-de-felix-el-loco> [Consulta el 5.05.2015]

comparativas de bailarines procedentes del ballet en clases de flamenco y viceversa, apoyado todo ello con entrevistas a estudiantes, maestros, coreógrafos, directores, expertos en el arte, críticos e investigadores.

Haciendo un paréntesis, es necesario recalcar el reto de investigar el flamenco partiendo de antecedentes basados en vivencias dancísticas académicas, pedagógicas y creativas externas a éste género. De manera que nuestra investigación requirió complementarse con el estudio del flamenco en diferentes frentes: académicos, dancísticos, artísticos y socioculturales. Los cursos del programa de doctorado tuvieron seguimiento a través de charlas, presentaciones de libros y participación en congresos sobre flamenco y danza española. Paralelamente, realizamos estudios sobre los estilos del flamenco, compás, cante y guitarra flamenca,¹⁰ participando en proyectos y talleres de creación coreográfica a partir del flamenco. Complementariamente, asistimos asiduamente a tertulias flamencas, eventos locales, peñas, presentaciones escénicas, observamos ensayos y participamos en eventos artísticos.¹¹

Por otra parte, con el propósito de fortalecer nuestro análisis pedagógico del flamenco, observamos clases de niños, jóvenes y adultos en los ámbitos de ocio ofrecidos por los distritos, academias y educación reglada. En base a ello, contrastamos nuestros datos de observaciones con los programas educativos del ballet en escuelas profesionales y academias con aquellos del flamenco en colegios, conservatorios y universidades en España. Las perspectivas de los retos pedagógicos, artísticos y administrativos de las opciones en la enseñanza de la danza en España las pudimos valorar en ponencias de

¹⁰ Es importante señalar que el objetivo de participar en clases como las de cante y guitarra flamenca ha sido el de lograr una mayor sensibilidad hacia la apreciación del flamenco desde sus diferentes perspectivas, tanto para su comprensión como objeto de investigación dentro de la metodología de observación participativa, como respecto a su aplicación en la interpretación artística a partir del baile.

¹¹ La investigadora Mary Alice Brennan, en relación con la recolección de datos en la investigación y análisis de movimiento, señala los puntos de la investigación participativa en el ámbito cultural de la danza: *“In cultural studies the investigator often becomes a participant and observer, spending time within the culture, learning the dances and possibly the music, dancing with the people, and gathering information from any source that will inform the purpose of the study. A long period of such assimilation provides the opportunity for the researcher to become more kinesthetically perceptive to nuances of the movement and how they might “feel” and what they might mean to the dancers of the culture.”* Véase: Mary Alice Brennan. (1998). “Every Little Movement Has a Meaning All Its Own” Sondra Horton & Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. University of Pittsburgh, Press, p. 297.

congresos los cuales dejaron ver la situación crítica de procesos de homologación, certificación y reconocimiento de estudios en intensos debates. Reiteramos, que estas observaciones sirvieron de referencia comparativa con el ballet, así como con los sistemas y opciones de enseñanza en otros países.

Con estos estudios, observaciones y entrevistas complementarias,¹² nuestra lista de aspectos en los cuales el estudio del flamenco favorece el proceso de preparación educativa y artística del bailarín de ballet fue extendiéndose en diferentes direcciones, tanto en influencias del flamenco en otros géneros dancísticos, como en otras manifestaciones de las artes escénicas. Igualmente, observamos que nuestra propuesta de investigación está en consonancia con argumentos sobre los beneficios del estudio de la música del flamenco en estudiantes de música de otros géneros. Sin embargo, a pesar de acumular argumentos favorables del estudio del flamenco en diferentes aspectos de las artes, durante nuestra labor investigadora nos encontramos también con algunas posturas adversas.

Así, era frecuente que en entrevistas y conversaciones nos corrigieran nuestra propuesta pensando que nos habíamos equivocado debiendo referirnos a la aportación del ballet al flamenco, ya que en esa dirección consideraban más viable alguna influencia propositiva. Muchos entrevistados reiteraron los antecedentes italianos de los elementos que configuraron el ballet considerando ausentes los españoles. En algunas de estas conversaciones, nos encontramos con personas dedicadas a géneros de danza ajenos al flamenco que incluso declararon prohibir a sus alumnos o bailarines el practicarlo, argumentando considerar al flamenco como perjudicial para su entrenamiento. Independientemente del valor de la diversidad y la individualidad de criterios, es posible que algunas de las posturas adversas de estas personas hacia el flamenco sean consecuencia de antiguas campañas propagandísticas¹³ que explotaron estereotipos que

¹² Nuestras entrevistas abarcaron principalmente maestros, directores, coreógrafos, curadores de arte, investigadores, compositores o protagonistas en el repertorio dancístico relacionado con nuestra investigación tanto del género del ballet como del flamenco.

¹³ “...en los años 60 el gobierno de Franco se apropió de la representación del estereotipo flamenco, que tanto había difundido en los primeros años de la dictadura con un fin de cohesión cultural interna y exaltación de la raza hispana, como un medio para proyectar a los turistas la imagen de una España lúdica y, en cierto sentido, única sobre la que cimentar una naciente industria en el sector servicios.(...) ...el Nacional-flamenquismo en su tratamiento del estereotipo flamenco era clara y

devaluaban al flamenco,¹⁴ particularmente en comparación con otros géneros de danza o expresiones de arte¹⁵.

Ante estas posturas y con el objetivo de fundamentar argumentos de nuestras hipótesis en cuanto a las aportaciones del flamenco al ballet, recopilamos documentación que nos permitiera valorar la presencia e influencia propositiva de la danza de España dentro del desarrollo del ballet. Como iremos viendo en el transcurso de nuestra investigación, daremos testimonio del enriquecimiento artístico que el flamenco aporta al ballet en su desarrollo como género, su vocabulario dancístico, su repertorio y sus sistemas de enseñanza desde que el ballet se va estructurando como género artístico hasta el punto histórico en que el flamenco se consolida como tal, en la segunda mitad del siglo XIX.

En el transcurso del seguimiento de este trabajo, consideramos importante tener en cuenta las perspectivas de lectura del material que presentamos ya que el bagaje referencial personal acumulado con respecto al flamenco o al ballet ineludiblemente será retado por la asimilación de conceptos impresos en nuestro imaginario por la

deliberadamente uniforme y homogeneizador, tanto en el cine de la época como en las representaciones de los tablaos". Vid.: Ángel Custodio Gómez González. (2002). *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla: Bial de Flamenco, Colección Investigación, p. 97.

¹⁴ Las respectivas connotaciones implícitas en algunos estereotipos son las de etiquetar a los artistas del flamenco como de falta de educación, de estudios e incultos. María Dolores Segarra ofrece varios ejemplos de ello en su tesis en la cual da seguimiento a la trayectoria de Antonio Ruiz Soler en Estados Unidos: "*La segunda maniobra consistió en una rueda de prensa en la que aprovecharon para inventar y difundir historias extraordinarias sobre Antonio y Rosario con el fin de construirles unas personalidades que encajaran mejor con el ideal americano del exotismo español... Se deshicieron de las sillas y las mesas e instaron a los artistas a comer en el suelo "como si fueran gitanos"*" Vid.: María Dolores Segarra. (2012). "Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género". Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, p. 131.

¹⁵ Un listado de prejuicios hacia el flamenco son expuestos por Tomás Borrás en el prólogo de *Arte y artistas flamencos*: "*Enemigo del arte flamenco ha sido ese prejuicio de los cultos de archivo y redichos de librería que le suponían estancamiento de formas orientales o litúrgicas, en vez de comprobar sus fuentes maternas... Otro enemigo más peligroso fue el segundo prejuicio, de que el cante flamenco, con su baile y su guitarra era fúnebre... Y ahí están las copias coleccionadas por Rodríguez Marín –millares y millares- donde apenas hay nada lúgubre. (...) ¿El tercer prejuicio enemigo? Que el flamenco era cosa de golfos y borrachos, de gentuza y de maleantes. (...) Por esa última tacha el arte flamenco quedó aislado y circunscrito a los suburbios del espectáculo resellado con injusto sambenito, vergonzante y mendicante... Es uno de los muchos focos de espiritualidad que de modo suicida hemos dejado cegar y aun hemos ocultado como defectos y taras cuando eran expresiones y modos artísticos incomparablemente hermosos*". Vid.: Fernando "El de Triana". (2010). *Arte y Artistas flamencos*. S. L. Extramuros Edición, pp.: 11-13.

reiteración de estímulos socioculturales, mediáticos y aquellos registrados en nuestros estudios, así como lagunas en el conocimiento, experiencia, vocabulario de temas ajenos a los nuestros, que pudieran dar pie a pensar, como algunos entrevistados, que nos referimos en nuestro trabajo a algo contrario a lo que expresamos.¹⁶

De esta manera, fuimos documentando esta presencia e influencia desde los primeros tratados de baile precursores del ballet dispersos por la geografía italiana del siglo XV, donde aparecen bailes españoles como el *Canario*.¹⁷ También observamos en nuestra revisión cronológica constancia del protagonismo español en los espectáculos precursores del ballet de mayor relevancia tales como *Festa del Paradiso*,¹⁸ cuyo diseño y estética fue encargado a Leonardo Da Vinci. Asimismo, estudiando las danzas folklóricas de España e Italia, pudimos observar la relación, evolución y presencia de elementos de estos países en las páginas de quienes fundaron las bases del ballet, como Carlo Blasis quien en su tratado *El Código de Terpsícore* dedica un amplio segmento de su obra a los bailes españoles y enfatiza la relación entre la *tarantella* y el fandango.¹⁹

¹⁶ Como nos expone Joep Leerssen en *Imagology: History and method*, los efectos de los discursos artísticos tienden a establecer estereotipos tanto por la repetición de propuestas asociativas, como por la lectura de propuestas consecuentes basadas en dichas asociaciones estereotipadas: “*To begin with, Imagology, working as it does primarily on literary representations, furnishes continuous proof that it is in the field of imaginary and poetical literature that national stereotypes are first and most effectively formulated, perpetuated and disseminated. ...the literary record demonstrate unambiguously that national characters are a matter of commonplace and hearsay rather than empirical observation or statements of objective fact... literary sources, depending on their canonicity, have a long currency and topicality... there is a reason to assume, at least as a working hypothesis, that literature (as well as more recent poetically-ruled and fictional-narrative media, such as cinema or the comic strip) is a privileged genre for the dissemination of stereotypes, because it often works on the presupposition of a ‘suspension of disbelief’ and some (at least aesthetic) appreciative credit among the audience*”. Joep Leerssen. (2000). “The Rethoric of National Character: A Programmatic Survey” *Poetics Today*. 21. 2, pp. 267-92.; Leerssen, J. (n. d.) “Imagology: History and method”. [pp.: 17-32], p. 26. Disponible en: <http://www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf> [Consulta: 6.06.2015]

¹⁷ Tratados con referencia al *Canario* se pueden encontrar en: *The Renaissance Dance Database*. Disponible en la Web : <<http://www.rendancedb.org/#/dance/81>> [Consulta el 14.09.2014]

¹⁸ Véase: Laura Malinverni. “13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso. Un’opera in musica: rime di Bellincioni, “machine” di Leonardo”. Disponible en la Web.: <http://lauramalinverni.net/pdf/13_GENNAIO_1490_LA_FESTA_DEL_PARADISO.pdf> [Consulta el 14.09.2014]

¹⁹ Carlo Blasis explica la relación entre la *tarantella* napolitana y el fandango y su similitud: “*The Neapolitan Tarantella is, of all modern dances, the liveliest and most diversified, but like the Sicilienne, it possesses much similitude to the Fandango. Both are, I believe (but particularly the former), a mixture of Spanish and Italian dancing, and must have had their rise on the introduction of the Spanish style into Italy*”. Véase: Carlo Blasis. (1830). *The code of Terpsichore: The art of dancing*. Traducido por R. Barton. London, UK: Edouard Bull, Holles Street, p. 18.

Avanzando en nuestro razonamiento, el estudio de las trayectorias geopolíticas entre España, Francia e Italia y, en particular, de los árboles genealógicos de sus reyes y los territorios que abarcaron, nos permitió comprender las influencias entre estos países a través de la movilidad de personajes y artistas desde y hacia España.²⁰ En efecto, los tres siglos en los que España dominó casi la mitad de la península italiana apoyan las observaciones de Blasis sobre elementos compartidos entre los bailes italianos y españoles. Un ejemplo directamente relacionado con Blasis es el de Salvatore Viganò, bailarín sobrino de Luigi Boccherini, quien al igual que muchos maestros italianos, había participado temporalmente en eventos dancísticos en España.²¹ Durante su estancia en Madrid, contratado para bailar en las festividades de la coronación del rey Carlos IV, Viganò conoció a la bailarina española María Medina, quien se convertiría en su esposa y con quien bailó y vivió en diferentes ciudades europeas, antes de asentarse en Milán. Blasis coincidió con Salvatore Viganò en Milán durante los últimos tres años que éste dirigió el ballet del *Teatro alla Scala*, en los cuales Blasis participó como bailarín y coreógrafo, período durante el cual pudo haber ocurrido un fructífero intercambio de conocimientos sobre el baile español.

Por otra parte, ante la premisa de que el ballet es un arte que se codificó en Francia y cuya influencia se atribuye primordialmente a los maestros italianos, nos propusimos encontrar los documentos y argumentos que nos ayudaran a verificar y contrastar estas posturas, teniendo en mente que estos maestros italianos podían haber tenido una importante influencia española. Con estas pautas, seguimos la trayectoria de bailarines, coreógrafos, maestros y compositores en el triángulo formado por España, Italia y Francia,²² principalmente. De esta manera, a la lista de colaboraciones de maestros

²⁰ “España es visitada por maestros de danza italianos. Así Giulio Cesare Lampugnano acompaña a Isabel de Valois, y Cesare Negri visita Zaragoza. Son éstos datos relevantes que muestran el interés de maestros extranjeros por conocer en directo las danzas españolas de moda en Europa”. Véase: María José Ruiz Mayordomo. 1999. “Espectáculos de baile y danza. Edad Media al siglo XVIII” En: Andrés Amorós, et al. 1999. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia. p. 293.

²¹ Debra Craine & Judith Mackrell. 2010. “Salvatore Viganò”. *The Oxford Dictionary of Dance* (2 ed.). Oxford University Press, p. 473. Disponible en la Web.: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803115832256>> [Consulta el 14.08.2014]

²² Entre los estudios que permiten observar intercambios dancístico y culturales entre España, Francia e Italia destacan los recopilados por la Dra. Beatriz Martínez del Fresno *Coreografiar la historia europea*:

italianos en España, se sumaron las de los maestros de la corte francesa, destacando entre ellos Pierre Rameau, quien fungió la labor de maestro de la reina de España Isabel de Farnesio.²³ La relevancia de las aportaciones artísticas franco-españolas de Rameau se suman a las del legado de sus obras *Le Maître à Danser* y *Abrégé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, consideradas como una de las principales fuentes de investigación y preservación de las danzas del siglo XVIII.²⁴

De manera similar, dimos seguimiento a los bailes españoles en las cortes europeas, tomando nota de aquellos que fueron integrados en el repertorio del ballet así como de variaciones españolas que formaron parte de coreografías tales como *Le Bourgeois gentilhomme*²⁵ que incluyó: *gallarda-canaria*, *zarabanda* y *aire de España*.²⁶ Llegados a este punto, buscamos referencias nominales españolas entre los bailarines y maestros de la corte francesa del siglo XVII, encontrando datos de dos maestros españoles²⁷ y dos

cuero, política, identidad y género en la danza donde en este tema destaca su artículo “Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX”, y el de Guadalupe Mera “Los ilustrados y la danza a principios del siglo XIX. Polémicas sobre la construcción de una identidad nacional frente al modelo francés”. Vid.: Beatriz Martínez del Fresno (ed.). (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza* / Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones.

²³ Reconocido como tal expresamente en la tercera página del prefacio de su segunda obra. Pierre Rameau. (1725). *Abbrégé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Paris, Chez l'auteur, faubourg St. Germain. Disponible en la Web: https://memory.loc.gov/cgi-bin/query/D?musdibib:5:/temp/~ammem_DPfq::@@@mdb=mcc,nfor,aap,cowellbib,calkbib,consvbib,vv,presp,varstg,suffrg,nawbib,mgw,musdibib,hlaw,lhbumbib,rbpebib,aaodyssey,coolbib,fpnas,relpet,mff,mnwp,rbcmillerbib,molden,ww2map,mfdipbib,klpmap,rbaapcbib,mal,ncpm,psbib,pin,cola,mharendt,mesnbib,llstbib,fawbib,berl,afcppearl,awh,awhbib,lhbtbnbib,afcesnbib [Consulta el 14.12.2014]

²⁴ Pierre Rameau. (1725). *Le Maître à Danser*. Paris; Chez Jean Villette. Disponible en la Web.: <<http://www.archive.org/stream/lematredanserq00rameuoft#page/n5/mode/2up>> [Consulta: 14.12.2014]

²⁵ Ballet creado por los tres líderes del ballet de la corte de Luis XIV: el compositor Jean-Baptiste Lully, el dramaturgo conocido por su nombre escénico Molière y el maestro de ballet a quien se le atribuye la institución de las posiciones básicas de éste género Pierre Beauchamps. Vid.: Molière. (1894). *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet en cinq actes avec une notice et des notes par Georges Monval : Le Tartuffe ou l'imposteur, comédie en cinq actes avec une notice et des notes par Georges Monval / (Paris : Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion successeur) Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57729485> [Consulta: 05.09.2014]

²⁶ Estas piezas se pueden escuchar a través de algunos enlaces electrónicos. Disponible en la Web: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bourgeois_gentilhomme> [Consulta: 05.08.2014]

²⁷ “La compañía de Sebastián de Prado fue elegida entre todas las compañías teatrales de Madrid para acompañar a maría Teresa de Austria a Francia, tras su matrimonio en San Juan de la Luz con el rey de

bailarinas españolas en la corte de Luis XIII.²⁸ En la documentación encontramos datos anecdóticos de bailes españoles interpretados por el Cardenal Richelieu.²⁹

En relación con los primeros esfuerzos de conformación del vocabulario de ballet institucionalizado por la Real Academia de Danza fundada por Luis XIV fuimos encontrando amplias referencias de la inclusión de pasos y movimientos procedentes del vocabulario dancístico vasco así como de la inclusión de bailarines vascos en las primeras compañías de la corte del Rey Sol.³⁰ También encontramos relevancia en la influencia de la estética española en la corte francesa como consecuencia del encargo encomendado a Diego de Velázquez como responsable del diseño de las festividades para celebrar la boda de Luis XIV con la infanta María Teresa en San Juan de la Luz.³¹

Francia, Luis XIV. En 1662 la compañía de Prado fue reemplazada por la de Pedro de la Rosa, que residió en la corte francesa hasta 1674". (Rico, 2006: 351)

²⁸ Las bodas de Luis XIII con Ana de Austria se celebraron el 21 de noviembre de 1615. Clara Rico Osés provee de detalles sobre dos de las bailarinas de la corte española de la nueva reina: Luisa de Ozoria (Mademoiselle Loysede Ozoria) y Antonieta Mendoza (Mademoiselle Anthoinette de Mendoza), quienes permanecieron en París cuatro y seis años respectivamente. Rico especifica que el único testimonio de sus nombres se encuentra en el libreto del *Ballet de la Reyne représentant la Beauté et ses Nymphes*. Vid.: Rico, Clara; y Dursoir, Georgie. (2006). "L'image de l'Espagne en France au XVIII siècle: les sources musicales éclairées par le témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674), en: *Revista de Musicología*. Vol. 29. No. 1, "Actas del I Encuentro de Jóvenes Musicólogos de la Sociedad Española de Musicología" (Junio 2006), pp. 347-352. Madrid: Sociedad Española de Musicología. Disponible en la Web: <http://www.jstor.org/stable/20798176> [Consulta el 26.05.2014]

²⁹ Migel, Parmenia (Ed.); Pablo Picasso. (1978). *Designs for The Three-cornered Hat (Le Tricorne)*. Collections of fine art in Dover books. Dover Books. *Le Tricorne* Series. Dover Publications. University of California.

³⁰ "Lully disponía para la parte coreográfica de sus producciones de la recientemente establecida Académie Nationale de la Danse fundada en 1661 con una importante participación vasca, no menos que 25 bailarines vascos figuraban en el cuerpo de ballet masculino que indudablemente contribuyeron a la creación de la técnica clásica. (...) Mazarino eligió la obra *Xerés* que había alcanzado gran éxito en Italia a la que, para ambientarla al gusto francés, se insertaron seis entrées compuestas por Lully. Al fin del prólogo aparecía un personaje vasco que presentaba al público seis compatriotas suyos; tres peninsulares y tres continentales. Vestían mitad a la francesa mitad a la española. (...) Lully bailó el papel más importante de los confiados a personajes vascos y la música a ellos destinada contiene una *bouffée pour les basques* y un *ondeau pour les memes orquestadas para instrumentos de arco*." Vid.: Enrique Jordá. (1988). "Lo vasco y la danza clásica". En: *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*. Año N° 20, N° 52, pp. 415-418. Disponible en la Web: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144750>> [Consulta el 12.06.2014]

³¹ Vid.: Alfonso E. Pérez Sánchez. "Velázquez y su Arte". En: Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gallego. (1990). *Velázquez*. Museo del Prado. Ministerio de Cultura, p.54

Paralelamente, estudiamos la vasta difusión de la literatura española del Siglo de Oro de donde parten tres de los principales ballets de temática española: *Don Juan*, *Don Quixote* y *Le Diable boiteux*.³² Aunque desde el setecientos ha sido debatible el liderazgo del ballet *Don Juan o Le Festín de Pierre* de Gasparo Angiolini como el primer *ballet d'action*,³³ a Jean Georges Noverre se le adjudica este liderazgo por haber publicado en 1760 el concepto descrito como tal en su obra *Letters sur la danse, et sur les ballets*.³⁴ Controversialmente, en cuanto a la patente del concepto, la coreografía de Angiolini estrenada en 1761 incluyó una disertación sobre su filosofía al respecto en el programa de su presentación.³⁵ Independientemente del debate, esta coreografía de temática española lució un fandango exaltado por la música de Christoph Willibald von Gluck, que difundió consecuentemente este baile a través de su historial de representaciones por Europa.³⁶

³² Beatriz Martínez del Fresno ofrece un amplio análisis y seguimiento cronológico del Quijote en el ballet. Vid.: Beatriz Martínez del Fresno. “El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky” En: Begoña Lolo (Ed.). (2007). *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Centro Estudios Cervantinos, pp.: 627-661.

³³ Detalles de la polémica entre Angiolini y Noverre con respecto al liderazgo en el concepto del *ballet d'action* presentados por Arianna Fabricatore se pueden consultar en: Arianna Fabricatore. n.d. *Sémiramis, ballet pantomime tragique: l'écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d'un nouveau genre théâtral*. <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00687940>. Disponible en la Web: <https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/687940/filename/SA_miramis.DEF.pdf> [Consulta: 5.10.2014]

³⁴ Jean Georges Noverre. (1760). *Letters sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Libraire du Gouvernement & de la Ville. Disponible en la Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h/f1.image>> [Consulta: 01.09.2013]

³⁵ “Dans le Programme que j'ai publié, il y a trois ans, à l'occasion du Ballet de Don Juan, j'ai donné quelques notions de la Danse Pantomime des Anciens; & ayant promis d'en parler plus amplement, lorsque je ferois paroître quelque nouveau Spectacle de ce genre, je vais m'acquiescer de mon engagement à l'occasion du Ballet de Sémiramis que je fais paroître aujourd'hui sur la Scène. Je ferai remarquer d'abord, que le sujet du Festin de Pierre m'avoit été fourni par la Comédie Héroïque, & que c'est de la Tragédie que j'emprunte celui de Sémiramis” (Angiolini, 1765: A2). Gasparo Angiolini, *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765*. Vienne, Jean-Thomas de Trattner, (1765). Milan. Dorénavant *Dissertation*. (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote 5913 (14) Consulta en : (Fabricatore, n.d. : 1)

³⁶ La recreación de este fandango se puede apreciar a través del documental *Sensuality and Nationalism in Romantic Ballet*. Dir. Robert Atwood y Claudia Jeschke. (2012). *Sensuality and Nationalism in Romantic Ballet*. Dancetime Publications. DVD. Mayores datos sobre la recreación de este fandango los aporta Graham Wats: “The reconstruction is based upon the publication of Gluck's annotated performance scores (by Sibylle Dahms and Irene Brandenburg in 2010) and the music is a piano reduction of the appropriate part of the Gluck score executed by the German musicologist, Thomas Hauschka. It is danced impeccably by Rainer Krenstetter, an Austrian danseur who won the Prix de Lausanne in 1999 and is now a soloist with Staatsballet Berlin”. Graham Wats. 2013. “DVD – Sensuality

Llegados a este punto, para comprender y analizar el furor que tuvieron los bailarines boleros en el ochocientos, su influencia en el ballet romántico y discernir ante los argumentos que han descrito al bolero simplemente como un ballet acompañado por el toque de palillos o castañuelas, nos dedicamos a profundizar nuestro estudio sobre la Escuela Bolera. Para ello emprendimos tareas de participación y observación de clases, cursos, presentaciones escénicas, congresos, entrevistas, análisis comparativo entre metodologías pedagógicas y estilos interpretativos. Asimismo, complementamos los conceptos teóricos con bibliografía e investigación de archivo subrayando las raíces autóctonas españolas de este arte, su conexión en relación con el desarrollo del flamenco, así como la hibridación transcultural que esta manifestación dancística compartió con el ballet romántico dentro y fuera de España.

Una de las figuras más emblemáticas de esta hibridación transcultural e icono dual del ballet romántico, mayormente representada en su imagen bolera bailando *La Cachucha*, es la bailarina austriaca Fanny Elssler. Para comprender mejor los motivos del éxito apoteósico de Elssler en relación con las aportaciones que su amplio repertorio español hubiera favorecido, nos embarcamos en un estudio biográfico detallado de la bailarina, comparando las biografías, críticas y repertorio de otras bailarinas del ochocientos que destacaron con su repertorio español tales como Guy Stephan, las hermanas Lise y Félicité Noblet, Lucile Grahn, Pauline Duvernay, etcétera. Paralelamente, contrastamos nuestros datos y conclusiones con las referencias de reconstrucciones de las variaciones de *La Cachucha*, basándonos en la descripción coreológica de Friedrich Albert Zorn³⁷, el estudio de la obra y su transcripción a *Labanotation*³⁸ de Ann Hutchinson Guest³⁹ en

& Nationalism in Romantic Ballet". *Dance Tabs*. Enero 15, 2013. Disponible en la Web: <<http://dancetabs.com/2013/01/dvd-sensuality-nationalism-in-romantic-ballet/>> [Consulta el 14.10.2014]

³⁷ Zorn, Friedrich Albert. (1887). *Grammatik der Tanzkunst. theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie ; nebst Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographischer Bezeichnung*. Leipzig. [La Cachucha, pp. 242– 249 del libro original]. Acceso digital del libro de Zorn en la biblioteca digital alemana Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Sachsen-Anhalt. Disponible en la Web: <<http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/structure/923616>> [Consulta el 10.5.2014] Traducción al inglés disponible en la Web: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.174> [Consulta el 23.02.2014]

³⁸ Labanotation método de escritura de la danza creado por Rudolf Von Laban. Vid.: <http://www.dancenotation.org/> [Consulta el 15.06.2015]

su libro *Fanny Elssler's Cachucha*⁴⁰, análisis de historiadores y documentales históricos, y fuentes de estudio de la Escuela Bolera, tomando nota de las diferencias estilísticas relativas al conocimiento, estilo, nivel, expresividad y personalidad de sus intérpretes.

Teniendo en cuenta la reiterada observación en el gremio de la danza de que “se baila como se es”, complementamos nuestra investigación de referencias dancísticas con aquellas que nos pudieran dar a conocer los rasgos de personalidad, carácter, expresividad y liderazgo de Fanny Elssler como mujer, artista, y bailarina. De manera puntual, analizamos sus memorias, reseñas biográficas de quienes le conocieron, litografías, críticas, documentales y obras de arte creadas en su memoria. Entre las fuentes consultadas *Une Vie de danseuse*⁴¹, con su detallado seguimiento biográfico de Elssler, nos sensibilizó en cuanto al contexto sociocultural del ballet romántico, permitiéndonos valorar las situaciones particulares que enfrentó la bailarina que dieron forma a su carácter y a la imagen que la sociedad construyó de ella. La meticulosa investigación de Ivor Forbes Guest⁴² sirvió adicionalmente de guía hacia fuentes y contrastó analíticamente el punto de vista de las generosas críticas y reseñas de Théophile Gautier en la prensa parisina y correspondencia personal⁴³ con Elssler.

³⁹ Referencias biográficas y entrevista a la Dra. Ann Hutchinson Guest se pueden consultar a través de su enlace electrónico en el Language of Dance Centre. Vid.: <<http://www.lodc.org/about-us/dr-ann-hutchinson-guest.html>> [Consulta el 15.06.2015]

⁴⁰ El liderazgo de Hutchinson en la pedagogía, coreología y transcripción coreológica del repertorio del ballet logran traducir el la descripción coreográfica de la variación de La Cachucha de Fanny Elssler de Zorn en coreología de Laban, con un análisis descriptivo de cada segmento, complementado con referencias bibliográficas. Adicionalmente, Ann Hutchinson ha asesorado la reconstrucción escénica de esta variación para el Dance Notation Bureau y otras reposiciones con fines educativos y documentales. Véase: Ann Hutchinson Guest, Felisa Victoria, Friedrich Albert Zorn. (1981). *Fanny Elssler's Cachucha*. London: Theatre Arts Books.

⁴¹ Auguste Ehrhard. (1909). *Une Vie de Danseuse, Fanny Elssler*. Paris : Plon-Nourrit et Cie. Disponible en la Web : <https://archive.org/details/uneviededanseuse00ehrh> [Consulta el 07.07.2013]

⁴² Ivor Forbes Guest. (1970). *Fanny Elssler*. Wesleyan University Press.

⁴³ Lettre 193. Théophile Gautier à Fanny Elssler. [entre le 4 et le 9 mars 1840] En : Théophile Gautier. (1985). *Correspondance générale*. Librairie Droz, pp. : 184 – 185. Disponible en la Web: <https://books.google.com.mx/books?id=Fd0jNMTCNt8C&pg=PA184&lpg=PA184&dq=correspondance+Theophile+Gautier+Fanny+Elssler&source#v=onepage&q=correspondance%20Theophile%20Gautier%20Fanny%20Elssler&f=false> [Consulta el 5.05.2015]

De igual suerte, otra figura extraordinaria relacionada con los ballets de temática española, coetánea de Fanny Elssler ha sido Marius Petipa. Entre las celebraciones del centenario de Petipa durante el 2011, tuvimos la oportunidad de presenciar la presentación del libro *Marius Petipa en España (1844-1847)*⁴⁴ donde la autora, Laura Hormigón, nos reveló detalles poco conocidos sobre la presencia de Petipa en Andalucía, su repertorio español antes, durante y después de su estancia en la Península, y anécdotas que denotan el aprecio que el coreógrafo tuvo por la cultura española. Como se sabe, el *Jaleo de Jerez* destaca entre las variaciones que le montó a quien fuera su pareja de baile durante su estancia española, Marie Guy Stephan,⁴⁵ con el cual la bailarina fue ampliamente reconocida en ambos lados de los Pirineos, acreditando consecuentemente sus aciertos coreológicos.

Como se puede apreciar en nuestra recopilación de coreografías y variaciones de temática española agrupadas por coreógrafo,⁴⁶ Marius Petipa tiene un incomparablemente mayor número de obras españolas, de las cuales un gran porcentaje de ellas continúa vigente en el repertorio actual, destacando contundentemente su ballet *Don Quixote*. La trascendencia del gran número de bailes nacionales en el repertorio de coreógrafos como Petipa ha fomentado que se instituya el estudio de *danza de carácter*⁴⁷ como parte integral de la formación de bailarines profesionales. Entre los

⁴⁴ Laura Hormigón. (2010). *Marius Petipa en España (1844-1847): Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte ballet.

⁴⁵ Amplios detalles sobre el Jaleo de Jerez y Marie Guy Stephan se pueden ver en: Pablo Lozano, Eulalia. (2006). *Jaleos y tangos. Vengo de mi Extremadura*. Córdoba: Almuzara. También ver: Eulalia Pablo Lozano. (1999). *Cantes extremeños. Un estudio histórico-descriptivo*. Diputación de Badajoz, departamento de publicaciones.

⁴⁶ En nuestra sección de Apéndice encontraremos tablas cronológicas del repertorio del ballet de temática española asociados por coreógrafos, donde podemos observar el gran número de obras de temática española creadas por Marius Petipa, de quien listamos 12 creaciones, en comparación con otros coreógrafos quienes han destacado por su legado español dentro del ballet como Léonide Massine de cuya constancia tenemos 5 ballets, o de coreógrafos cuyo legado español en el ballet nos ha sorprendido, tal como el de Roland Petit, de quien listamos 9 coreografías.

⁴⁷ Para clarificar las acepciones de *danza de carácter* y de *demi-caractère* en el contexto del ballet nos basaremos en las siguientes definiciones del *Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press. Disponible en la Web: <<http://www.oxforddictionaries.com>> [Consulta en 11.11.2014]

Demi-caractère – A style of ballet having elements of character dance, but executed with steps based on the classical technique.

Character dance - A style of ballet deriving inspiration from national or folk dances, or interpreting and representing a particular profession, mode of living, or personality.

Nadejda L. Loujine, especialista en danzas de carácter nos ofrece los siguientes puntos para clarificar el concepto dentro del contexto del ballet:

beneficios que las escuelas de las compañías de danza resaltan sobre su estudio se listan el desarrollo de un mayor sentido de ritmo, musicalidad, presencia escénica, carácter, trabajo de formaciones escénicas y baile en parejas.

Se debe agregar que, al igual que otros coreógrafos, los montajes de Petipa incluyeron también coreografías para óperas. Ante el importante papel que el ballet tuvo en la ópera durante su etapa de desarrollo, constatamos la presencia de variaciones de temática española en la historia de la ópera donde *Don Giovanni*, *El Barbero de Sevilla*, *Las Bodas de Fígaro* y *Carmen* continúan liderando el repertorio del *bel canto*. De manera exponencial en la danza, la evolución de la novela *Carmen* de Mérimée hacia la ópera creada por Bizet ha motivado un desarrollo coreográfico inmenso de esta obra en el que han desfilado grandes figuras tanto del ballet como del flamenco como Marius Petipa, Roland Petit, Alberto Alonso, Antonio Gades, Mats Ek, Salvador Távora y Matthew Bourne.

Coetáneo de Mérimée y escritor de gran impacto en la historia de la danza fue Théophile Gautier. En su carrera abarcó poesía,⁴⁸ libretos de ballet,⁴⁹ y crítica de la

“C’est ainsi que la danse de caractère est encore connue sous deux angles distincts: celui du “demi-caractère”, et celui du “caractère” à proprement parler. Ces deux aspects de la danse de caractère, font référence, tous deux, aux univers populaires mais leurs manières de décliner la technique sont sensiblement différentes. (...) Le demi caractère tout en faisant référence à l’imaginaire populaire va s’éloigner très fortement des pas de danses traditionnelles et va utiliser essentiellement, un vocabulaire de danse académique. (...) En revanche pour ce qui concerne la Danse de caractère à proprement parler, si elle ne copie pas à la lettre le populaire, elle s’en inspire encore plus largement, mais en le stylisant. La préoccupation de la DANSE DE CARACTERE, n’est pas, non plus, de retranscrire un folklore authentique mais de créer des personnages, qui tout en respectant les conventions scéniques, seront ceux qui transgresseront les codes sociaux et, de fait, mettront en valeur les autres personnages académiques”. Consulta en : Nadejda L. Loujine. “Introduction à la danse de caractère. Cours de danse de caractère avec Nadejda -1-. Pour un renouveau de la danse de caractère”. *Dance Cube Web Magazine*. Disponible en la Web: <<http://www.chacott-jp.com/magazine/dance-library/character/1304chara-f.html>> [Consulta el 11.11.2014] Material adicional de Najeda L. Loujine está disponible en la Web: <http://www.dansedecaractere.com/>

⁴⁸ *Le Spectre de la Rose*, uno de los ballets más emblemáticos de los Ballets Russes que ha quedado impreso en el imaginario colectivo con el gran salto suspendido del bailarín Vaslav Nijinsky. La coreografía de Mijail Fokine, basada en el libreto de escritor francés Jean-Louis Vaudoyer fue inspirado por un poema de Gautier. Disponible en la Web: https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Spectre_de_la_rose [Consulta el 10.10.2014]

⁴⁹ Los ballets que contaron con la pluma de Gautier en sus libretos incluyen: *Giselle*, *La Péri*, *Pâquerette*, *Gemma*. [Théophile Gautier. Un site conçu et mis en ligne par Hicham Hmiche, Alexis Jamet, Céline Linguagrossa, Alexis Notte et Laurent Vonck.] Disponible en la Web: <http://www.theophilegautier.fr/ballets/> [Consulta el 5.05.2015]

danza en los principales periódicos parisinos,⁵⁰ y se fue convirtiendo en una de las más valiosas referencias sobre el ballet romántico y los bailes boleros. La lectura de sus reseñas, descripciones, críticas, comparaciones y análisis no sólo nos permite conocer lo que describe, sino que también nos permite observar cómo van cambiando sus percepciones,⁵¹ valores estéticos, conocimiento de la danza, preferencias y afiliaciones con algunas bailarinas de su época.⁵² Particularmente, en su obra *Voyages en Espagne*,⁵³ acentúa la confrontación de su imaginario sobre los bailes españoles que había visto en París contra la realidad que vivió en España en 1840, de manera más concreta con respecto a la comparación entre los bailes boleros de Dolores Serral y Fanny Elssler.

En consonancia con nuestra investigación sobre estancias de maestros y creadores en España, continuamos recopilando testimonios de creadores que vivieron una intensa movilidad investigadora durante el ochocientos. Las estancias en España de músicos, como Mijaíl Glinka, y escritores, como Mérimée, transmitieron descubrimientos y percepciones sobre España a sus transcritores, libretistas y futuros discípulos en las escuelas de las compañías de ballet más importantes de Europa, y estos, a su vez, los difundieron mundialmente. Rimsky Korsakov, transcriptor de Glinka, quien también estuvo en España aunque brevemente, no pudo haber imaginado que su obra *Capriccio Español*⁵⁴ sería inmortalizada a través de las cámaras de *Hollywood*. Bajo el nombre

⁵⁰ “J’ai travaillé à la Presse, au Figaro, à la Caricature, au Musée des Familles, à la Revue de Paris, à la Revue des Deux Mondes, partout où l’on écrivait alors”. Théophile Gautier. (1867). *L’Illustration*, 9 mars 1867. Disponible en la Web : <http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/gautier_portraits-contemporains/body-1> [Consulta: 10.10.2014]

⁵¹ El historiador especialista en ballet romántico Ivor Guest nos ofrece un análisis del legado de Théophile Gautier en su artículo titulado *Gautier on Dance* en el cual nos presenta los puntos en los cuales lideró en la crítica de la danza aportando indudablemente una valiosa referencia archivística. Sin embargo, Guest también explica los puntos exentos de imparcialidad de Gautier en cuanto al tema de género se refiere: “As ‘the first professional ballet critic of note,’ Théophile Gautier (1811-72) exercised a salutary influence upon theatrical dance in the mid-nineteenth century. (...) All of Gautier’s commentaries on dance are personal. The analytical, even clinical, objectivity so prized today in this field played no part in his outlook. (...) Especially with respect to dancers, this desire presents problems for today’s reader because of our heightened sensitivity to judgmental attitudes based primarily on gender.” Vid.: Ivor Guest. “Gautier on Dance”. *Dance Research Journal* 21/1 (Spring 1989), p. 23.

⁵² Entre las principales bailarinas del entorno de Gautier destacaron Fanny Elssler, y las bailarinas que protagonizaron sus libretos: Fanny Cerrito – *La Peri*, y Carlotta Grisi – *Giselle*.

⁵³ Théophile Gautier. (1920). *Viaje por España*. Traducción por Enrique de Mesa. Madrid: Calpe.

⁵⁴ Nikolay Rimsky Korsakov. (1914). *Ma Vie Musicale* [Introduction et adaptation par R. Halperine-Kaminsky]. Paris: Pierre Lafitte & C Editeurs, pp.: 149-154. Disponible en la Web: <<https://archive.org/details/imspl-musical-life-rimsky-korsakov-nikolay>> [Consulta: 6.08.2014]

de *Spanish Fiesta*⁵⁵ la música de Korsakov se materializó en la coreografía firmada por su compatriota Léonide Massine, creada en colaboración con una de las artistas del flamenco y la danza española que mayor difusión dieron al repertorio español en el ballet, Encarnación López “La Argentinita”.⁵⁶

Todos estos antecedentes y testimonios de las influencias del baile y cultura española confluyeron en Rusia al inicio del siglo XX. Sergei Diaghilev, cuya carrera como empresario del ballet arrancara promoviendo el arte ruso en Europa a través del proyecto editorial y artístico *Mir iskusstva*⁵⁷, a través de su extraordinaria suma de talentos de bailarines, coreógrafos, compositores y diseñadores, anonadó al mundo con su concepto de “arte total.” El neoprimitivismo⁵⁸ ruso que caracterizó su repertorio inicial, exaltando los valores del arte y la cultura rusa dentro de un discurso vanguardista, dio paso al eventual modernismo étnico atribuido a la obra coreográfica de Massine en el que confluyeron influencias de artistas como Natalia Gontcharova, Pablo Picasso, Igor Stravinsky y Manuel de Falla, y el bailarín Félix Fernández García.

La eclosión del maridaje ruso-español de los *Ballets Russes*, consecuencia de los dos años (1916-1918) que la compañía permaneció en España,⁵⁹ colocó el patrimonio español y flamenco dentro del repertorio de su compañía, fomentando creaciones

⁵⁵ Vid.: Tamara Tumanova y Léonide Massine en *Spanish Fiesta*. Disponible en la Web: <http://www.youtube.com/watch?v=SPEo_ocBLxM> [Consulta: 05.05.2014]

⁵⁶ Vid.: Idoia Murga Castro. (2014). “Encarnación López La Argentinita, la bailarina del exilio (1936-1945)” *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (eds. Vilches, Nieva, López and Aznar), Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 181-193. Disponible en la Web: <https://www.academia.edu/6478541/Encarnaci%C3%B3n_L%C3%B3pez_La_Argentinita_la_bailarina_del_exilio_1936-1945> [Consulta: 09.10.2014]

⁵⁷ Véase referencia del término en la Web: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mir_iskusstva> y un análisis profundo de la progresión de esta iniciativa hasta el legado de sus *Ballets Russes* en el catálogo de la exhibición del Victoria & Albert Museum con motivo de la celebración de su centenario: Jane Pritchard (Ed.). (2013). *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929: when art danced with music*. Washington, USA: National Gallery of Art.

⁵⁸ Movimiento artístico de la vanguardia rusa de principios del siglo XX que exaltaba los valores autóctonos rusos. Véase referencia del término en la Web: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100228453>>

⁵⁹ La más completa obra respecto a reseñas, análisis, referencias archivísticas y hemerográficas se encuentran en: Nommick, Yvan, and Antonio Álvarez Cañibano. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

consecuentes en el ballet internacional. Como sabemos, la primera coreografía de temática española de la compañía de Diaghivlev fue *Las Meninas* (1916), inspirada en la obra homónima de Velázquez. La segunda creación, *El Tricornio* (1919), potenció la hibridación de referencias españolas y flamencas, y la tercera pieza española en sus programas llegó a una absoluta exaltación del arte jondo con *Cuadro Flamenco* (1921). En consecuencia hereditaria, los bailarines de los *Ballets Russes* desarrollaron un especial aprecio por el arte y la cultura española, ya fuera por las vivencias de esos años en España, por conexión con el repertorio español que les hubiera tocado bailar, o a través de colaboraciones con artistas flamencos que procuraron a lo largo de su carrera.

En efecto, durante nuestra investigación dimos seguimiento a la carrera dancística, coreográfica, directiva y productora de quienes formaron parte de la compañía de Diaghilev, observando su respectivo legado de repertorio de ballets de temática española, así como el fomento del estudio del flamenco o danza española que dieron tanto en sus respectivas compañías, como en las escuelas que dirigieron⁶⁰. De esta manera, nuestra investigación nos dirigió a enfocarnos en el estudio de colaboraciones entre artistas del flamenco en las principales compañías de ballet del siglo XX. Los amplios testimonios que hemos recogido nos han permitido testificar la universalidad del flamenco y valorar su efecto propositivo tanto en el desarrollo del repertorio del ballet, como en los programas educativos de sus principales escuelas. Las raíces de estas aportaciones vienen desde las primeras etapas del desarrollo del ballet, aumentando en confluencia durante la etapa pre-flamenca del ochocientos, explayándose las colaboraciones del flamenco en el ballet en las primeras décadas del siglo XX, logrando contundencia incluso en las creaciones más vanguardistas en nuestro siglo XXI.

⁶⁰ Miembros de los Ballets Russes de Diaghilev que lideraron en su trabajo coreográfico y de desarrollo educativo hacia el flamenco fueron Léon Woizikovsky, Marie Rambert, Serge Lifar, y Adolf Bolm. De manera consecuente aunque diluida, quienes formaron las compañías que derivaron de los *Ballets Russes* dirigidas por y Rene Blum, el Coronel de Basil y Léonide Massine dieron continuidad a esa dinámica. Amplios testimonios sobre el legado de Massine se encuentran en su autobiografía *My Life in Ballet*, y en la de su biógrafo Vicente García Márquez *Massine a Biography*. Los tratados de Sergei Lifar, particularmente *La Danse* denotan una valoración del baile español y flamenco. Los Testimonio de las clases que Adolf Bolm bailarín de los Ballets Russes tomó con José Otero durante su presencia en Sevilla en 1916, y su trabajo coreográfico en ballets de temática española se encuentra en la nota 25 de la página 282 de: Sharyn R. Udall. (2012). *Dance an American Art: A Long Embrace*. University of Wisconsin Press.

Entre las colaboraciones más significativas, destacan las de Léonide Massine con el bailarín Félix Fernández García para la creación de *El Tricornio*, seguida con el trabajo realizado con Encarnación López “La Argentinita” para *Capriccio Espagnol*, coronando estas colaboraciones hispano-rusas Antonio Ruiz Soler y Mariemma bailando para Massine en *El Tricornio*, así como la de Massine participando como El Espectro en *El Amor Brujo* de Antonio. Otro líder en historial de colaboraciones con estrellas del ballet ha sido Antonio Gades, quien además de aportar su arte al repertorio de Anton Dolin, Elettra Moroni y Carla Fracci, desarrolló una entrañable colaboración con Alicia Alonso coprotagonizando *Ad Libitum*, montando *Bodas de Sangre* para el Ballet Nacional de Cuba e incluso, como sabemos, interpretando el papel de Hilarion en *Giselle* con esta compañía.

El legado de José Antonio Ruiz a través de su participación como bailarín y coreógrafo con figuras como Carla Fracci, Natalia Makarova, y Julio Bocca se suma a su interpretación de La Danza del Molinero de *El Tricornio* en el papel de Félix en el documental histórico-escénico *Ballerinas*. Otros puntos de amalgama recientes entre el flamenco y el ballet se encuentran en el extraordinario repertorio coreográfico de Víctor Ullate⁶¹, que incluye títulos como *Seguiriya*, *Jaleos*, *El Amor Brujo* o *El Sur*. De manera más puntual, ha sido la colaboración de la bailaora María Pagés con figuras internacionales que, precisamente, se derivaron de la compañía de Ullate. La coreografía de Pagés y la grabación de su zapateado en el audio, quedaron inscritas en la obra *Soleá* creada para Ángel y Carmen Corella. En la modalidad de coparticipación, Pagés baila en la celebración de la gala inaugural de la Presidencia Española en la Unión Europea al lado de la bailarina española Tamara Rojo, actual directora del English National Ballet, cuyo currículum también alberga su labor de bailarina en la compañía de Ullate.

Como podemos apreciar, el repertorio del ballet se ha nutrido de estas colaboraciones entre artistas del baile flamenco y del ballet. Algunas coreografías originalmente creadas para el ballet, como *El Tricornio*, han pasado al repertorio de la danza española

⁶¹ La experiencia dual de ballet y flamenco del coreógrafo español Víctor Ullate, quien fue miembro tanto de la compañía de Antonio Ruiz Soler como de Maurice Béjart, han potenciado un versátil repertorio en su compañía en la cual amalgama elementos de raíces flamencas dentro del discurso del ballet. Vid.: Víctor Ullate Ballet – Repertorio. Disponible en la Web: <http://www.victorullateballet.com/coreografias/en-gira/> [Consulta: 05.05.2015]

con versiones emblemáticas como la de Antonio Ruiz Soler, propuestas en versiones de diseños alternativos como los de Dalí, o en tratamientos motivados por la figura de Félix como el ballet *El Loco*, creación de Javier Latorre, o *¡Mira! Los zapatos rojos*, *manifiesto* artístico del bailarín vanguardista Israel Galván. Otras obras han tenido caminos inversos como la de *El Amor Brujo*, la cual se concibió como *gitanería*, pasando por el crisol de la estilización de Antonia Mercé “La Argentina,” para luego integrarse al repertorio de las más importantes compañías de ballet a nivel internacional.

La inclusión de estas piezas de temática española en el repertorio de las compañías requirió que se fueran integrando elementos de estudio de la danza española en los programas educativos de las escuelas afiliadas a estas compañías. Consecuentemente, las propuestas de estudios de danza española se han ido agregando en los cursos de bailes de carácter junto con otros estilos que también forman parte del repertorio tales como czardas, mazurkas y tarantelas. Sin embargo, en algunas escuelas se ha integrado el estudio del flamenco como materia independiente, como también, su coreografía, apareciendo nombres de palos flamencos en algunos programas de presentaciones de compañías de ballet o de sus escuelas.

A continuación, nos adentraremos en nuestro tema de investigación sobre las aportaciones del flamenco al ballet. Revisaremos primeramente los objetivos que nos planteamos seleccionando como eje conductual las colaboraciones entre artistas del flamenco en compañías de ballet que derivaron en la creación de ballets de trascendencia y vigencia en el repertorio, motivando la inclusión del estudio de elementos de la danza española o del flamenco en los programas de estudio de las principales compañías de ballet a nivel internacional.

Como podremos ver en nuestro apartado de metodología, nuestra investigación ha conjugado aproximaciones históricas, biográficas, etnológicas, y un estudio tanto de repertorio de ballets de temática española como de los estilos y géneros de danza implicados. Durante este proceso, nuestra investigación se ha contrastado en el laboratorio de la experiencia personal, aplicando constantemente metodologías de análisis de movimiento a las observaciones antropológicas, dancísticas, pedagógicas y

coreológicas de nuestra tarea. Las características particulares de nuestra investigación han sido los contrastes en puntos de vista externo-interno tanto personal como referencial, de la investigación recopilada con la exploración dancística, así como de datos extraídos de la aplicación de metodologías de análisis de movimiento a los diferentes aspectos de estudio. Como reiteramos durante nuestra exposición, nuestro punto de vista ha partido de observaciones externas al contexto sociocultural del flamenco, pasando por una inmersión cultural gradual. De esta manera, el contraste referencial de la investigación del ballet dentro contexto sociocultural del flamenco con la investigación del flamenco desde puntos transatlánticos, nos han permitido extraer factores de convergencia, divergencia, contradicción y cooperación entre individuos u organizaciones directamente implicados en el quehacer y discurso dancístico.

Esta multiplicidad de perspectivas se podrán identificar en nuestro apartado de la revisión de la literatura o estado de la cuestión. En él revisaremos la problemática de falsos cognados, comparando también los contrastes discursivos de autores pertinentes a la cultura del flamenco y aquellos externos. Seguidamente, observaremos la problemática del abismo sociolingüístico entre ellos y la consecuente perpetuación de imaginarios románticos, constructos de mercadotecnia mediática, tendencias discriminativas y asociaciones peyorativas reiteradas en estas fuentes. Ante ello, podremos reconocer cómo parte de la problemática a la cual se enfrenta nuestra propuesta de investigación sobre las aportaciones del flamenco al ballet radica en la apreciación del flamenco, sus artistas, su cultura y sus contextos coreográficos profesionales. Paralelamente, señalaremos cómo la falta de acreditación de algunos casos de colaboración entre artistas del flamenco en el ballet han implicado tanto fallos de valoración de su labor como de su persona, que han conllevado a toda una gama conjeturas en la literatura, tan repetidamente citadas, que no sólo se toman como hecho, sino que se difunden ampliamente, contagiando el constructo del imaginario del flamenco en el gremio en cuestión.

Para abordar nuestra revisión de la literatura de manera más eficiente en cuanto a nuestra propuesta de investigación, hemos catalogado nuestras fuentes en cuatro grupos. En primera instancia estudiaremos las fuentes que incluyen los conceptos de flamenco y ballet en su título. Seguidamente, señalaremos los autores más reconocidos en el gremio

del ballet y del flamenco que han aportado una red de conexiones en nuestro tema de investigación. Dentro del tercer grupo de autores, presentaremos aquellos que, a pesar de ser ampliamente reconocidos o de considerarse como aportadores a nuestro tema, su enfoque es distinto, distante, discrepante o cuyas dicotomías merecen aclararse. Finalmente, señalaremos las fuentes de mayor contribución a nuestra, aunque discutiremos su aportaciones dentro del núcleo de nuestra investigación.

La parte central de nuestro trabajo se divide en tres partes: repertorio, colaboraciones y programas de estudio. En la primera parte damos seguimiento a las coreografías de temática española más relevantes del repertorio del ballet que hayan sido creadas en colaboración con un artista flamenco y que, como hemos explicado anteriormente, tengan vigencia o hayan tenido trascendencia importante en los participantes, en la compañía en que se creó. La segunda parte de nuestra tesis está dedicada a resaltar los artistas flamencos que aparecen en los registros del repertorio de las principales compañías de ballet, dando seguimiento a la influencia que algunos de estos bailaores o bailaoras tuvieron en sus coprotagonistas o en la creación de obras subsecuentes. La tercera parte de nuestro trabajo está enfocada en señalar la presencia de estudios de flamenco o danza española integrados en los programas de estudio de las escuelas de las principales compañías de ballet a nivel internacional. En este apartado podremos valorar los beneficios que el estudio del flamenco aporta en la preparación de los bailarines de ballet en aspectos kinesiológicos⁶² y rítmico-musicales así como en el desarrollo de calidades de movimiento y habilidades interpretativas.

Como podemos observar a lo largo de nuestro documento, la colaboración más trascendental entre artistas del flamenco en compañías de ballet ha sido la de Félix

⁶² Nos referimos a los aspectos que abarca la Kinesiología es decir al estudio del funcionamiento de los sistemas músculo-articulares en el área biomecánica aplicada a la eficiencia de la potencia dancística, el equilibrio de desarrollo muscular, la alineación ósea durante el movimiento, la prevención de lesiones en el entrenamiento, etcétera. Aclaremos, por tanto, que no nos referimos propiamente a la Kinestesia, la cual, aunque también es una rama de la ciencia que se avoca al movimiento, su aproximación, áreas de estudio y perspectiva de análisis son distintas. Katherine Wells explica la acepción que concuerda con nuestro enfoque: "*Kinesiology, as it is known in physical education, orthopedics and physical medicine, is the science of human motion.*" Wells especifica las áreas científicas de la Kinesiología en las cuales fundamenta su análisis, mismas que incluyen la anatomía, la fisiología y la física: ". . .the analysis of human motion is based on anatomic, physiologic and mechanical principals." Katherine F. Wells. (1960). *Kinesiology*. Philadelphia: W. B. Saunders Company, p.: 1.

Fernández García. Consecuentemente, encontraremos argumentos de las aportaciones de Félix al ballet, tanto en la sección de repertorio enfocada en la creación de ballets de temática española con *El Tricornio*, como en el apartado de colaboraciones, donde se registran sus participaciones dancísticas en los programas de los *Ballets Russes*, así como en colaboraciones de otros bailarines representando a Félix en programas de ballet.

Por tanto, hemos dedicado nuestro estudio de caso a este enigmático bailarín cuyas contradictorias y escasas referencias le han convertido en leyenda. Nuestra insistencia en contrastar versiones de sus referencias contrastadas con la documentación de hechos, nos ha permitido encontrar piezas claves en la reconstrucción de su difusa y breve biografía. En base a nuestros hallazgos, análisis y conclusiones, este bailarín ha liderado el desarrollo del flamenco en el ballet en sus aspectos artísticos, pedagógicos y de difusión internacional. Asimismo, incluimos los análisis comparativos de las variaciones de farruca de La Danza del Molinero de *El Tricornio* como apoyo para observar los elementos del flamenco presentes en estas coreografías así como aquellos que son pertinentes a las referencias dancísticas de Félix y a través de ello, evaluar elementos dancísticos concretos en que consta la influencia del flamenco en el repertorio del ballet. Respetando lineamientos legales de privacidad en cuanto a documentos médicos, imágenes y fotografías de Félix nos hemos abstenido de su inclusión en este documento.

Sin embargo, no nos hemos resistido a compartir en nuestra sección de apéndices los avances de nuestro proyecto documental *Eni9ma: La leyenda de Félix* a través del cual contrastamos lo que se sabe de Félix, lo que no se sabe, lo que se dice contra lo que se cree, dando vida a este personaje a través de nuestra propuesta artística audiovisual. Debo aclarar que en este proyecto documental, mi misión personal es corregir los puntos erróneos de leyenda de Félix, presentando información y documentos que nos permitan ver a este bailarín en una nueva luz, no tanto como un “Loco” sino más bien, como embajador del flamenco dentro del ballet. En nuestro apartado de anexos, también hemos considerado oportuno incluir algunas guías cronológicas que hemos recopilado con respecto al repertorio del ballet de temática española ordenados por coreógrafos, y listados de compositores españoles que han colaborado en compañías de ballet.

Esperamos que este recorrido histórico, la reflexión sobre los casos de quienes lideraron como embajadores del flamenco y las aportaciones que pudieran recogerse de la variedad de perspectivas investigadas así como de los testimonios recopilados contribuyan tanto a la apreciación de los valores universales del flamenco y su aportación a las artes, así como al fomento del estudio del flamenco y la danza española en los ámbitos académicos y artísticos en diferentes países.

1.1 Hipótesis

El título de esta tesis “Aportaciones del flamenco al ballet” subraya su propia hipótesis. Es decir, expresa la premisa de que el flamenco ha enriquecido al ballet en varios aspectos, produciendo un efecto propositivo tanto en los artistas del ballet que se han acercado al flamenco a través de procesos de colaboración coreográfica o de su estudio, como en el contexto global del ballet como género artístico.

La cláusula de acotamiento de esta investigación que se adscribe a las colaboraciones de artistas del baile flamenco – bailaoras y bailaores – en compañías de ballet en la creación de repertorio que ha permanecido vigente en las compañías profesionales de ballet promovido a su vez la inclusión del flamenco en los programas de estudio de las escuelas de estas compañías, también propone a priori que el flamenco ha tenido una influencia significativa en el ballet en ambos aspectos, artísticos y pedagógicos.

Ante la predominancia del concepto de que es el ballet el que aporta al flamenco y que el ballet se configuró en Francia con influencia italiana, esta hipótesis propone considerar que la influencia española en el ballet ha estado imbricada en la danza italiana desde antes de que se diera el primer ballet, a través de los tres siglos que España ocupó casi la mitad de la península apenina y reforzada por la reciprocidad de influencias europeas propiciada por numerosas cuestiones sociopolíticas. A partir de ello, se propone observar una constante influencia del baile español en el ballet a lo largo de su desarrollo. Por tanto, aunque esta tesis se enfoca al período de consolidación del flamenco comprendido desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, el estudio de antecedentes ineludiblemente promueve el reconocimiento de la presencia de elementos artísticos y culturales españoles en la historia del ballet, respaldados por esta perspectiva de colaboración, enriquecimiento de repertorio e hibridación de técnicas y estéticas entre ambos géneros en sus respectivos desarrollos.

1.2 Objetivos

Objetivo primario

Investigar la presencia, relevancia, influencia y trascendencia del flamenco en el ballet. Con ello, valorar las principales aportaciones del flamenco al ballet a través de las colaboraciones de artistas del baile flamenco en el proceso coreográfico de ballets de temática española, observando el impacto que el flamenco ha tenido en los intérpretes que han sido protagonistas en dichas colaboraciones, las creaciones similares subsecuentes que han producido y las iniciativas de estudio del baile flamenco que este proceso en ellos ha propiciado. De manera más específica, se pretende dar seguimiento a la carrera de coreógrafos y protagonistas de ballets de temática española, observando la repercusión que estas colaboraciones tuvieron en la integración del flamenco en los programas de estudio de las escuelas de las principales compañías de ballet que eventualmente crearon o dirigieron. A partir de ello, se propone analizar los beneficios que el estudio del baile flamenco ha producido en la formación, entrenamiento, y desarrollo artístico de los bailarines de ballet que han incorporado el flamenco a su formación dancística.

Objetivos secundarios

- Reivindicar la figura de Félix Fernández a través de la reconstrucción biográfica de su colaboración con los *Ballets Russes* en el proceso de colaboración para la creación de *El Tricornio*. A través del estudio de su caso, ejemplificar la problemática de los fenómenos recurrentes en el discurso sobre artistas del baile flamenco en contextos ajenos a su gremio.
- Fomentar la inclusión del estudio del baile flamenco dentro de los programas de estudio de danza y del ballet.
- A través de la divulgación de esta investigación, promover una mayor consideración del baile flamenco como un género artístico universal en el discurso y gestión de su promoción, crítica, programación y subvención.

1.3 Metodología

Esta investigación sobre las aportaciones del flamenco al ballet ha abarcado tres dimensiones principales: sociocultural, artística y pedagógica. Por tanto, basa su directriz en diferentes ramificaciones de la investigación cualitativa⁶³ aplicadas a la danza.⁶⁴ Como señalan Sondra Horton Fraleigh y Penelope Hanstein sobre la investigación dancística, la danza se compone de calidades de movimiento que involucran aspectos humanos implícitos corporales, biológicos, estéticos, históricos y culturales.⁶⁵ Coincidente con estos conceptos, los puntos propuestos a investigar que dirigieron nuestra selección y aplicación de diferentes ramificaciones de la metodología cualitativa estuvieron organizados en los siguientes grupos temáticos:

- Contexto histórico y sociocultural
 - Documentación del contexto geopolítico y sociocultural de la historia del ballet y del flamenco
 - Investigación sobre el folklore, los bailes populares y danzas cortesananas de España, Francia e Italia
 - Identificación de elementos dancísticos de la cultura española integrados en el ballet durante su configuración y desarrollo
- Repertorio de ballets de temática española

⁶³ Acudimos a la referencia de la metodología cualitativa del *Centro Virtual Cervantes* ya que expone de una manera muy clara los puntos de concordancia con nuestros objetivos de investigación: “...es una de las dos metodologías de investigación que tradicionalmente se han utilizado en las ciencias empíricas... El postulado característico de dicho paradigma es que “lo subjetivo” no sólo puede ser fuente de conocimiento sino incluso presupuesto metodológico y objeto de la ciencia misma. Son ejemplos de este tipo de aproximación metodológica la etnografía, la etnometodología, la investigación ecológica, entre otros...”

Centro Virtual Cervantes. “Metodología cualitativa.” *Diccionario de términos claves de ELE*. Vid.: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm

⁶⁴ “Qualitative methods are particularly applicable to dance in its multivalent nature. Dance is qualitatively constituted in movement and experience, although it can be subjected to quantification through scientific methods and various forms of movement analysis...” Vid. Fraleigh, S. H., & Hanstein, P. (1998). *Researching dance: Evolving modes of inquiry*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press. p. vii

⁶⁵ “Fundamentally, dance is made up of movement qualities that are also human qualities. These imply our living body, its biology and aesthetics, its history and culture.” *Ibíd.*

- Estudio coreográfico del repertorio de ballets de temática española y organización de listados cronológicos, por coreógrafo y por relevancia histórica
 - Análisis dancístico de las variaciones más representativas de estos ballets, investigando referencias de los elementos del flamenco, o relacionados al flamenco, integrados en ellos
 - Observación del discurso de la crítica de estos ballets y de sus intérpretes extrayendo datos del conocimiento, tendencias, o prejuicios de sus autores
- Pedagogía y entrenamiento dancístico
 - Participación en clases de flamenco, Danza Estilizada y Escuela Bolera, complementadas con cursos de cante y guitarra, participando también en congresos, peñas, coros, eventos culturales, grupos artísticos e instituciones educativas en la ciudad de Sevilla
 - Comparación y contraste entre los contextos de aprendizaje, programas de estudio y de desarrollo artístico del baile flamenco con los del ballet, tomando nota de las ventajas y retos del bailarín de flamenco en el ballet y viceversa
 - Análisis de los efectos kinesiológicos de la práctica del baile flamenco en el laboratorio corporal personal así como del proceso de aprendizaje de las áreas artísticas y socioculturales implicadas en su estudio
- Impacto de colaboraciones de artistas del flamenco en compañías de ballet
 - Recaudación de datos de bailaores o bailaoras listados en el repertorio, programas y contratos de las principales compañías de ballet a nivel internacional
 - Seguimiento biográfico de artistas flamencos cuyas colaboraciones como coreógrafos o protagonistas en compañías de ballet fueron significantes en la historia de éste género
 - Relación de los coreógrafos de ballet cuyas experiencias de colaboración con el flamenco fueron significantes en su desarrollo artístico, de repertorio y en la inserción de programas de estudio del flamenco o danza española en las compañías que dirigieron
- Estudio de caso
 - Búsqueda y recaudación de datos sobre el bailar Félix Fernández en referencia a su colaboración en el proceso creativo de *El Tricornio*

- Reconstrucción de la biografía de Félix contrastando las escasas referencias reiteradas en la bibliografía con nuestros descubrimientos, esclareciendo ambigüedades y discrepancias
- Seguimiento al impacto que Félix tuvo en los miembros de los *Ballets Russes* a nivel personal, de desarrollo artístico, en la creación de repertorio de ballets de temática española, en la promoción del arte flamenco y en la inclusión de programas de estudio del baile flamenco en las escuelas profesionales que dirigieron

Cada uno de estos grupos temáticos fue investigado a través de varias perspectivas de investigación etnográfica⁶⁶ aplicadas a la danza, archivística-documental y métodos de análisis de movimiento dancístico. Entre las áreas de la investigación etnográfica que aplicamos durante esta investigación destacaron: la observación participativa,⁶⁷ investigación interpretativa⁶⁸ y la investigación en acción,⁶⁹ triangulando la información recopilada con observación documental,⁷⁰ análisis del repertorio del ballet de temática española, estudio de caso y realización de entrevistas. Durante este proceso de observación, toma de datos e interpretación de ellos se aplicó el sistema de análisis de

⁶⁶ Helena Wulff nos explica las implicaciones de la etnografía aplicada a la danza entre las cuales la investigación se lleva a cabo “cara a cara” en eventos de danza o entornos de danza; se llevan a cabo a través de investigación cualitativa de campo en una ubicación durante largos períodos temporales; presenta datos textualmente hacia discusión teórica; y abarcar géneros dancísticos orientales como occidentales, así como danza folklórica como escénica. Wulff señala que un aspecto clave en la etnografía dancística es que el etnógrafo participa en la investigación bailando, consecuentemente generando un conocimiento especial accesible sólo a través de la participación, subrayando que frecuentemente éstos investigadores han sido bailarines de danza contemporánea o clásica, donde algunos aún se mantienen activos bailando o coreografiando. Vid.: Helena Wulff. [modificado el 22 de abril del 2013] “Dance Ethnography.” *Oxford bibliographies*. Disponible en la Web : <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0079.xml> [Consulta el 02.07.2015]

⁶⁷ Tony L. Whitehead. (2005). “Basic Classical Ethnographic Research Methods. Secondary Data Analysis, Fieldwork, Observation/Participant Observation, and Informal and Semi-structured Interviewing.” *Ethnographically Informed Community and Cultural Assessment Research Systems (EICCARS) Working Paper Series*. CEHC: Cultural Ecology of Health and Change, p. 11.

⁶⁸ Jill Green; Susan W. Stinson. (1998). “Postpositivist Research in Dance”. Sondra Horton & Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. University of Pittsburgh, Press, p. 100-101.

⁶⁹ Centro Virtual Cervantes. “Investigación en Acción” *Diccionario de términos claves de ELE*. Vid.: <http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/investigacionaccion.htm>

⁷⁰ Gerhard Steingress. (2006). *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística el género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, p. 38. [*Haciendo referencia a Restituto Sierra Bravo. 1995. *Técnicas de Investigación Social. Teorías y ejercicio*, 10ª ed., Madrid: Paraninfo, p. 283]

movimiento *Laban Movement Analysis* (LMA),⁷¹ el cual cotidianamente aplico tanto a la reflexión dancística personal, como a la pedagogía y la coreografía.

Esta metodología (LMA),⁷² basada en los principios de Rudolf Laban y desarrollada por Irmgard Bartenieff,⁷³ ha sido una herramienta muy útil para observar, analizar y codificar no sólo elementos universales del movimiento de manera independiente, sino también los principios dinámicos, actitudes y calidades de movimiento (*effort-shape*)⁷⁴ de secuencias, variaciones o coreografías. Bartenieff constata la ventaja de LMA en la investigación etnográfica comparativa:

⁷¹ *Laban Movement Analysis* normalmente se abrevia (LMA). El método está basado en los principios coreológicos de Rudolf Laban llamado *Labanotation* y aplicaciones desarrolladas por Irmgard Bartenieff. Tanto LMA como *Labanotation* se definen como “métodos para observar, describir, escribir y comprender todo tipo de movimiento corporal”: “*Laban Movement Analysis (LMA) and Labanotation (LN) are methods for observing, describing, notating, and understanding all types of body movement.*” Las aplicaciones de LMA son amplias incluyendo áreas pedagógicas, científicas y artísticas de la danza, así como a contextos terapéuticos, deportivos y empresariales. Vid.: J. S. Longstaff. (2007). “Overview of Laban Movement Analysis & Laban Notation.” *Laban Analysis*. Disponible en la Web.: <http://www.laban-analyses.org/lab-analyses-reviews/lab-analyses-notation/overview/summary.htm> [Consulta: 15.06.2015]

⁷² Especificando la diferencia entre las aproximaciones al análisis de *Labanotation* y *Laban Movement Analysis* (LMA), Mary Alice Brennan diferencia cómo el primero se enfoca a los aspectos espaciales y temporales del movimiento, mientras que LMA amplía éstos abarcando también calidades de movimiento: “*While Labanotation primarily records the spatial and temporal aspects of movement – the what, where, and when – Laban Movement Analysis (LMA) provides a vocabulary for describing, in particular, the qualitative features of movement; that is, “how” movement is executed*”. Mary Alice Brennan. (1998). “Every little movement has a meaning of its own”. *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Sondra Horton & Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. University of Pittsburgh, Press, p. 289.

⁷³ “*Irmgard Bartenieff, a student of Laban’s, a dancer, and a physical therapist, applied his theories to her more physiological components of movement and developed an approach that emphasized the use of movement concepts such as movement initiation, spatial intent, and kinesthetic awareness. Bartenieff’s work integrated the areas of body, space, effort, and shape into the system known as Laban Movement Analysis. In 1978 she founded what is now called the Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies in New York City, which is dedicated to training professionals in the analysis system and furthering its development and applications*”. *Ibid.*

⁷⁴ *Effort-Shape* es uno de los aspectos de análisis utilizados en LMA. “*Effort*”, término cuya literal traducción al castellano sería “esfuerzo”. El análisis de *Effort* se refiere al estudio de las calidades dinámicas del movimiento resultantes de las actitudes que motivan el movimiento, analizadas a partir de cuatro factores: fluidez, peso, tiempo y espacio. Sobre el desarrollo del concepto de *Effort* propuesto por Rudolf Laban, Mary Alice Brennan nos explica: “*Laban’s concept of effort evolved during the Second World War years as he observed industrial workers and developed a unique method to describe their movement patterns. Effort is designated through four factors, with each having two extremes; flow, that is free or bound, weight, that is light or strong, time that is sudden or sustained, and space that is direct or indirect... Shape, a concept conceived by Warren Lamb during his work with Laban in the 1950s, refers to the manner in which the body changes its form to adapt to its spatial environment*”. *Ibid.*

. . . describing dance patterns so that they could be consistently compared cross-culturally, grouped into their region or functional families and thus studied in their cultural and historical contexts.

(Bartenieff, 1967: 92)

De esta manera, la universalidad de los diferentes parámetros incluidos en LMA,⁷⁵ y las habilidades adquiridas a través de aplicaciones del sistema de notación de la danza *Benesh*,⁷⁶ nos sirvieron para analizar, documentar, y comparar, tanto aspectos del repertorio coreográfico de ballets de temática española con relación a los elementos relacionados al flamenco, como los procesos de aprendizaje, práctica y creación coreográfica del baile flamenco en la observación participativa, interpretativa, el trabajo en clases, así como la autorreflexión, autocorrección y desarrollo coreográfico en mi laboratorio experimental corporal.

Dado que mi experiencia con respecto al flamenco previa a esta investigación había tenido lugar primordialmente en el contexto de la costa norteamericana del pacífico, mi aproximación al estudio histórico, sociocultural, artístico y pedagógico del flamenco se dio a través de la investigación etnográfica. El campo de trabajo tuvo lugar principalmente en la ciudad de Sevilla durante cuatro años. En este período, mis observaciones progresaron de una visión totalmente externa, privadas de referencias

⁷⁵ En este trabajo nos referiremos al sistema de análisis de movimiento LMA como unidad, teniendo presente que en sus principios y parámetros de análisis se conjuga el sistema de *Labanotation, Effort-Shape*, los principios de *Total Body Connectivity* de Bonny Beinbridge Cohen y los de Irmgard Bartenieff llamados *Bartenieff Fundamentals*, así como algunos puntos inscritos al sistema de *Space Harmony* de Rudolf Laban, también llamado *Choreutics*. También, en nuestra investigación etnográfica relacionada a la danza, especialmente en las áreas de pedagogía y entrenamiento dancístico hemos aplicado herramientas de análisis de movimiento basados en la Kinesiología. En el análisis de vocabulario dancístico y repertorio nos hemos apoyado en el sistema coreológico de Rudolf Benesh.

⁷⁶ Los maestros de ballet afiliados a la RAD estudiamos *Benesh Notation*, principalmente, para poder revisar las sutilezas de ejercicios o coreografías del material pedagógico estipulado para cada grado, sin embargo, a mi me ha fascinado por su precisión en describir las líneas dinámicas del movimiento sobre el pentagrama musical, con una clara conjunción espacio-temporal. Por otra parte, el estudio de este sistema ha beneficiado a mis alumnos de la carrera de danza en desarrollar una mayor capacidad de observación de detalle, ha ampliado su vocabulario dancístico y elevado su nivel técnico en clase de ballet. *Benesh Notation* es definido por su organización como un sistema para documentar movimiento humano: “Devised by Rudolf and Joan Benesh, and first published in 1956, BMN is a written system for recording human movement. It is most widely used in the recording and restaging of dance works.” La organización británica del *Benesh Institute*, afiliado a la *Royal Academy of Dance* (RAD), presenta en su portal de Internet amplia información sobre el sistema coreológico *Benesh*, sobre su autor, descripción de su método, etcétera. Vid.: Royal Academy of Dance. “The Benesh Institute & Benesh Movement Notation”. Disponible en la Web: <http://www.rad.org.uk/study/Benesh> [Consulta: 6.14.2015]

contextuales relevantes en cuanto al baile flamenco y la cultura española, a un análisis apoyado en la inmersión cultural, el conocimiento acumulado y la experiencia personal.

Esta progresión temporal permitió, en la etapa inicial del estudio, reconocer áreas de mayor contraste entre el flamenco y el ballet, así como cuestionar referencias de sutilezas estilísticas, hasta entonces desconocidas. Conforme avanzó el acercamiento cultural, el estudio de la teoría y la práctica del flamenco, se fue depurando el análisis cotidiano, afinándose tanto en la observación como en la profundidad de estudio en cuanto a las convergencias y divergencias entre flamenco y ballet. De esta manera, aquellos datos percibidos inicialmente como sutilezas, o incluso los no palpables, fueron adquiriendo significados referenciales importantes. Asimismo, esta trayectoria sirvió para observar y comprender la progresión de procesos de aprendizaje del flamenco, reconociendo las áreas de conocimiento implicadas en ello, mientras que, paralelamente, se fueron documentando cotidianamente los efectos de la práctica del baile flamenco en el entrenamiento de ballet.

Como podemos apreciar, diferentes aplicaciones de la investigación etnográfica se fueron conjugando con el proceso de profundización en el aprendizaje del baile y la cultura del flamenco. Entre ellas, la investigación participativa fue una constante conectando las observaciones en la vida diaria Sevillana con el análisis en clases y ensayos del baile flamenco, reflexionando sobre todo, en comparación y contraste con el ballet.

1.3.1 Observación participativa

En el contexto didáctico de la observación participativa, el catedrático Tony L. Whitehead presenta diferentes perspectivas de éste método asociando el proceso de aprendizaje e inmersión cultural del investigador con el proceso de aprendizaje en la niñez. Whitehead destaca los diferentes grados en que el investigador se involucra en el proceso de la observación participativa explicando cómo, aún en los casos en que la participación es mínima, el investigador absorbe corporalmente una gran cantidad de información:

. . . the ethnographer's whole body becomes a highly charged data-collecting instrument to take in and process stimuli that might have

meaning for the members of the community, or that provide insight regarding their life ways.

(Whitehead, 2005: 11)

En referencia a la inclusión de la observación participativa en el estudio de campo (*ethnographic fieldwork*), el catedrático explica que éste, por defecto, implica varios grados de participación inclusive con entrevistas espontáneas que surgen en conversaciones cotidianas:

Some ethnographers view ethnographic fieldwork and participant observation as synonymous, because fieldwork (living in the study community) for any period of time is impossible without participation, and moving beyond interviewing, to ask questions, even if such questions are unstructured and a part of normal conversation.

(Whitehead, 2005: 11)

1.3.2 Entrevistas

Con el fin de corroborar nuestras deducciones y de aprovechar la oportunidad de dar la palabra a aquellos artistas que han participado en proyectos de colaboración entre flamenco y ballet, realizamos entrevistas a maestros, coreógrafos, bailarines, compositores, archivistas, críticos e investigadores. Como explica Whitehead, además de las entrevistas formales, obtuvimos valiosos testimonios en las conversaciones de compañeros maestros, guitarristas, cantaores, bailarines y bailaoras en clases, entre clases y después de clases. La observación de clases de diferentes edades y niveles también permitió observar las ventajas socioculturales que facilitaban a los niños locales el quehacer dancístico. Así, pudimos observar sus actitudes y escuchar sus comentarios, especialmente en las clases de niños chicos donde muchos se expresan espontáneamente como también en las clases magistrales donde algunos adolescentes exponían sus evaluaciones comparativas del curso o del maestro.

Las charlas entre maestros también nos permitían valorar otras perspectivas sobre metodologías pedagógicas, sistemas institucionales de la enseñanza, diferencias estilísticas geográficas o filosóficas, así como retos de la enseñanza y aprendizaje del flamenco y otros subgéneros de la danza española. Algunos compañeros docentes ayudaron en dirigir la observación de nuestro estudio hacia aparentes sutilezas estilísticas que implican diferencias en épocas, coreógrafos, maestros y regiones geográficas, explicando diferencias y recomendando fuentes importantes de investigación.

Asimismo, pudimos apreciar los puntos de mayor envergadura en las diferentes aspectos del flamenco (pedagógica, coreográfica, política, económica, etcétera) en charlas tras funciones, congresos y noticias importantes en los medios.

1.3.3 Análisis de movimiento aplicado en la observación participativa

Aunque la base de nuestra investigación etnográfica fue la observación participativa tanto en contexto general cotidiano como en eventos culturales, una parte fundamental de nuestro análisis de las aportaciones del flamenco al ballet se dio en los contextos del quehacer dancístico. En el marco de las clases de baile, basamos nuestras observaciones de comparación y contraste entre aspectos del ballet y del flamenco principalmente en las ramificaciones de la investigación etnográfica referidas como “investigación interpretativa” y la “investigación en acción”. También en este proceso recaudamos datos y los analizamos a través de aplicaciones de la kinesiología, *Benesh Notation* y de herramientas del análisis dancístico LMA.

De manera particular, en las experiencias de baile observamos los puntos clave de la estética del flamenco, elementos procedentes de danzas populares o folklóricas, variaciones estilísticas pertinentes a la Escuela Bolera, la Danza Estilizada, así como las pertinentes a las diferentes “escuelas” del baile flamenco, es decir, la escuela sevillana, granadina, o madrileña. En nuestra práctica del baile observamos nuestro proceso de alineación dinámica y fortalecimiento *versus* elasticidad y estabilidad articular. Asimismo estudiamos la incorporación corporal de la dinámica del compás, el uso de la respiración, calidades de movimiento, puntos de énfasis en cuanto a destreza y virtuosismo, la estética de la interpretación, los incentivos para lograr una mayor expresividad, así como las directrices del uso del espacio, tiempo, forma y fluidez. Estas observaciones se analizaban tanto en un análisis del baile en sí, como en referencia a la investigación bibliográfica, tomando en cuenta las perspectivas recibidas en entrevistas, para luego, comparar nuestro análisis flamenco con el ballet, análogamente realizando investigación interpretativa.

1.3.4 Investigación Interpretativa

En cuanto a la perspectiva de investigación interpretativa aplicada a la danza, Jill Green y Susan Stinson ofrecen una visión panorámica de esta perspectiva de análisis etnográfico dentro del formato de clase en una institución.⁷⁷ Green y Stinson explican que en este contexto sociocultural se dan observaciones, análisis y teorías, las cuales son contrastadas con investigación complementaria:

Interpretative researchers studying educational settings often think of themselves as ethnographers, using a variety of methods to collect material that might be used in the interpretative analysis. These include observation, interviews, and the collection of any other materials that might be made available... Ordinarily the study will last for some period of time, involving weekly or even daily visits to the class for the length of the course. (. . .) Throughout this process, the researcher is engaged in theorizing, in making relationships between what is perceived to be going on within the technique class and issues within the social-cultural world of which the dance class is a part.

(Green & Stinson, 1998: 110-111)

De manera más palpable, una parte importante de nuestra observación participativa en clases de ballet y de flamenco se dio tomando nota tanto de las áreas en que los bailarines de flamenco destacaban en clases de ballet como de sus retos y viceversa. Inversamente, tuvimos la oportunidad de analizar las áreas sobresalientes y retos del bailarín de ballet en el flamenco. La ventaja de este campo de investigación fue observar cómo los bailarines y bailaoras recibían la información de clase, cómo la interpretaban, el proceso de corrección o mejora en clase, las indicaciones del maestro, los comentarios entre nosotros de los retos y nuestras sugerencias de cómo resolverlos.

Tras unos meses de entrenamiento, fueron surgiendo los resultados en uno mismo del entrenamiento en el flamenco, los cuales marcaban una diferencia ante el entrenamiento previo, el cual había sido mayormente en las áreas de ballet y jazz contemporáneo. De esta manera, el laboratorio personal corporal se integró al del objeto estudio permitiendo observar, comparar y analizar varios puntos, los cuales hemos agrupado en cuatro áreas: articulares, expresivos, dinámicos, y rítmico-musicales. En primera instancia se observó la estabilidad articular, es decir, la alineación articular estática y dinámica basada tanto en el equilibrio de fortalecimiento y elasticidad, así como en el énfasis dinámico del

⁷⁷ Jill Green y Susan W. Stinson. (1998). Op. Cit., p. 100-101.

quehacer dancístico flamenco (en el aspecto articular). Como segundo punto, se observaron los cambios en la expresividad en relación con la respiración, la interiorización del movimiento, la postura, la dinámica corporal, la musicalidad, la producción vocal y la comunicación interpersonal.

Un tercer aspecto a analizar fueron los cambios provocados por las diferencias del manejo del centro de la gravedad y su relación con los principios de conectividad total, observando cómo potenciaban habilidades dancísticas, como afectaba la eficiencia dinámica características del género dancístico en cuestión y el desempeño técnico en sí. El cuarto parámetro de observación fue el desarrollo rítmico-musical y estudiando cómo este impulsaba la calidad dinámica en clases de ballet, sensibilizaba la escucha, reconocimiento e interiorización del compás tanto en la música flamenca como en otros géneros musicales, y cómo cambiaba completamente el “*approach*” o tratamiento hacia el manejo del peso, los gestos, la respiración, la expresividad, y el sentido artístico interpretativo y creativo personal.

De esta manera, este aspecto de experimentación en el laboratorio personal corporal amplió nuestra sensibilidad en la recopilación e interpretación de datos tanto en la experiencia dancística, como las otras etapas de nuestra investigación etnográfica, archivística y bibliográfica. En consonancia con nuestra experiencia, el sub-apartado titulado “*Dance as the Research Subject*” del manual de investigación cualitativa en la educación *The Handbook of Qualitative Research in Education*⁷⁸ explica cómo la experiencia dancística puede servir como herramienta metodológica para generar y analizar datos, interiorizando el uso del cuerpo como fuente de conocimiento y comprensión donde el cuerpo funciona como un “repositorio multi-sensorial”⁷⁹:

. . . dance and movement has been increasingly perceived not only as a subject nor simple a metaphorical device, but rather a methodological tool for generating and analysing data; the use of the dancer-researcher’s bodily movement and awareness used in developing a relationship with

⁷⁸Sara Delamont (Ed.). (2012). *The Handbook of Qualitative Research in Education*. Edward Elgar Publishing.

⁷⁹ Carl Bagley and Ricardo Castro-Salazar. (2012). “Dance: making movement meaningful.” En: Sara Delamont (Ed.). *The Handbook of Qualitative Research in Education*. Edward Elgar Publishing. [pp.: 577-590], p. 580.

data and build theory. In essence dance and movement teaches a person to internalize the use of the body as a source of knowledge and focal point of understanding.

(Stinson, 2004 en: Bagley & Castro-Salazar, 2012: 580)

1.3.5 Investigación en acción

Durante nuestra observación participativa de los procesos de aprendizaje, práctica e interpretación coreográfica del flamenco desde la perspectiva del ballet, estuvimos analizando la aproximación pedagógica de los maestros y coreógrafos dirigiendo las clases o montajes aplicando en ello elementos de la rama de la investigación etnográfica conocida como investigación en acción. Compartimos la definición del Instituto Virtual Cervantes de ella ya que, en comparación con otras fuentes, esta presenta una perspectiva general pero concisa sobre éste método:⁸⁰

La investigación en la acción es un método de investigación cualitativa que se basa, fundamentalmente, en convertir en centro de atención lo que ocurre en la actividad docente cotidiana, con el fin de descubrir qué aspectos pueden ser mejorados o cambiados para conseguir una actuación más satisfactoria. (...) La práctica docente es así el marco de referencia de todo el proceso de investigación, pues en su diseño la investigación en la acción contempla la acción y la reflexión como dos caras de una misma realidad. Es, sobre todo, una vía de formación permanente, que permite al profesorado ejercer la investigación en el aula en busca de una mejora significativa de la calidad educativa.

(Instituto Virtual Cervantes)

Ante este concepto, aplicamos este método desde un punto de vista dual, es decir, observando las perspectivas, metodologías, y discurso de maestros en las clases en las que participé como alumna pero desde un punto de vista de análisis pedagógico. Con esta visión, tomé en cuenta el material de clase, la planeación semanal de objetivos, las prioridades físicas desarrolladas, las cualidades dancísticas logradas, la percepción del nivel de dificultad, la atención a la problemática de los alumnos, la solución de retos ante alumnos de diferentes niveles dancísticos, así como la manera de contextualizar o acercar a los alumnos ajenos al flamenco a una mayor comprensión y desarrollo del sentido técnico, estético, artístico y cultural.

⁸⁰ Centro Virtual Cervantes. "Investigación en Acción." *Diccionario de términos claves de ELE*. Op. Cit.

De manera complementaria pero puntual, en diferentes etapas comprendidas en los cuatro años de investigación, apliqué la investigación en acción a las clases de flamenco que impartí en cursos en México y Estados Unidos. Durante mis cortas estancias fueron muy obvios los retos de transmitir los objetivos de aprendizaje a los alumnos, la mayoría ajenos a la cultura del flamenco y de diferentes niveles, acercando el material didáctico al contexto dancístico de su entrenamiento habitual, dentro de los protocolos operativos en los contextos de enseñanza de estos países. Sin embargo, una gran oportunidad auto-reflexiva sobre la aproximación pedagógica del flamenco se fue dando al retomar las clases a alumnos de flamenco y danza española que tuve años antes de iniciar esta investigación. Esta experiencia sirvió como un documento de análisis contra el cual comparar mi tratamiento, aproximaciones, discurso, metodologías y aplicaciones de la enseñanza del baile flamenco y danza española previo y posterior al proceso de la investigación de la tesis.

1.3.6 Observación documental

Ambas aplicaciones de la investigación en acción fueron complementadas con los datos recabados a través de la investigación interpretativa, escénica, audiovisual y la observación documental. El sociólogo Gerhard Steingress define la observación documental como:

. . . aquel tipo de observación que versa sobre todas las realizaciones que dan cuenta de los acontecimientos sociales y las ideas humanas o son producto de la vida social y, por tanto, en cuanto registran o reflejan ésta.⁸¹

(Steingress, 2006: 38)

Como ventaja de esta metodología explica que “*permite una recolección de datos empíricos a fin de someterlos a una posterior reflexión teórica desde el análisis del documento en el ámbito del método histórico-comprensivo*”.⁸² En estos procesos de

⁸¹ Haciendo referencia a Restituto Sierra Bravo. (1995). *Técnicas de Investigación Social. Teorías y ejercicio*, 10ª ed., Madrid: Paraninfo, p. 283. En: Gerhard Steingress. 2006. *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística el género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, p. 38.

⁸² Gerhard Steingress. (2006). *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística el género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, p. 38.

investigación caben la explicación de Green y Stinson en la que señalan cómo el investigador se absorbe en teorizar y relacionar lo que se percibe en las clases técnicas y las implicaciones socioculturales del género de danza dentro de clases.⁸³ De manera análoga, fuimos relacionando el material y observaciones en contextos formativos con las referencias del vocabulario, “palos” y estilos del flamenco, con la documentación histórica y biográfica estudiada, observaciones del contexto sociocultural, y características propias de las clases en base tanto de la pedagogía de los maestros como del nivel de los alumnos participantes.

Paralelamente a estas observaciones, fuimos analizando el repertorio de ballets de temática española a través de notación coreológica en notación *Laban* o *Benesh*, bibliografía, pintura, música, fotografía, filmación, películas, documentales, presentaciones dancísticas académicas, culturales, turísticas, profesionales y teatrales. En estas observaciones analizamos los elementos de referencia española presentes, tanto de flamenco o relacionados al flamenco, como de Escuela Bolera y folklore español.

Dado que la apreciación del flamenco ha oscilado entre tratamientos propositivos y adversos a través de medios literarios, filmicos y propagandísticos, nos dimos la tarea de analizar estereotipos y prototipos de imágenes asociadas a España presentes en el repertorio del ballet, tanto escénico como filmico. Para ello estudiamos los libretos de ballet basados en obras literarias de temática española observando diferencias discursivas particularmente entre autores españoles y franceses. Asimismo, analizamos el discurso de críticos europeos y americanos, elementos de propaganda del flamenco promovida desde España a la comunidad internacional, así como aquellos reforzados por empresarios del espectáculo y del cine estadounidense.

1.3.7 Análisis de colaboraciones de bailaoras en el repertorio de ballet

Como hilo conductor de estas distintas aproximaciones metodológicas, durante el proceso de nuestra investigación sobre la historia del ballet, fuimos recopilando los

⁸³ Jill Green y Susan W. Stinson. (1998). Op. Cit.

datos de los coreógrafos o bailaores flamencos (o relacionados al flamenco)⁸⁴ que colaboraron en la creación o interpretación del repertorio de ballets de temática española. En fuentes bibliográficas de repertorio de ballet como *The Ballet Goer's Guide*,⁸⁵ o en referencias artísticas complementarias como *Ritmo para el Espacio, Los compositores españoles y el ballet ,en el siglo XX*⁸⁶ encontramos amplias referencias para complementar nuestra lista. Revisando las biografías de los principales bailarines de los *Ballets Russes* de Diaghilev, de René Blum, del Coronel de Basil o de Massine encontramos más colaboradores flamencos en estas compañías. A la inversa del proceso anterior enfocado al repertorio, encontramos datos de colaboraciones en variaciones, montajes, y coreografías con compañías de ballet o bailarines de ballet dando seguimiento a las historias de vida de bailaores sobresalientes.

Complementariamente, en los archivos de las principales compañías de ballet a nivel internacional tales como la Ópera de París o American Ballet Theatre encontramos las fuentes claves para conectar los tres puntos principales de nuestra investigación. Es decir, las listas de su repertorio nos llevaron a reconocer ballets de temática española, a partir de las cuales pudimos dar seguimiento a sus coreógrafos e intérpretes, encontrando un gran número de bailaores, algunos de ellos poco conocidos, y otros cuyo reconocimiento ha sido pertinente a círculos delimitados por el entorno de la localidad de la compañía en la que participaron. Para conocer más sobre estos artistas, recopilamos fotografías, notas de prensa, referencias bibliográficas y una serie de estrategias archivísticas, encontrando datos de estos artistas poco conocidos, principalmente a través de museos, registros de subastas, y archivos genealógicos.

⁸⁴ Recalcamos la importancia de considerar aquellos “relacionados al flamenco” ya que, independientemente de casos contundentes para una mayoría, dentro del gremio del flamenco existen diferencias en cuanto a lo que se considera “flamenco”. En contraste, en el gremio del ballet, el flamenco frecuentemente entra dentro de una gama de perspectivas culturales ajenas a éste, donde el flamenco se funde y confunde con otras ramificaciones de la danza de España.

⁸⁵ Mary Clark & Clement Crisp. (1981). *The Ballet Goer's Guide*. New York: Knopf.

⁸⁶ Álvarez, C. A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

Siguiendo el legado artístico de estas colaboraciones en las compañías pertinentes, revisamos los programas de estudio de los jóvenes bailarines de las escuelas profesionales de estas compañías, encontrando no sólo los programas de danza española incluidos en las clases de danzas de carácter o en entrenamiento para repertorio, sino también recaudando información de los programas específicos de flamenco en algunas instituciones y de danza española en otras.

Para cerrar el círculo del legado que las colaboraciones entre artistas del flamenco y del ballet dejaron en el repertorio, en compañías, en otros artistas, en sus comunidades, así como en el público internacional, realizamos una revisión de la crítica de sus obras o interpretaciones estudiando su liderazgo en la promoción del flamenco o la danza española en charlas escénicas, programas educativos, museos, universidades, manuales de flamenco o danza española, archivos documentales de los principales teatros, documentales audiovisuales, registros cinematográficos musicales, etcétera.

1.3.8 Estudio de caso: Félix Fernández

El estudio de caso del bailarín Félix Fernández con respecto a su colaboración con los *Ballets Russes* en la creación de *El Tricornio* se ha justificado al ser el caso de colaboración entre artistas del flamenco y del ballet que mayor efecto ha tenido tanto a nivel personal en el desarrollo artístico de artistas como Massine, el desarrollo coreográfico de una obra, como en sembrar herramientas de desarrollo del flamenco en repertorio y en programas de estudio de diferentes compañías a nivel mundial. Shelly C. Berg resalta las ventajas que ofrece el estudio de caso a la investigación dancística, señalando alternativas de puntos de observación que diversos investigadores siguen:⁸⁷

The historian may choose to focus on specific aspects of the artist's life: his or her individual achievements in dance, or his role in the development of a choreographic style or genre, for example. . . . a biographical narrative may be enriched by incorporating material that can illuminate the artist's relationship to the culture in which his art was created, flourished, or even expired. A compelling and comprehensive biographical account will interweave all the threads of the artist's life to render a vivid and expressive portrait. A biography should give the reader a sense of

⁸⁷ Shelly C. Berg. (1998). "The Sense of the Past. Histography and Dance." En: Sondra Horton Fraleigh, Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, Press, [pp. 225-248], p. 229.

sympathy with the subject, as well as provide a broad contextual landscape in which to view the central figure of the study. (...) Other chroniclers have focused on analysing and interpreting data to portray the artist in relation to his era . . .

(Berg, 1998: 229)

De esta manera, nuestro objetivo fue analizar argumentos que nos permitieran valorar las aportaciones de Félix Fernández al ballet durante el período de colaboración con los *Ballets Russes* para la creación de *El Tricornio* (1916-1919) y la trayectoria de su legado desde entonces hasta nuestros días. Dada la escasez de datos y documentación sobre Félix Fernández García en contraposición con las reforzadas referencias bibliográficas y colectivas de él como “Félix ‘El Loco’,” consideramos importante encontrar cuantas fuentes archivísticas nos fueran posibles, complementándolas con testimonios biográficos y bibliográficos para reconstruir el puzzle de su biografía, resolver controversias, así como esclarecer su fecha de nacimiento, su supuesto nombre, su supuesto arresto, los motivos de su encierro en Epsom, su supuesta locura, etcétera. A pesar de la utópica misión que nos propusimos, nuestra persistencia e insistencia durante estos años de investigación fue descubriendo datos con los cuales hemos podido acreditarle como uno de los mayores contribuyentes al desarrollo del flamenco en el ballet.

Para ello, hicimos una investigación exhaustiva. Nuestra investigación de campo incluyó recorrer los sitios mencionados en su biografía que incluyen Sevilla, Madrid, Barcelona y Londres, cotejando datos, ubicaciones, accesos, hechos y conjeturas. Las fuentes consultadas incluyeron entrevistas a especialistas en historia, arte, danza, medicina, y psicología, así como a través de la colaboración de especialistas en diferentes áreas de investigación científica genealógica, legal y clínica. Los sitios de investigación de archivo incluyeron bibliotecas, hemerotecas, archivos personales de artistas, documentos de la arquidiócesis de Sevilla, del registro civil, de la diputación de Sevilla, de iglesias en Londres, de la policía en España y en Inglaterra, y del hospital o asilo de Epsom y de otros asilos mentales de la época.

Entre las estrategias que empleamos en nuestro estudio de caso fue la incansable reconstrucción de los hechos cotejando diferentes recursos biográficos, bibliográficos, material, fotografías, referencias en textos, periódicos, cartas y telegramas, programas,

carteles. Conforme recopilamos esos datos, los fuimos colocando en los calendarios de 1916 a 1919 para contrastar referencias de hechos o eventos que nos permitieran descubrir dónde y cuándo sucedieron los hechos más controversiales sobre Félix. Una vez aclaradas las fechas y reducido el margen de posibilidades circunstanciales de áreas aún no resueltas, insistimos en la búsqueda de constancia del supuesto arresto de Félix, contrastando y comparando noticias, causales de arresto e historiales sobre las personas recluidas en Epsom.

Paralelamente, dado que la única imagen de Félix atribuida a su persona que se conocía hasta ahora es un boceto a lápiz creado por Picasso en 1919, nos dimos la tarea de buscar constancia de su imagen. Al no encontrarla, tras varios intentos convencionales, nos propusimos descubrirla en pasaportes, documentos de visado, fotografías de grupo o libros fotográficos de los *Ballets Russes* donde ya teníamos constancia que Félix estaba o debía haber estado. Para ello, analizamos las fotografías de los integrantes de los *Ballets Russes* tomadas entre 1916 y 1919, logrando reconocer a una mayoría de ellos y aplicando los sistemas de LMA para comparar las referencias bibliográficas sobre Félix con las fotografías. Observando como gran parte de los documentos personales de los miembros de esta compañía están escritos en ruso, acudimos a tutorías de lectoescritura de este idioma.

En un constante comparar claves de referencias dentro de textos no necesariamente sobre Félix, como de otros supuestamente ajenos pero que nos pudieran dar pistas, fuimos encontrando puntos clave sobre su biografía que nos permitieron corroborar nuestra hipótesis sobre su caso y descartar reiteradas suposiciones reiteradas en la bibliografía. Durante este proceso, nos dimos a la tarea de un análisis sobre las influencias concretas de Félix en Massine y en los miembros de los *Ballets Russes*. A partir de ello, seguimos la trayectoria de los miembros que tuvieron mayor influencia y cómo esta influencia se tradujo en su propia propagación del aprecio por el baile español particularmente el flamenco a través de su legado coreográfico y en los programas educativos de sus compañías. Nuestra documentación bibliográfica fue complementada con autobiografías, entrevistas y archivos de repertorio de compañías. Con estos datos fuimos dando seguimiento a las historias de vida de los bailarines de los *Ballets Russes* que colaboraron con Félix y protagonizaron *El Tricornio*, con sus

respectivas aportaciones coreográficas en las diferentes compañías de ballet en las que participaron, logrando unir estos datos con iniciativas de la inclusión del estudio del flamenco o de la danza española en los programas de estudio de las escuelas de las compañías de ballet que estos artistas dirigieron.

1.3.9 Análisis de variaciones de ballets de temática española – “La Danza del Molinero”

De manera más específica y uniendo las diferentes perspectivas de investigación, realizamos un minucioso estudio de la farruca de “La Danza del Molinero” de *El Tricornio*. Nuestro objetivo en este análisis en concreto era analizar la influencia de Félix en el proceso creativo de *El Tricornio* y en la persona de Léonide Massine. Para ello revisamos diversas filmaciones de esta variación tanto en archivos de hemerotecas y bibliotecas especializadas en artes escénicas, como en la Web. Los visionados filmicos y audiovisuales fueron complementados por algunos que tuve el privilegio de presenciar tales como *El Sombrero de Tres Picos* del Ballet Nacional de España en el Palacio de Bellas Artes en México en 1994, como la de la Ópera de París en el centenario de los *Ballets Russes* en diciembre 2009. A partir de ello, seleccionamos las versiones más emblemáticas, a las cuales aplicamos un análisis descriptivo y comparativo. De manera particular, profundizamos en el análisis de la variación interpretada por Massine a través de diferentes pautas de análisis dancístico general y de técnicas de análisis de movimiento LMA.

De manera más concreta, el análisis de las variaciones de nuestro tema de investigación tuvo el siguiente proceso. Primero estudiamos la música en cuanto a su estructura, tomando la partitura como guía sobre la cual pasar a documentar nuestro análisis coreográfico. Observamos varias interpretaciones de la variación y escogimos la que consideramos más fidedigna y completa para hacer nuestro esbozo de análisis coreográfico empatándolo con la partitura.⁸⁸ Tomamos nota de las trayectorias escénicas por segmentos temáticos coreográficos.

⁸⁸ Vid.: Sección de vídeos –ballets – Fanny Elssler listados en la bibliografía.

Como segunda etapa, estudiamos la variación para poder realizarla y así tener más claras las calidades dinámicas y estilísticas. Anotamos las secuencias de pasos con sus detalles basados en los principios generales de coreología, es decir, partiendo de la ubicación y posición del punto de partida, señalando el paso que se hace, hacia dónde se hace en cuanto al escenario, la dirección del intérprete en cuanto a su orientación personal, los gestos estilísticos e interpretativos de brazos, piernas, cabeza y torso, añadiendo detalles particulares específicos en cuanto a espacio, tiempo, ritmo y forma. Seguidamente, tomamos nota de otras interpretaciones realizando una descripción comparativa entre ellas.

Este estudio archivístico y analítico lo complementamos con un estudio de la Farruca tanto a través de investigación documental, análisis de las partituras de “La Danza del Molinero” en Labanotation y revisión de las partituras de esta variación en Benesh Notation, estudio del baile por Farruca, análisis dancístico de las interpretaciones de varios artistas, entrevistas a bailaoras y a través de la creación interpretación personal de esta variación. Cotejamos nuestras observaciones con testimonios biográficos y bibliográficos pudiendo corroborar varios puntos. A partir de ello, pudimos evaluar más profundamente la trascendencia que tuvo la colaboración de Félix Fernández con Léonide Massine, dando seguimiento al desarrollo coreográfico de esta coreografía y de su variación característica tanto en el género del ballet como del flamenco.

1.3.10 Documental – ENI9MA: La leyenda de Félix

Finalmente, realizamos un proyecto de creación audiovisual de un corto documental que incluye la presentación de datos y filmación de entrevistas de investigadores y de artistas que han interpretado el papel de Félix o realizado creaciones coreográficas al respecto. Complementamos estos testimonios con la filmación de secuencias interpretativas y dancísticas de un bailar⁸⁹ interpretando los momentos biográficos de Félix más cruciales. La creación de este corto documental que hemos titulado *ENI9MA: La leyenda de Félix*⁹⁰ tuvo la afortunada capacitación y tutoría en las áreas implicadas

⁸⁹ El papel de Félix Fernández fue interpretado por el bailar Felipe Mato.

⁹⁰ Vid.: ENI9MA: La leyenda de Félix. Portal de Facebook. Disponible en la Web: <https://www.facebook.com/pages/Eni9ma-La-Leyenda-de-F%C3%A9lix/233509426684290>

en la filmación documental a través de becas para directores de documental, talleres y charlas en los festivales de cine de Sevilla y asesoría de compañeros del *Dance Film Association*, así como de algunos compañeros del gremio del cine y la televisión en Los Ángeles.

Las actividades de la etapa de desarrollo y las de preproducción complementaron nuestra investigación del estudio de caso de Félix. Estas incluyeron investigación archivística y bibliográfica, visita a localidades, selección de material a incluir en la filmación y de los participantes en producción, entrevista a personalidades y artistas colaboradores, creación y grabación de música, edición, diseño de logotipos, imágenes, creación de página web informativa y su inclusión en la Web del *Dance Film Association*. Cabe señalar que nuestro análisis fotográfico, archivístico y dancístico en base a las técnicas de LMA se plasmó en las secuencias de baile e interpretación, en la selección y creación de escenas, y en detalles de vestuario, peinado y maquillaje.

Aunque la filmación de este documental se creó en la primera etapa de nuestra investigación, cuando apenas lográbamos encontrar y esclarecer los datos sobre Félix que nos permitieran su reconstrucción biográfica, *ENI9MA: La leyenda de Félix* ha servido para complementar e ilustrar de manera vívida y sensible el personaje de Félix y sus aportaciones al ballet a través de la colaboración de su colaboración con los *Ballets Russes*.

2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

A continuación revisaremos las principales propuestas bibliográficas pertinentes a nuestra investigación sobre la aportación del flamenco al ballet. En este apartado revisaremos concretamente la bibliografía que dirigió el proceso de investigación hacia el acotamiento del enfoque de esta tesis: las colaboraciones de artistas del baile flamenco con compañías de ballet (danza clásica) en el proceso de crear repertorio de ballet de temática española, cuya influencia propició la inclusión de programas de estudio de flamenco o danza española en las escuelas de dichas compañías.⁹¹

2.1 Metodología

La metodología de selección bibliográfica para el análisis del estado de la cuestión parte de aquellas aplicadas a la investigación de esta tesis, abarcando los aspectos históricos, artísticos y pedagógicos tanto del ballet como del flamenco. De esta manera, la documentación analizada incluye documentos archivísticos, tratados de baile, estudios del repertorio del ballet, monografías biográficas, análisis crítico coreográfico e interpretativo de figuras claves de estos géneros dancísticos, así como bibliografía académica, tanto de metodologías pedagógicas como conceptuales al debate. La lista de fuentes a considerar en el análisis del estado de la cuestión se respaldó verificando bases de datos relacionadas con el ballet y el flamenco en contextos generales, depurándose al analizar las fuentes más respetadas y más citadas de acuerdo con la bibliografía recopilada y los registros de citas en la Web.⁹² De esta manera analizamos las propuestas de los autores más reconocidos en el área de nuestro tema separando aquellos que aportan sustancialmente a nuestra hipótesis de los que tratan el tema en general, aunque difieren en enfoque.

⁹¹ Los testimonios de colaboraciones, análisis coreográfico, evidencia de influencias y enlaces de la interrelación del flamenco en el desarrollo artístico, técnico y pedagógico del ballet, se tratarán de manera particular dentro del cuerpo de nuestro trabajo.

⁹² Vid.: Google scholar, buscador de internet especializado en bibliografía de investigación del ámbito académico

También comparamos la bibliografía pertinente a contextos educativos y culturales relacionados con el ballet y el flamenco existente físicamente en bibliotecas en los centros de estudios de danza dentro y fuera de España, independientemente de las posibles opciones de acceso a bibliotecas y archivos virtuales. Particularmente, se contrastó tanto la cantidad de fuentes existentes como su calidad discursiva y fundamentos en bibliotecas de universidades con departamentos de danza en Estados Unidos,⁹³ de conservatorios y universidades en España, de la biblioteca y archivos de la sede de la *Royal Academy of Dance* en Londres y bibliotecas públicas especializadas en las artes escénicas incluyendo el Centro de Documentación de Artes Escénicas de Andalucía y la división homóloga de la biblioteca pública de Nueva York: *Jerome Robbins Dance Division*.

2.2 Fenómenos Conceptuales

En la etapa más temprana de nuestra investigación, buscamos conocer qué implicaciones de significados y tratamiento tenían las palabras que construían nuestra tesis sobre aportaciones del flamenco al ballet. Entre las variantes conceptuales y contextuales que encontramos en nuestro análisis se observaron falsos cognados en los significados que los términos “ballet” y “flamenco” representan entre diferentes colectivos, culturas e idiomas de la bibliografía analizada. Por ejemplo, el término “ballet” en la bibliografía castellana se emplea frecuentemente para referirse a una compañía de danza pero, para referirse al género dancístico del ballet, se utilizan generalmente los términos de “danza académica” o “danza francesa.” Ante ello hay que considerar que toda danza estudiada puede en determinado momento ser considerada “académica” y que el ballet, aunque se haya institucionalizado en Francia en el siglo XVII, realmente es ampliamente considerado un género artístico universal. Por otra parte, en las publicaciones en castellano relativamente recientes que hemos analizado,

⁹³ Búsqueda en la biblioteca de la Universidad de California, Irvine, la palabra “dance” arroja 7,308 resultados, “ballet” muestra 4,858 ejemplares y “flamenco” sólo señala 246 opciones, divididos en subcategorías: “flamenco”, “flamenco music”, “flamenco literature”, “flamenco art”, “flamenco periodicals”, “flamenco social aspects”, “Flamenco study and teaching”, “Flamenco texts” “Flamenco United States”. Cada subcategoría presencia sólo un ejemplar, excepto “flamenco” con 42 ejemplares y “flamenco music” con 114. Entre los autores presentes en la categoría de “flamenco” se encuentran: Calos Caba Landa, Rita Vega de Triana, D. E. Pohren, Alfonso Puig Claramunt, Teodoro Morca, Aziz Balouch, Manuel de Falla, Charles Grimm, Carlos A. Alicia Mederos, Juan Serrano, Timothy Mitchell, Gabriel Sandoval, Fernando Quiñones, Rafael Lafuente Rabassó, José Manuel Caballero Bonald, Gerald J. Bakus, y Nicolasa Chavez. UCI Libraries. ANTPAC. Consulta el 6.03.2016. Web.: <http://antpac.lib.uci.edu/search/?searchtype=d&searcharg=flamenco&sortdropdown=-&searchscope=7>

se observa que una gran mayoría de fuentes asocian el género del ballet al ballet romántico o al ballet clásico, sin evidencia de tener en cuenta otras etapas en el desarrollo histórico del ballet como son el ballet neoclásico y el ballet contemporáneo.⁹⁴

Ante estas variantes de discurso, imaginarios, estereotipos, modismos y traducciones presentes en los casos respectivos de las fuentes que forman parte de nuestro estudio de la literatura, reiteramos la perspectiva que utilizamos en este trabajo en cuanto a estos conceptos. En el contexto de esta tesis, consideramos el concepto de “ballet” como el género de danza también llamado “danza clásica” independientemente de las posibles subcategorías en cuestión como pueden ser: ballet de corte, ballet romántico, ballet clásico, ballet neoclásico o ballet contemporáneo. Por tanto, al referirnos a éste género dancístico utilizaremos el término “ballet” y cuando hagamos referencia de algún período de su desarrollo, lo especificaremos como tal. Aclaremos también, dentro del contexto del ballet, que en nuestra tesis consideramos la danza de carácter como aquella adscrita al repertorio del ballet en la cual se recurre a la estilización de bailes nacionales, dentro de un contexto coreográfico, cuya estética está marcada por un vocabulario, pedagogía y técnica específica para el ballet y distinta al de los bailes autóctonos que representan.

Aclarando también nuestra propuesta discursiva sobre la danza de España, nuestra tesis se adscribe a la catalogación de las cuatro formas de la danza española endosadas por Mariemma: la Escuela Bolera, los bailes regionales, la escuela flamenca y la Danza Estilizada. A pesar de que hoy en día dicha catalogación actualmente está ampliamente asumida en el gremio español, se debe tener en cuenta que en España el término “danza española” también implica sutiles variantes de significados tanto contextuales como de pertenencia o no en relación con el flamenco, es decir, algunos incluyen al flamenco

⁹⁴ La definición del término “contemporáneo” al utilizarse como categoría de ballet aún se encuentra en debate, sin embargo, en nuestro trabajo consideraremos “ballet contemporáneo” aquel en cuyo vocabulario, entrenamiento y estética confluye los principios vocabulario, entrenamiento y estética de la danza contemporánea, pero manteniendo el ballet como base de entrenamiento y referencial contextual. Para mayor detalle sobre la situación del “ballet contemporáneo” al debate se pueden consultar tanto artículos de la revista *Dance Magazine*, así como el libro de actas que se vaya a publicar del congreso del Society of Dance History Scholars en referencia al congreso sobre *Contemporary Ballet: Exchanges, Connections and Directions*. que tuvo lugar en Nueva York el 20 y 21 de Mayo, 2016. Vid.: Perron, Wendy. (Septiembre 1, 2014). “What exactly is Contemporary Ballet?” *Dance Magazine*. Disponible en la Web.: http://dancemagazine.com/inside-dm/what_exactly_is_contemporary_ballet/ [Consulta: 16.08.2016]

dentro del imaginario representado por “danza española” y otros lo conciben en un contexto independiente. En este campo también caben los falsos cognados en traducciones de ida y vuelta del término “danza española” el cual literalmente se puede traducir como “*Spanish dance*.” Sin embargo, en la bibliografía anglosajona “*Spanish dance*” puede referirse a la generalidad de la danza de España, a la danza escénica española, generalmente al flamenco y la Danza Estilizada referidos de manera indistinta, y en algunos casos, coincide con los significados y diferenciaciones contextuales de la bibliografía española.⁹⁵

Con respecto a fuentes bibliográficas referentes a la relación entre ballet y la Escuela Bolera, en la bibliografía castellana también se encuentran debates sobre la independencia e influencia entre ballet y los bailes boleros y la subsecuente Escuela Bolera, relacionando la procedencia de éstos últimos con los bailes populares españoles, particularmente con la seguidilla, y dentro de un contexto conceptual como bailes “pre-flamencos.” Sin embargo, la bibliografía anglosajona tiende a reiterar la postura de la Escuela Bolera como procedente del ballet, sin considerar su línea evolutiva a partir de los bailes españoles, ni su relación con el flamenco.

A su vez, la bibliografía sobre el flamenco tiene accidentes similares. En la bibliografía castellana sobre éste existe un universo complejo en el cual se observan fuentes enfocadas al desarrollo histórico-geográfico del género, sus ramificaciones, principales exponentes, aplicaciones y metodologías de estudio, biografías de artistas, historial coreográfico de sus principales compañías, exposiciones de festivales, debate de la “pureza” en el flamenco, y la relativamente reciente inclusión del flamenco en la Lista Representativa del Patrimonio de la Humanidad. Sin embargo, la bibliografía anglosajona sobre el flamenco es relativamente escasa, generalmente estudiada desde la perspectiva del “otro”, basada a su vez en fuentes homológamente ajenas a la cultura del flamenco y, por tanto, perpetuando confusión, distorsión y distanciamiento del conocimiento. A pesar de ello, son palpables los esfuerzos relativamente recientes de

⁹⁵ Estas variantes de significados se pueden observar al comparar las siguientes fuentes: *The Dance in Spain* (Ivanova, 1970), también publicada con el título *The Dancing Spaniards* (Ivanova, 1970), *Spanish Dancing* (Hughes, 1948), y *Antonio and Spanish Dancing* (Brunelleschi, 1958), particularmente en las referencias de Elsa Brunelleschi sobre la percepción de la danza española en Inglaterra.

algunos autores de procedencia externa a España que se acercan a la perspectiva bibliográfica del gremio castellano sobre el flamenco.

2.3 Variables Terminológicas

Como veremos en este análisis del estado de la cuestión, el término “ballet” dentro del contexto “ballet español” y el término “clásico español” contienen un significado muy distinto al que se entiende en contextos fuera de España, mucho más al traducirse literalmente y respectivamente como “*Spanish ballet*” y “*classical Spanish dance*.” El primer término, “*Spanish ballet*”, en la mayor parte de los textos en inglés, es representativo a un ballet de temática española como lo es el ballet *Don Quixote*. Por otra parte, el término “Clásico Español”, antiguamente utilizado por el gremio de la danza en España en lugar del término “Danza Estilizada”, fuera de España tiende a traducirse como “*Spanish classical dance*”, es decir, “danza clásica española”, consecuentemente asociándose con el imaginario de Escuela Bolera y no con la Danza Estilizada.

Por otra parte, dentro del gremio del baile español, los términos bailarín y bailaor están claramente diferenciados, aunque admitiendo algunos casos duales como el de Antonio Ruiz Soler, sin embargo la traducción al inglés de ambos términos es “*Spanish dancer*” aunque, por cuestiones de estereotipos en la bibliografía anglosajona, particularmente la pertinente al segundo tercio del siglo XX, refiere a los bailaores como “*Gypsy dancers*” independientemente de raza, o nacionalidad. En una tesitura similar, dentro del flamenco el término “clásico” también incurre en variantes de calificativo contextual del flamenco como matiz pertinente a la danza teatral asociado con el ballet y la Danza Estilizada, con lo cual, por ejemplo, José Mercé cataloga a Antonio Gades como “clásico” (Mercé, entrevista personal 2015).

2.4 Variables entre perspectivas emic y etic

Como señala la catedrática estadounidense Katherine Thomas en el artículo “Flamenco and Spanish Dance” publicado en el *Dance Research Journal*, el mayor problema en la bibliografía sobre éste campo temático es el cuestionable contenido de opiniones y

observaciones al respecto (Thomas, 2002: 98).⁹⁶ En consonancia con Thomas, su homóloga también estadounidense Michelle Heffner Hayes en *Flamenco: Conflicting Histories of the Dance* analiza las representaciones de flamenco en diferentes aspectos: a los intérpretes, el público, los estereotipos culturales, los movimientos políticos y el flamenco como tradición plasmados en bibliografía, medios audiovisuales y presentaciones escénicas.⁹⁷

En su monografía, Hayes expone la abundancia de estereotipos fabricados y reiterados con respecto al flamenco, particularmente en Estados Unidos, donde se conjugan retóricas de colonialismo, romanticismo y exotismo, temas raciales sobre el origen del flamenco, regionalismo, clase, discusión feminista en cuanto al baile, y conceptos preestablecidos en el marketing del espectáculo (Hayes, 2009). Asimismo, subraya cómo la expectativa del público extranjero hacia este arte reitera y perpetua estos estereotipos en los medios de comunicación en los cuales se asocia la temática española con características de pasión, seducción, sensualidad y violencia.⁹⁸ Hayes insiste en la prevalente la visión del “otro” en la bibliografía, particularmente por parte de autores ajenos a la cultura española y al flamenco, cuestionando ella misma la objetividad y certeza de sus criterios expresados en su monografía, a pesar de su extensa dedicación al estudio del tema. Sin embargo, curiosamente, aunque la temática y discurso de esta obra tiene rigor en su contenido y cuidado en el discurso, es interesante observar la

⁹⁶ En un análisis de la publicación de *Flamenco* editada por Claus Schreiner, Katherine Thomas critica la afirmación que Schreiner firma en referencia al flamenco de Gades en la filmografía de *Carmen y Bodas de Sangre* que codirigió con Saura: “No matter how well Antonio Gades and his troupe dance in these films . . . they have little to do with true flamenco” (Schreiner, 1990: 31)” comentario ante el cual Thomas contesta con una reafirmación del “buen flamenco” que estos filmes presentan y reiterando el reconocimiento de Gades como bailarín de danza española y de flamenco: “In fact, there is much good flamenco dancing in both of Saura’s films. Antonio Gades is an acknowledged master of both Spanish and flamenco dance” (Thomas, 2002: 98). Vid.: Thomas, K. (2002). Flamenco and Spanish Dance. *Dance Research Journal*, 34 (1), 98–102. <http://doi.org/10.2307/1478139> En referencia a: Schreiner, C., Claus, M., & In Pauly, R. G. (1990). *Flamenco: Gypsy dance and music from Andalusia*. Portland, OR: Amadeus Press.

⁹⁷ “This particular project, the exploration of the conflicting stories that compose the history of flamenco, searches for and grapples with representations of flamenco dance and images of the dancer in literature, formal histories, popular magazines and newspaper articles, flamenco journals film, and contemporary performance. These representations of flamenco performance refer to artists, audiences, cultural stereotypes, political movements, and flamenco as a tradition from various vantage points at specific historic intervals” (Hayes, 2009: 5).

⁹⁸ “Stereotypical images of flamenco portray the form and its practitioners as passionate, fiery, seductive, potentially violent, sensuous, and exotic” (Hayes, 2009: 2).

contrastante portada de la obra impresa, la cual expresa precisamente el estereotipo comercial que la obra debate, lo cual pueda ser una estrategia efectiva para atraer al sector en el cual estas imágenes asociadas al flamenco son las prevalentes, pero siendo factor de disuasión en cuanto a la formalidad que presenta a primera vista desde una perspectiva académica.⁹⁹

Hayes también participa en la reciente publicación *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives* (Goldberg, K. M., Bennahum, N., & Hayes, M. H., 2015). Colaborando como coeditora, Meyra Goldberg, líder en el desarrollo y representación del flamenco en la costa este de Estados Unidos, subraya la presencia del flamenco a nivel global dentro de contextos en los que se conjugan encuentros sociales, presentaciones escénicas, conciertos comerciales, filmaciones, documentales, análisis críticos y teóricos, sitios web, vídeos en línea y plataformas de acción política (Goldberg, 2015: 2). También señala la convergencia de artistas y estudiantes internacionales que se da en España, particularmente en Andalucía, a través de actividades de turismo, estancias, cursos, y festivales. Sin embargo, enfatiza los abismos conceptuales y discursivos que persisten a pesar de estos acercamientos que se encuentran ante los retos culturales, lingüísticos, estéticos, artísticos, situación agudizada por la falta de bibliografía accesible en cuestiones de idioma o distribución, y todo ello agravado por la reiteración de estereotipos atribuidos al flamenco (Goldberg, 2015: 2).

Entre los autores de *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives*,¹⁰⁰ se distinguen particularmente aquellos que han impulsado campañas de investigación a través de universidades con departamentos dedicados al estudio del

⁹⁹ Vid.: *Flamenco: Conflicting Histories of the Dance* en el portal Web de la editorial McFarland: <http://www.mcfarlandbooks.com/book-2.php?id=978-0-7864-3923-2>

¹⁰⁰ Entre los autores que participaron en *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives* se encuentran: Marta Carrasco Benítez, Kathy Milazzo, Miriam Phillips, Ana Yepes, Rocío Plaza Orellana, Anthony Shay, Claudia Jeschke, Robert Atwood, Kiko Mora, Gerhard Steingress, Meira Goldberg, Clara Chinoy, Joan Acocella, John C. Moore, Montse Madrudejos, Brook Zern, Cristina Cruces, Ryan Rockmore, Nancy Heller, Jorge Pérez, Niurca Márquez, William Washabaugh y Michelle Heffner Hayes. Vid.: Goldberg, K. M., Bennahum, N., & Hayes, M. H. (2015). *Flamenco on the global stage: Historical, critical and theoretical perspectives*.

flamenco fuera de España,¹⁰¹ así como algunos de los participantes más activos en los congresos de investigación en la danza *Dance History Scholars* y *Congress on Research in Dance*, y en las iniciativas homólogas en España dedicadas a diferentes ramas de la danza española.¹⁰² Sin embargo, tanto en estos eventos, como en su bibliografía respectiva, se puede observar una cierta homogeneidad de procedencia geográfica y pertinencia sociocultural tanto en quienes participan con exposiciones como aquellos que asisten a presenciarlas, perpetuando las diferencias conceptuales y discursivas entre ambos gremios.¹⁰³

2.5 Relevancia del análisis transversal bibliográfico

Este aislamiento artístico cultural documental, expositivo, bibliográfico y discursivo es patente también en las instituciones de educación superior, sean universidades o conservatorios, escuelas profesionales de danza, así como en bibliotecas fuera de España donde escasea la bibliografía de quienes lideran la investigación del flamenco en el territorio español y viceversa. Por tanto, a pesar de la supuesta globalización sociocultural que se vive en la época actual, la situación en el ámbito educativo e inclusive en la investigación padece de abismos en acceso a fuentes de conocimiento en los gremios ajenos observándose cómo las fuentes bibliográficas en castellano suelen ser inaccesibles en cierto grado para el lector anglosajón, ya sea en su totalidad por el idioma, por el contexto sociocultural de su contenido o por la falta de conocimiento del arte flamenco en sí. Ante esta problemática, aunque se progresa en el desarrollo del conocimiento se reincide en tendencias, discursos y estereotipos que desfavorecen tanto

¹⁰¹ Goldberg menciona algunas universidades fuera de España que han incursionado en el estudio del flamenco: “The most venerable program of study is located at the University of New Mexico, under the direction of Eva Encinias-Sandoval. Other colleges and universities with dance studies programs important to flamenco include the University of Kansas, the University of California Santa Barbara, and the University of California, San Diego, Sarah Lawrence College, Fashion Institute of Technology, State University of New York - Brockport, Franklin and Marshall College, and the University of Maryland. And exciting research has been produced recently at the campuses of the University of California in Riverside and Los Angeles, the University of Roehampton in London, Arizona State University, and Jacksonville University” (Golberg, Bennahum, Hayes, 2015: 9), faltando mencionar la Universidad de California, Irvine, la cual en los años 80s de la centuria pasada lideró en estudios hispánicos como alternativa del énfasis de su licenciatura en danza.

¹⁰² Entre los congresos de investigación de la danza española destacan: I Congreso de Escuela Bolera (1992), el 1er. Congreso Internacional de Flamenco (2011), y los congresos nacionales e internacionales de investigación de Danza Española (2011 y 2014).

¹⁰³ Estos congresos internacionales de danza española cuentan con una gran mayoría de asistentes y participantes locales, del gremio en cuestión y de la región geográfica inmediata en la que se sucede, y, de manera inversa, los congresos fuera de España cuentan con una mayoría de participación y exposición de académicos ajenos a la cultura española.

el diálogo intercultural bibliográfico, como la ampliación de perspectivas y criterios consecuente.

De manera contundente, estas carencias hacen evidente la necesidad de campañas de traducción de bibliografía en ambos sentidos, así como de programas que fomenten la preparación requerida para traductores expertos en el área. Idóneamente, el desarrollo de la investigación en el flamenco se verá fortalecido a través de iniciativas de colaboración bibliográfica ejemplificadas en *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives* así como en una mayor diversidad en cuanto a propuestas de colaboración académica, grupos de investigación y proyectos de fomento cultural.

2.6 Catalogación temática y criterios de selección bibliográfica

Nuestro análisis bibliográfico nos ha llevado a catalogar nuestras fuentes en cinco grupos principales de acuerdo con su enfoque en relación con nuestro tema. En el primer grupo agrupamos obras bibliográficas que contienen literalmente las palabras “ballet” y “flamenco” en el título, subtítulo o apartado de su obra, así como aquellas en las que se contundentemente se presenta esta relación entre ballet y flamenco aunque el título de la obra apenas lo insinúe.¹⁰⁴ Dado que en inglés, el concepto de “flamenco” es frecuentemente expresado como “*Spanish dance*”, hemos incluido en un segundo grupo las obras que tratan este tema dentro del contexto del ballet y, en consecuencia, aquellos en cuyo título integran “ballet” y su traducción literal al castellano, es decir, “baile español.”¹⁰⁵ Asimismo, en esta categoría consideramos aquellas obras en las que esta relación está contextualmente implícita, particularmente aquellas que se refieren al baile

¹⁰⁴ “Flamenco en el Ballet” (Lafuente, 1955); *El ballet flamenco* (Navarro García, 2003); *Teoría romántica del Cante Flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea* (Lavaur, 1999).

¹⁰⁵ “Ballet’s direct influence from Spanish Dance”; “Shared inheritance”; “Demonstration of Influence between Cecchetti and Spanish Dance” (Grut, 2002); *The Dance in Spain* (Ivanova, 1970); *The dancing Spaniards* (Ivanova, 1970); “What is Spanish Ballet?”; “Spanish influence at home and abroad” (Ivanova, 1970); *Spanish Dancing* (Hughes, 1948); *Total Education in Ethnic Dance* (Hughes, 1977); “Spanishness and Dance Libretto” (Vetterman, 2009); “Hispanomania in Dance Theory and Choreography” (Jeschke, 2009); “Folk Dance and Ballet” (Brinson, 1962); *Flamenco: Conflicting histories of the dance* (Hayes, 2009); *Flamenco on the Global Stage: Historical, Critical and Theoretical Perspectives* (Goldberg, K. M., Bennahum, N. D., & Hayes, M. H., 2015); “Interrelación entre la Danza Española y la Danza Clásica” (Mariemma & García, 1997); *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* (Puig, 1944).

español en “Europa”, refiriéndose con ello a su presencia en los contextos escénicos del ballet (danza clásica).¹⁰⁶

En una tercera categoría, reunimos la bibliografía más específica en la que se estudia la influencia artístico-cultural entre ballet y baile español en referencia a una compañía.¹⁰⁷

En este caso categórico se puede considerar a los Ballets Russes de Serge Diaghilev y al empresario en sí como inter-representativos, es decir, valga la redundancia, que al estudiar, por ejemplo, la influencia de “España en Diaghilev”, se estudia la influencia del baile y la cultura española no tanto en la persona de Diaghilev sino en los Ballets Russes en primera instancia, y en un espectro más amplio implícito, en el ballet (danza clásica).

La cuarta categoría de nuestra catalogación bibliográfica se enfoca a la influencia general del flamenco en un bailarín específico, siendo el caso más relevante en nuestro

¹⁰⁶ “La influencia de la Danza Estilizada en Europa” (Espada, 1997); *Los bailes españoles en Europa* (Plaza Orellana, 2013); *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*; “Escuela Bolera y Ballet Clásico” (Salas, 1992); . . . *Y Carmen se fue a París* (Steingress, 2006); *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX* (Álvarez Cañibano, Cano González & Círculo de Bellas Artes, 1998); “La danza artística spagnola” (Testa, 1994); *Rethinking the Sylph* (Garafola, 1997); “The company of the Lefebvre family in Seville” (Álvarez, 1993); “Gautier on Dance” (Guest, 1987); “Théophile Gautier on Spanish dancing” (Gautier & Guest, 1987); *Jaleos y Tangos: vengo de mi Extremadura* (Pablo, 2006); “El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky” (Martínez del Fresno, 2007); “La identidad española en “El sombrero de tres picos”: Coreografía de un ballet hispano-ruso” (Martínez del Fresno, 1998); “Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX” (Martínez del Fresno, 2011); *La Cachucha: As danced by Fanny Elssler, Paris, 1836* (Hutchinson Guest, 1981); *Marius Petipa en España, 1844-1847: Memorias y otros materiales* (Hormigón, 2010); *The code of Terpsichore: The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times* (Blasis & Barton, 1830); *My theatre life* (Bournonville, 1979).

¹⁰⁷ “Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia” (Christoforidis, 2011); “Deuda Histórica” (Colomé, 2000); “Deuda de Diaghilev y España” (Buckle, 2000); “Diaghilev y España” (Amoros, 2000); “Diaghilev sits out World War I in Spain: Iberian Idyll” (Acocella, 1989); *Relaciones musicales entre España y Rusia* (Álvarez, 1999); *Diaghilev’s Ballets Russes* (Garafola, 2009); “Dalí, Ana María, and *The Three-Cornered Hat*” (Garafola, 2000); *Diaghilev* (Buckle, 1979); *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929* (Pritchard, 2010); *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo* (Anderson, 1981); *The Ballet Theatre: [program] America’s first ballet theatre staged by the greatest collaboration in ballet history* (Ballet Theatre (New York, N.Y.), Stone, R., Deakin, I., Dolin, A., Orthwine, R., Pleasant, R., Gavrillov, A., ... Advanced Arts Ballets, Inc., 1940); *La Danza* (Lifar, 1973); *De Basil’s Ballets Russes* (Walker, 2010); *The Ballets Russes: Colonel de Basil’s Ballet Russe de Monte Carlo, 1932-1952* (García-Márquez, 1990); *René Blum and the Ballets Russes: In search of a lost life* (Chazin-Bennahum, 2011).

estudio el del bailarín y coreógrafo Léonide Massine.¹⁰⁸ Como veremos, esta influencia se dio en varios parámetros. Primeramente por el gran impacto que tuvo en él su estancia en España durante el período de su gestación artística como coreógrafo (1916-1918), y consecuentemente, la profunda perspectiva del arte y cultura española que adquirió de su colaboración con Manuel de Falla y Pablo Picasso, así como de su amistad con personalidades de liderazgo en el arte y cultura española. De manera contundente, se analiza la bibliografía que estudia la profunda transformación dancística y personal que experimentó Massine a través de su íntima colaboración con el bailarín Félix Fernández García en el proceso del desarrollo coreográfico de *El Tricornio*, como se constatará en el cuerpo de nuestra tesis y en nuestro estudio de caso.

En un tercer término dentro de esta cuarta categoría, daremos seguimiento a la bibliografía que revela la expansión de esta influencia española desde Massine hacia quienes participaron en el desarrollo coreográfico de su obra española, no sólo dentro de la compañía de Diaghilev, sino también a través de las diferentes versiones compañías de Ballets Russes en las que participó, así como de aquellas otras compañías a las que Massine llevó su arte coreográfico. Adicionalmente, recogemos la bibliografía que apunta a las múltiples colaboraciones subsecuentes entre artistas reconocidos del baile español y Massine, destacando particularmente casos como el de Encarnación López “La Argentinista,” Antonio Ruiz Soler, Mariemma y Luis Fuente.

En una quinta agrupación de fuentes bibliográficas reunimos aquellas que se enfocan específicamente a algún bailarín o bailarina cuya colaboración en compañías de ballet tuvo gran influencia siendo los casos más contundentes los de Félix Fernández García y Encarnación López “La Argentinista”.¹⁰⁹ Entre los autores que dedican mayor atención a

¹⁰⁸ “The Hispanic influence on Leonide Massine” (Horwitz, 1991); “Spain and the Ballets Russes” (Lille, 2010); “Russian Spanish Collaboration” (Fusillo, 2005); Leonide Massine: Choreographic genius with a collaborative spirit” (Fusillo, 1982); “It Would Be Very Spanish”: Picasso, Falla and Diaghilev’s Ballets Espagnols” (Randel, 2009); “The Choreography of *Le Tricornio*” (Garafola, 2000); *The Ballets Russes: Colonel de Basil’s Ballet Russe de Monte Carlo, 1932-1952* (García-Márquez, 1990); “Sobre el ‘Sombrero de tres picos’: Picasso, Falla y Massine: un trio histórico” (García-Márquez, 1993); “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*”. (Fundación Archivo Manuel de Falla, 2000); *Leonide Massine and the 20th century ballet* (Norton, 2004).

¹⁰⁹ “The Spaniard, Felix” (Lifar, 1976); *El Loco: Chronique flamenca* (Pellerin, 1990); “A Pair of Castanets” (Sokolova, 1950); *The Adventures of a Ballet Critic* (Buckle, 1972); *Escenografía de la danza en la Edad de Plata, 1916-1936* (Murga Castro, 2009); “Encarnación López La Argentinista, la bailarina

Félix Fernández García el más reconocido es Marc Alfred Pellerín con *Félix el Loco*,¹¹⁰ sin embargo, hay que tener en cuenta que esta obra no es una monografía biográfica sino una novela, en la cual los datos fehacientes recogidos de documentación histórica son escasos comparados con los desarrollados a partir del género de ficción como se comprueba en el apartado de estudio del caso de Félix en esta tesis.

A continuación pasaremos a revisar las fuentes bibliográficas mencionadas en nuestras categorías en el siguiente orden temático:

- Ballet y flamenco
- Ballet y baile español
 - Influencias preflamencas
 - Escuela bolera, ballet y flamenco
- Baile español en los Ballets Russes
- Influencia española en Massine
- Colaboraciones entre artistas del flamenco y del ballet

2.6.1 Ballet y flamenco

En esta primera categoría, encontramos los términos que coinciden en el título de nuestra tesis en *El ballet flamenco* (Navarro, 2003).¹¹¹ Sin embargo, la acepción de “ballet” en esta obra es pertinente a la connotación utilizada más frecuentemente en castellano en la cual “ballet” se entiende dentro del contexto de producciones escénicas a través de compañías de baile español, pero no necesariamente en relación con el ballet

del exilio (1936-1945)” (Murga Castro, 2014); “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata” (Murga Castro, 2012); “La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936” (Murga Castro, 2008); “La danza y el estereotipo español en el exilio republicano redes e intercambios” (Murga Castro, 2014); *Antonio Triana and the Spanish dance: A personal recollection* (Vega, 1993); *Antonia Mercé, La Argentina”: Flamenco and the Spanish Avant Garde* (Bennahum, 2000); *100 years of flamenco in New York City* (Bennahum, N., Goldberg, K. M., & New York Public Library for the Performing Arts, 2013); “Flamenco and Spanish Dance” (Thomas, 2002); *Mariemma: Mis caminos a través de la danza* (García, M. J.; Mariemma, 1997); *La Argentina, fue Antonia Mercé* (Manso, 1993); *The Gypsy in my soul. The autobiography of José Greco* (Greco & Ardman, 1977); *S. Hurok presents: A memoir of the dance world* (Hurok, 1953); “La Argentina” vista por José Clará. *El arte y la época de Antonia Mercé* (Luján, 2008); *La Argentina, fue Antonia Mercé* (Manso, 1993); *Mark Morris* (Acocella & Morris 1993); *Frederic Franklin: A biography of the ballet star* (Norton & Franklin, 2007); *El arte del baile flamenco* (Puig, 1977).

¹¹⁰ Vid.: Pellerin, M.-A., Álvarez, C. A., Vázquez, . C. I., & Zambrano, J. (1993). *Felix el Loco*. Paris: Julliard.

¹¹¹ En resumen, los capítulos en los que José Luis Navarro García expone el contenido de *El ballet flamenco* abarcan: 1.- *El amor brujo* interpretado por Pastora Imperio; 2.- Pastora Rojas Onje; 3.- “Sergei Diaghilev. *El Tricornio* de Manuel de Falla. Félix el Loco. *Cuadro flamenco*”; 4.- Tórtola Valencia; 5.- La Argentina; 6.- Vicente Escudero; 7.- La Argentinita; 8.- Laura de Santelmo; 9.- “Las raíces jondas. La Quica, Custodia Romero, Regla Ortega y otros nombres”; 10.- Carmen Amaya; 11.- Rosario y Antonio; 12.- Pilar López; 13.- Mariemma; 14.- La tradición flamenca. sVid.: José Luis Navarro García. (2003). *El ballet flamenco*. Sevilla: Portada Editorial.

en su acepción de danza clásica. En sí, esta obra se enfoca a las propuestas escénicas del flamenco y la danza española a partir del siglo XX, donde “ballet flamenco” se refiere a creaciones coreográficas narrativas o argumentales pertinentes al baile español.¹¹²

En cuanto a las variantes terminológicas sobre el tema, en “El ballet flamenco”, Teresa Martínez de la Peña aclara que “hablar de Ballet Español en aquella época se puede entender también como hablar de Ballet Flamenco, título que se ha impuesto recientemente” justificando el término “flamenco” por su presencia, y tendencia a colocarse como “gran final del espectáculo” (Martínez de la Peña, 1995: 91).¹¹³ Documentando y clarificando el uso del término “ballet” al referirse a coreografías de baile español, Guadalupe Mera, historiadora de la danza titulada en danza española, apunta a la derivación del término “*Bailetes*”, designada al teatro expresado a través de danza (Mera, 2008: 165).¹¹⁴ De manera concreta, la musicóloga e investigadora de la danza, Beatriz Martínez del Fresno y la profesora de danza e historiadora Nuria Menéndez Sánchez definen el “ballet español” como género escénico surgido a partir de 1915¹¹⁵

¹¹² La acepción de “*ballet*” dentro del contexto de la danza española se encuentra definida en *Historia de los espectáculos en España*: “El repertorio más habitual de danza escénica española se suele distribuir en bailes y ballets. Si hay argumento un guión o libreto que se describe sin palabras mediante el movimiento, el gesto y la mímica, y una coreografía de autor pensada sobre una música determinada, con figurines y escenografía, estamos ante un ballet” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 336).

¹¹³ Vid.: Martínez de la Peña, Teresa. (1995). “El ballet flamenco”. En: *Historia del Flamenco* Vol. III. Sevilla: Tartessos, pp.: 91-115. En una segunda parte del estudio de esta acepción de ballet flamenco Martínez de la Peña hace una revisión del legado sus representantes a partir de Pilar López. Vid.: Martínez de la Peña, Teresa. (1996). “El ballet flamenco, II”. Navarro, G. J. L., & Soler, G. L. (1996). *Historia del flamenco*: 6, [1]. Sevilla: Tartessos, pp.: 11-47.

¹¹⁴ Guadalupe Mera explica con detalle la problemática del término y su justificación dentro de la historia escénica española, apuntando al argumento del dramaturgo, crítico y escenógrafo español Cipriano Rivas Cherif: “A problem regarding the name arose, however: what was this new genre in Spanish Dance to be called? Ballet? To some this may evoke Classical Ballet, Dance? . . . Rivas Cherif, amongst [sic] others recommended the term “*Bailetes*” basing his choice of name on Hispanic tradition: “Bailetes, yes; for those who might not be aware, it is not an [sic] literal translation of “ballets”, but a term of a Spanish designation from the old genre of theatre expressed through dance, of which there are classical examples to be found in the works of Calderón himself” (Mera, 2008: 165). Sobre este término también expone Susana Antón Priasco como género literario – musical. Vid. : Antón Priasco, Susana (1997). “El bailete , género literario-musical español de fines del siglo XVII”. En: Virgili, Ma. Antonia. Congreso Internacional de Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. (20 al 22 de febrero de 1995). Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas.

¹¹⁵ “El período que se abre a partir de 1915 a ser especialmente rico para la danza española: se consolida el ballet español como género escénico, se definen de manera teórica y práctica las cuatro formas de la danza española – folklore, flamenco, escuela bolera y danza estilizada – y se crean algunas obras de gran

Sin embargo, en el apartado “Ballet Flamenco” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 83-91) aporta una definición profunda tanto conceptualmente, como en cuanto a su desarrollo, etapas y análisis, a través de la cual también se clarifica la pertinencia del término “ballet” y las variantes terminológicas derivadas siendo “Ballet Español” una de ellas. Esta referencia se encuentra en el tomo I del *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, ejemplar firmado por José Blas Vega, una institución en el flamenco en su labor bibliográfica y pionera su desarrollo en los ámbitos de educación, arte e investigación, y Manuel Ríos Ruiz, poeta y difusor del flamenco a través de la radio y la crítica de prensa, en la cual se define “Ballet Flamenco” como:

Forma de baile teatral que se presenta totalmente definida en el primer tercio del siglo XX, como manifestación flamenca, pero con unas características tan peculiares en su planteamiento y acción, que lo alejan del flamenco tradicional y lo introducen en el grupo de los grandes ballets europeos.

(Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 83)

Esta transición conllevó una transformación paulatina en tres etapas en las cuales se ha ido forjando no sólo el flamenco como “Ballet Flamenco” sino, como veremos, el ballet y el baile español. Entre las características del baile flamenco que según Blas Vega y Ríos Ruiz se modificaron fueron el paso del baile intimista hacia colectivo, la adquisición de métodos sistemáticos de técnica, estudio, ensayo, y precisión de conjunto; adscripción a libretos con sus respectivas implicaciones de diseño de vestuario, escenografía, iluminación, música, coreografía, y dirección escénica (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 84). Como factores que dieron lugar a esta nueva etapa en el baile, estos autores apuntan al “movimiento artístico muy vivo” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 84) de colaboración entre artistas e intelectuales, ejemplificados por Diaghilev. Entre los colaboradores que empresario empleó para la creación de la obra que sería una gran obra tanto en repertorio de los *Ballets Russes*, como del “Ballet Flamenco”, Blas Vega y Ríos Ruiz resaltan al bailarín Félix Fernández, describiéndolo como “bailarín

permanencia en el repertorio español, como *El amor brujo* y *el sombrero de tres picos*. (Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez, 1999: 343).

excepcional” contratado por Diaghilev “para que bailara *El Tricornio*”. (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 85).¹¹⁶

Como antecedentes del “Ballet Flamenco” Blas Vega y Ríos Ruiz señalan tres producciones: *Embrujo de Sevilla* (Alhambra Theatre, Londres, 1914) presentación escénica de elementos de *El Amor Brujo* que desarrollaría “La Argentina”; *Gitanería – El Amor Brujo* (Teatro Lara, Madrid, 1915) la puesta en escena flamenca dirigida por la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra, estelarizada por Pastora Imperio, pero carente de ballet; y *El Tricornio* de los Ballets Russes, pletórico de ballet y desarrollo escénico pero carente de flamenco (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 84-85). Sin embargo, Blas Vega y Ríos Ruiz la justifican la consolidación del género del “Ballet Flamenco” en “La Argentina” por el conocimiento que Antonia Mercé tenía de ambos, ballet y flamenco, considerando 1929 como fecha de nacimiento del “Ballet Flamenco” a través del primer ballet español de Antonia Mercé “La Argentina” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 85).

Las tres etapas del “Ballet Flamenco” que presentan Blas Vega y Ríos Ruiz son: La primera, iniciada por “La Argentina en 1929” en la que también figura el repertorio de Encarnación López “La Argentinita”, Vicente Escudero y Juan Magriñá; la segunda, transición marcada por el fallecimiento de las primeras dos anteriores y el relevo de la hermana de “La Argentinita” con su compañía *Ballet Español de Pilar López* fundada en 1946 en la cual se forjarán los protagonistas de la tercera etapa, con la influencia interpretativa, directiva y coreográfica de Antonio Ruiz Soler, en la cual se establece el legado de Mariemma; y la tercera etapa, surge ampliando su dimensión dramática, social y abstracta cuya estética y filosofía lideran figuras como Antonio Gades, Mario Maya y José Granero (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 85-91).

¹¹⁶ “Sabemos que Diaghilev, como era su costumbre, contrató a los mejores artistas para su realización. Picasso fue elegido para hacer los decorados y los trajes. En cuanto al baile, Diaghilev descubrió en España a un bailarín excepcional llamado Félix Fernández y le contrató para que bailara *El tricornio*. Félix montó la coreografía pero no llegó a bailarla. Hay varias versiones sobre el hecho, lo cierto es que Leónidas Massine le sustituyó en el papel del molinero . . .” (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 85).

Como podremos observar a lo largo del estado de la cuestión, el desarrollo del “Ballet Flamenco” no sólo ha sido un proceso evolutivo de un género aislado, sino consecuente y propiciador de las influencias mutuas entre ballet y flamenco que han dado pie a una inmensa trayectoria de colaboraciones artísticas. Como hemos mencionado anteriormente, la perspectiva de nuestra tesis nos lleva a enfocarnos en extraer de la bibliografía los datos que documentan las aportaciones del flamenco al ballet a través de colaboraciones de bailarines en compañías de ballet que devinieron en repertorio de temática española en compañías de ballet, más sin embargo, tanto la bibliografía como los testimonios en entrevistas y trabajo de campo, permiten observar una creciente unificación de valores y criterios, principalmente pedagógicos y técnicos entre ambos géneros, así como temática compartida en sus respectivos repertorios como se puede extraer del apartado de Blas Vega y Ríos Ruiz.¹¹⁷

En *Breve Historia Ilustrada del Baile Flamenco*, José Luis Navarro García dedica el capítulo XXIII a “El ballet flamenco” (Navarro García, 2015: 203-220), declarando que a partir de la primera versión de *El amor brujo* (1915) se había “llevado a cabo otra fusión trascendental en el devenir artístico”, demostrando el enriquecimiento que el flamenco¹¹⁸ y la música sinfónica se aportan mutuamente en relación con el baile (Navarro García, 2015: 204).¹¹⁹ En este capítulo, Navarro García hace breves reseñas de quienes figuraron en las primeras representaciones de este subgénero de baile español empezando con el compositor Manuel de Falla y continuando con las estrellas del baile: Pastora Imperio, Antonia Mercé “La Argentina”, Vicente Escudero, Encarnación López “La Argentinita”, y Pilar López.

¹¹⁷ En “Ballet Flamenco”, Blas Vega y Ríos Ruiz incluyen una síntesis de la observación de las características principales tras la descripción de cada una de ellas.

¹¹⁸ Una breve referencia en cuanto al contenido de la composición de *El amor brujo* específicamente vinculada al baile flamenco, Manuel Herrera Bodas, en el apartado “El Baile Flamenco” de *Flamenco y su didáctica* (AA. VV., 1994) anota: “ritmos de farruca en su primera copla cantada, de “garrotín” y “farruca” en la danza del terror, de “zambra” y “tientos” en la danza ritual del fuego; bulería en la canción del fuego fatuo y unos compases de soleares y seguidillas en su copla final” (Herrera, 1994: 56). En contraste, Antonio Gallego aporta un análisis y detalle de las variantes en el desarrollo compositivo en relación con su evolución coreográfica en: Antonio Gallego. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza editorial, S.A.

¹¹⁹ “Se había demostrado que todo el patrimonio de pasos y mudanzas perfilado y acumulado en los tablaos de los cafés de cante era apto para expresar la emoción contenida en una partitura clásica, que la fusión del baile flamenco con la música sinfónica no solo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos” (Navarro García, 2015: 204).

Sin embargo en *El ballet flamenco* de Navarro García (2003) se explaya más ampliamente detallando el repertorio de sus más destacados exponentes, incluyendo a Laura de Santelmo, Carmen Amaya, la pareja de Rosario y Antonio, y Mariemma. Entre los apartados enfocados al legado de los artistas españoles, dedica el capítulo III a las colaboraciones entre una de las compañías de ballet más trascendentales y artistas flamencos: “Serge Diaghilev. *El Tricornio* de Manuel de Falla. Félix el Loco. *Cuadro flamenco*.”¹²⁰ En él encontramos referencia de los Ballets Russes de Diaghilev, particularmente en cuanto a las coreografías de temática española de su repertorio, así como un segmento dedicado al bailarín Félix Fernández García con respecto a su relación con *El Tricornio* (Navarro García, 2003: 49-51).

En cuanto a las aportaciones del flamenco al ballet que claramente se pueden extraer de este apartado, Navarro señala la influencia que tuvieron en Massine y los Ballets Russes las visitas a los cafés de cante, así como los viajes realizados por España en compañía de Manuel de Falla y Félix Fernández para “impregnarse de la música popular española y gitana en sus fuentes más directas” (Navarro García, 2003: 47). De manera concreta, Navarro resalta la oportunidad que tuvo Massine de filmar a los bailarines “La Macarrona” y Antonio Ramírez, así como de tomar lecciones de baile del maestro “Realito” y Molina, así como el aprendizaje del baile que logró a través de Félix.

Con respecto al debate bibliográfico sobre el caso de Félix, particularmente en cuanto a si fue o no empleado como bailarín de los Ballets Russes, Navarro subraya la intención de Diaghilev de estrenar *El Tricornio* con bailarines españoles y menciona la contratación de Félix Fernández por Diaghilev pero sin ahondar en detalles de la contratación o la participación de Félix con la compañía. En consonancia con la mayoría de autores que han dedicado algunas páginas a este personaje, Navarro hace referencia a la bibliográficamente reiterada pérdida de juicio que se adjudica a este bailarín antes del estreno de *El Tricornio* y su reclutamiento en un asilo mental, con lo cual una mayoría de autores en la bibliografía castellana justifica el apodo con el que se

¹²⁰ Estos datos también se encuentran en el Capítulo III del segundo volumen (del compendio de cinco) titulado *Historia del baile flamenco* del mismo autor. “Serge Diaghilev. *El Tricornio* de Manuel de Falla. Félix el Loco. Cuadro flamenco.” Navarro, G. J. L. (2008). *Historia del baile flamenco: 2*. Sevilla: Signatura Ed, pp.: 41-48.

le refiere comúnmente como “El loco”, motivo por lo que generalmente estos argumentos tan recurrentes se consideran como hechos históricos.

Consideramos relevante apuntar que esta supuesta locura atribuida a una confusión en cuanto a la acreditación de Félix en un cartel antes del estreno en la mayor parte de la bibliografía se describe con tal ilógico y variado sensacionalismo que, sometiéndose a un análisis comparativo, hace evidente su ausencia de fundamento. Como iremos demostrando a mayor detalle en el transcurso de nuestro trabajo, entre el período de 1916 a 1919 Félix Fernández García fue el único artista del baile flamenco contratado por Diaghilev. Teniendo en cuenta la conocida intención de Diaghilev de crear un ballet bailado por españoles, refutamos la corriente bibliográfica que descarta la contratación de Félix como bailarín de la compañía. Asimismo, cuestionamos las afirmaciones de la bibliografía en la que se plantea la ausencia de Félix en el cartel de *El Tricornio* como causal de su supuesta locura.

El único autor en la bibliografía castellana que hemos encontrado que literalmente cuestiona las reiteradas conjeturas sobre Félix es Ángel Álvarez Caballero en *El baile flamenco*,¹²¹ las cuales estudiaremos con mayor detalle más adelante en el apartado dedicado a las aportaciones de Félix al ballet. En el apartado “Serge Diaghilev, los Ballets Rusos y Félix el Loco” de la mencionada monografía, Álvarez Caballero enfatiza que el nombre de Félix es “probable, pero no seguro” (Álvarez Caballero, 1998: 190), agregando una nota a la fecha de su nacimiento en la cual señala las discrepancias de fechas de nacimiento entre la bibliografía y los datos descritos en el contrato que el bailar con Diaghilev.¹²² Álvarez Caballero también menciona que la composición original de Falla para *El corregidor y la molinera* “tenía escasas resonancias flamencas” ante lo cual se consideró agregar la farruca, la cual, como veremos en

¹²¹ “Y aquí aparece un extraño personaje en quien debemos detenernos: Félix Fernández García (Sevilla, 1893* - Epsom, Gran Bretaña, 1941) es su nombre probable, pero no seguro, también conocido como Félix el Loco, gitano y bailar” (Álvarez Caballero, 1998: 190).

¹²² “En el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* figura 1896 como fecha de nacimiento de Félix, pero en el contrato que firmó el bailar con Diaghilev, se dice que el mismo tenía 25 años de edad” (Álvarez, 1998: 374). Esta nota aclaratoria se incluye al final del texto, en referencia a los datos de año de nacimiento de Félix citados en la página 190. Sin embargo, no aclara que el contrato originalmente se firmó en 1917, en el cual se estipula que el bailar tiene veinticuatro años, con lo cual la fecha de nacimiento de Félix sería 1893. Como se puede apreciar en el contrato, éste fue corregido con tachones y notas agregadas en julio de 1918, con lo cual la edad de Félix en la fecha de modificación se corrige, tachando el número 24 y escribiendo al lado el 25 (Diaghilev, 1917).

nuestra tabla comparativa entre versiones tanto de ballet como de flamenco, es una de las pocas variaciones del repertorio del ballet que se conserva y presenta con fidelidad a la propuesta original, híbrida y estilizada en sí, pero indudablemente en cuanto a su referencia, y acreditada coreográficamente a Massine, pero basada en el baile de Félix.

Exponemos enfáticamente el caso de Félix ya que ejemplifica el fenómeno que se da cuando referencias determinadas, aunque sean conjeturas, se reiteran con tal frecuencia que llegan al punto de asentarse como hechos históricos. Sin embargo, esta dicotomía latente y constante se da también en la bibliografía del flamenco en relación al ballet. Como observaremos en el transcurso de nuestra revisión de la literatura, esta ambivalencia en el tratamiento del flamenco y de sus artistas en colaboraciones o coparticipaciones en el entorno del ballet, es consecuencia de una desigualdad conceptual entre estos términos. En general, el ballet se considera un arte que, en el imaginario colectivo, tiende a tener una cierta connotación de cúspide jerárquica, educativa y cultural, ante cuya comparativa, los artistas del flamenco y el flamenco en sí, se encuentran en desventaja al ser frecuentemente asociados a todo un conjunto de estereotipos en los cuales se conjugan la locura del Quijote, el atraso cultural español reportado por los viajeros románticos en sus escritos, el fatalismo literario tan exaltado en las representaciones de *Carmen*, y el exotismo que trasminan críticas y representaciones mediáticas dancísticas del flamenco y el baile español particularmente fuera de España.

Sin embargo, conociendo el gran impacto que tuvo tanto *El Tricornio*, como Félix y el flamenco en Massine en el éxito de esta obra tanto en su estreno de 1919 como en su tratamiento dentro de la danza española, el debate de la acreditación de las aportaciones de Félix pasan a otros planos, tanto de influencia y legado, como de apropiación. Como podemos observar en el contraste de acreditación de *Cuadro flamenco* de 1921, Navarro nos presenta una larga lista de artistas que colaboraron con Diaghilev en su escenificación¹²³. Entre esta lista figura María Albaicín, a quien el empresario ruso modificó su nombre a D'Albicín, quien, como veremos en el apartado sobre colaboraciones de nuestro trabajo, continuó trabajando con Diaghilev tanto como bailarina del cuerpo de baile como de protagonista en *El Tricornio*.

¹²³ Op. Cit. p. 48.

Es interesante comparar el testimonio que reporta la bailarina de los Ballets Russes Lydia Sokolova con quien se creó *El Tricornio* y quien fuera encargada de montarlo a Tamara Karsavina para el estreno, así como a otras bailarinas que interpretaron el protagónico para los Ballets Russes entre ellas, Dalbaicín. Curiosamente Sokolova reporta dificultades en el proceso de montaje de La Danza de la Molinera con María Dalbaicín, tanto en los aspectos coreográficos, interpretativos por parte de la bailaora, así como ante el contraste de disciplina y *modus operandi* de la compañía rusa con los de Dalbaicín (Sokolova, 1960: 176).¹²⁴ Sin embargo, mientras que en la bibliografía sobre Félix retos similares se consideran justificación sintomática de su supuesta locura, las dificultades que presenta la bailaora ante el reto de integrarse al repertorio de la compañía de Diaghilev no se asocian con síntomas de locura. Agregando a todo ello, en la bibliografía no se cuestiona la contratación como intérpretes de los artistas flamencos en *Cuadro Flamenco* ni a Dalbaicín en su participación en *Shéhérazade*, *The Sleeping Princess*, *El Tricornio*, o *Cuadro Flamenco*, cuando en el caso de Félix, la bibliografía atribuye a su supuesta locura que Félix considerara que Diaghilev le hubiera contratado para bailar en su compañía.

Continuando con nuestro análisis de las publicaciones en cuyo título o apartados coincidan los términos “ballet” y “flamenco”, encontramos “Ballet Flamenco” en el tercer capítulo de la monografía *Una historia del flamenco* (Gamboa, 2005).¹²⁵ En éste apartado, José Manuel Gamboa, una figura reconocida en el medio del flamenco como periodista, escritor y productor, en consonancia con la bibliografía, señala *El amor brujo* de Falla de 1915 como punto de partida del “ballet flamenco”, estudiando los casos de quienes forjaron esta vertiente del baile español: “La Argentina”, Vicente Escudero, “La Argentinista” Carmen Amaya y el empresario responsable de producir sus giras y espectáculos en Estados Unidos: Sol Hurok. Gamboa señala que en el “ballet

¹²⁴ “. . . my pupil was a real Spaniard, one of the cuadro flamenco, a beautiful creature called Maria Dalbaicin, but always known as Pepita. One might have thought she would have understood the dance at once and given a fine rendering, but most Spaniards are instinctive performers, quite incapable of counting or doing the same thing twice running in the same way, so that in complex ballets needing great precision such as those of Massine, she was just as much a problem as Felix had been” (Sokolova, 1960: 176).

¹²⁵ Vid.: Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Editorial Espasa Calpe, pp.: 191-204.

flamenco” la coreografía la que la dirige lo que llama “nueva etapa del baile”, en la cual se montan o coreografían los bailes, aunque aclarando que ello no significa que antes se “danzara *ad libitum*” (Gamboa, 2004: 191).

Como figuras que marcan al “ballet flamenco”, Gamboa destaca la labor de “La Argentinita” y Vicente Escudero, ambos destacando en la capital francesa, coincidiendo en Nueva York bajo las producciones de Hurok, líderes del desarrollo de la vanguardia del baile español. De modo particular, tanto “La Argentinita” como Vicente Escudero coquetearon en influencia mutua con el ballet, siendo Escudero seleccionado para bailar en el homenaje póstumo de Ana Pavlova con quien estaba tramitando colaborar en gira cuando la bailarina falleció.

Con respecto a las colaboraciones entre bailaoras y compañías de ballet, Gamboa atribuye a las iniciativas de Hurok que los artistas españoles presentados por él en Estados Unidos compartieran escena con las figuras más destacadas del ballet clásico tales como Fonteyn o Nureyev, aunque no menciona las colaboraciones de Pilar López con los Ballet Russe de Monte Carlo, las de “La Argentinita” con Massine o las de ambas con Ballet Theatre. Sin embargo, Gamboa sí destaca la colaboración de Antonio Ruiz Soler con Massine como el punto de consagración del bailarín de España, considerando la recreación de *El Tricornio* de Antonio como un hito en la historia de la danza española (Gamboa, 2004: 113). En cuanto al caso de Félix Fernández, Gamboa dedica un par de líneas en las cuales lo describe brevemente como genio, apuntando a su colaboración con Falla, Massine y los Ballets Russes.¹²⁶ Con respecto a la relación entre el flamenco y el ballet, Gamboa señala el surgimiento del flamenco a partir de 1832, dentro del esplendor del ballet romántico, como fenómeno pertinente al período del romanticismo (Gamboa, 2004: 437).¹²⁷

¹²⁶ “Falla, Sergei y Leonid Massine trabajan con el bailarín Félix el Loco (véase “Farruca”), y acaban estrenando *El Tricornio*, con decorados de Pablo Picasso, en 1919. (Gamboa, 2004: 192). . . . “Destacó en la misma danza Félix Fernández García, Félix el Loco [Sevilla, 1896-Epsom (Inglaterra, 1941)], aquel genio que se la enseñó a Manuel de Falla - la farruca . y que perdió el sentido con los tejes y manejes de los Ballets Rusos de Diaghilev” (Gamboa, 2004: 344).

¹²⁷ “Es en este contexto, en los años treinta de la antepasada centuria, cuando las bailarinas españolas y el baile andaluz en concreto triunfan en París y Londres, mientras que, en un principio, la cursilería española mostraba el esperado desprecio hacia su propia cultura” (Gamboa, 2004: 438).

La tercera fuente en la que se conjugan los términos claves de nuestra investigación se titula *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*¹²⁸ (Lafuente, 1955). Dentro de su tercer capítulo titulado “Documenta: Lo flamenco y lo gitano ante la investigación”, se encuentra el apartado: “El flamenco en el ballet.” En este caso, Lafuente se refiere a “ballet” dentro del contexto de estilización coreográfica para cualificar al flamenco.¹²⁹ Lafuente presenta a Manuel de Falla como detonador de éste concepto, distinguiendo *El Tricornio*, *La Vida Breve* y *El Amor Brujo* como el “núcleo principal de nuestro ballet” (Lafuente, 1955: 134) y a los artistas que, aunque se distinguen dentro del flamenco, también se asocian a la Danza Estilizada, distinguiéndose entre ellos Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López “La Argentinita”, Antonio Ruiz Soler, Vicente Escudero, Pilar López, Rosario y Mariemma.

En el ejemplar del 25 aniversario del Ballet Nacional de España (BNE), el crítico de la danza, Víctor M. Burell, advierte que la gran historia del ballet español “proviene en sí mismo de una fusión” (Burell, 2003: 22), marcando como punto de inicio el estreno de *El Tricornio* (22 de junio de 1919), refiriéndola como creación híbrida en cuyo cauce se generarán obras como la de *Bodas de Sangre* (1979) de Gades, o *Medea* (1984) del maestro José Granero.¹³⁰ De acuerdo con el compositor, crítico y doctor en estética de la danza, Delfín Colomé, entre las obras del repertorio del ballet español que coinciden con las de compañías de ballet internacionales se encuentra *Don Quijote* (1982), destacando la versión coreográfica firmada por Luisillo¹³¹ con música de Federico Moreno Torroba (Colomé, 2003: 30).

¹²⁸ “El flamenco en el ballet.” Lafuente, R. (1955). *Los gitanos: El flamenco y los flamencos*. Barcelona: Editorial Barna. pp.:134-136.

¹²⁹ “El limitado repertorio del ballet español más representativo, está integrado por motivos plásticos flamencos estilizados” (Lafuente, 1955: 134).

¹³⁰ José Granero (1936-2006), “El maestro”, Artista nacido en Argentina cuya formación inició en el Teatro, prosiguiendo con estudios de danza contemporánea y ballet en Estados Unidos, pero a punto de despuntar en el Teatro Musical en el primer elenco de *West Side Story*, optó por el baile español en la compañía de Roberto Ximénez y Manolo Vargas, cuya carrera culminó como coreógrafo del Ballet Nacional de España. Vid.: Carrasco, B. M., & Granero, J. (1999). *El mestre José Granero*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

¹³¹ Luis Pérez Dávila (1928-2007), “Luisillo”, bailarín y coreógrafo mexicano cuya formación profesional conjugó estudios de ballet y la participación en la compañía de Carmen Amaya. Formó para sí la compañía Teresa y Luisillo y posteriormente su compañía individual, colaborando como coreógrafo en compañías como el Ballet Nacional de España con su versión de *Don Quixote*.

Entre la saga de montajes que tejen temática española en el repertorio del ballet y flamenco destaca también *Don Juan*, sobre la cual Colomé señala su première en 1761, destacando también las versiones de Michel Fokine (1936), Léonide Massine (1956), Frederick Ashton (1948), incluyendo las estrenadas en 1965 firmada por José Granero y Antonio Gades, siendo una de las más recientes la de José Antonio (1989) (Colomé, 2003: 31). Entre los esfuerzos realizados para elevar el nivel de excelencia del Ballet Nacional, la crítica de la danza especialista en su vinculación al cine, Cristina Marinero, subraya que al dirigir el BNE, Antonio Gades invitó a Luis Fuente, Aurora Pons, María Magdalena y Paco Fernández como profesores (Marinero, 2003: 38).

Pasando de la escena inglesa a la parisina, abordamos la conformación del baile de acuerdo con la estética en demanda, en *Teoría romántica del Cante Flamenco: raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. En ella, el pionero en la investigación sobre el flamenco, Luis Lavour, recalca la diferencia entre los bailes españoles a las variaciones homónimas integradas en el repertorio de las bailarinas de ballet: “Por lo leído, parece un tanto remoto el parecido de los bailes de la Serral con los bailados solas y por libre por la Elssler y otras imitadoras como las hermanas Noblet” (Lavour, 1976: 141). Analizando el discurso de quienes como el crítico francés, Théophile Gautier,¹³² se dieron a la tarea de publicar sobre los bailes españoles en la escena parisina, en “*Les Danseurs Espagnols*,”¹³³ señala que “no fueron nuestros bailes los que erotizaron la imagen de la fémina hispana, ni mucho menos viceversa, sino la exigente demanda del público ante quienes los bailaron” (Lavour, 1976: 142).

El sociólogo Gerhard Steingress, quien firma el prólogo de la edición de 1999 de esta obra, enfatiza la tesis pionera de Lavour en la trayectoria de la investigación del flamenco al considerarlo como naciente de una “reacción andalucista frente a la oleada popular de la ópera italiana, como arte influenciado por el ejemplo de las entonces más

¹³² Lavour cita como ejemplo la descripción del baile femenino español de Léon-François Hoffmann en *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*: “Tanto por su aspecto físico como por su temperamento – indica en su penetrante estudio- la española aparecía envuelta en un aura de sensualidad. Al menos, en parte, las danzas explican tal impresión. En efecto; los bailes de la península parecieron muy atrevidos a los franceses, cuando no francamente indecentes. La danza española tenía un carácter netamente sensual; casi constituía un espectáculo provocativo” (Princeton-Paris, 1961 en Lavour, 1976: 141)

¹³³ Théophile Gautier. 1945. *Voyage en Espagne*. Paris: Charpentier. Vid.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5685444r.r=Les%20Danseurs%20Espagnols%20Gautier>

célebres bailarinas *agitanadas* de los teatros europeos” a mediados del siglo XIX (Steingress en Lavour, 1999: 9). Así, en el apartado “Bailes Andaluces en el París Romántico,” Lavour señala la popularidad de la temática española en diferentes manifestaciones artísticas de la capital francesa, enfatizando particularmente la curiosidad que despertaron las referencias exóticas sobre España, el auge de la literatura española, y su transposición en libretos de la ópera y el ballet. Enmarcando el furor de uno de los casos más representativos, la variación “La Cachucha” del ballet *Le Diable boiteux* cuyo libreto evolucionó de la novela *El diablo cojuelo* (Luis Vélez de Guevara, 1641), Lavour cuestiona la procedencia de las referencias de la versión en el baile bolero que sirvieran para su creación dentro del repertorio del ballet.¹³⁴

Como también apuntarán Lisa C. Arkin y Marian Smith, Lavour señala la significativa atención que Carlo Blasis dió al baile español en *The Code of Terpsichore* aportando detalles sobre La Cachucha¹³⁵ dentro del contexto del baile bolero (Lavour, 1979: 131). Entre los mitos que la tesis de Lavour cuestiona, expone el de la protagonista de *Carmen* de Mérimée y el imaginario de su baile, argumentando que en la novela “del repertorio y estilo de su baile no se dice una palabra” (Lavour, 1979: 138). Lavour compara el impacto que tanto Elssler como Antonia Mercé “La Argentina” tuvieron en el público parisino, afectando incluso hasta las tendencias de la moda, con su arte español (Lavour, 1979: 146), así como su liderazgo en el desarrollo del baile español en Estados Unidos (Lavour, 1979: 147).

Steingress enfatiza ampliamente la influencia mutua entre el ballet romántico y el entonces incipiente flamenco en sus extensas publicaciones.¹³⁶ Refiriéndose a

¹³⁴ “Los peritajes discrepan al identificar a la exportadora de una danza que por breve tiempo gozó en España de cierta relevancia. Imperativos de fechas privan del honor a la Elssler y a la Serral, adelantadas por la francesa Duvernay, triunfante en 1835 en Londres con una “cachucha” sensacional. La posibilidad de que la aprendiera actuando como bailarina en cualquiera de las compañías de ópera que en las postrimerías del reinado de Fernando VII invadieron los buenos teatros españoles, sucumbe bajo la probabilidad de que se la enseñara uno de los grandes coreógrafos de la época, primer bailarín en aquel tiempo, del rey de Inglaterra. . . . Se trataba de Carlos Blasis, un napolitano, director de la escuela de bailes de la Scala de Milán, y autor, en Londres, de un tratado de danza, de aliento neoclásico, biblia del profesional.” (Lavour, 1999: 131).

¹³⁵ “La Cachucha” (Blasis, 1830: 33-34). Vid.: Disponible en: <http://books.google.es/books> [Consulta: 25-05-2014]

¹³⁶ Vid.: . . . *Y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*; *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico*

testimonios de prensa, el sociólogo subraya cómo las bailarinas de esta época “se convirtieron en gitanas artificiales para satisfacer a un público extranjero entregado a la visión romántica de un país y su cultura” con lo cual afirma que el baile flamenco resultó como “respuesta a las expectativas de un público que veía en los bailes españoles la manifestación natural de un pueblo exótico de voluptuosas mujeres y costumbres misteriosas” (Steingress, 2007: 162). De manera más contundente, en contraste con la tendencia de gran parte de la bibliografía, Steingress declara que los bailes flamencos, revelados como tal a partir de la segunda mitad del siglo XIX, fueron producto de híbrido en el que se conjugaron el baile tradicional español y el ballet parisino desde sus inicios.¹³⁷ Más aún, Steingress responsabiliza a los teatros parisinos como promotores del baile español, particularmente en las tareas de producción, distribución, infraestructura y propaganda (Steingress, 2007: 165).

Un ejemplo de ello, donde se hace evidente la planeación estratégica, contratación de agencias para influir en el público, desarrollo de audiencia a través de publicaciones, marketing tanto publicitario como de souvenirs, y el fomento hacia una manía partidista a favor de ciertas bailarinas estrella tales como Marie Taglioni y Fanny Elssler se observa con detalle en *Une vie de danseuse: Fanny Elssler* (Ehrhard, 1909). De acuerdo con Auguste Ehrhard, especialista en el modus operandi de la Ópera de París, Louis-Désiré Véron logró dirigir exitosamente ésta compañía durante los años treinta del siglo XIX principalmente a través de dos fuerzas estratégicas:¹³⁸ la prensa, particularmente firmada por Théophile Gautier¹³⁹ y la organización de aplaudidores conocida como *claque*.¹⁴⁰ Como afirma Ehrhard, las poéticas composiciones de Gautier sirvieron de

(Escritos 1989-2006); *Sociología del cante flamenco; Sobre flamenco y flamencología: (escritos escogidos 1988-1998)*.

¹³⁷ “. . . se trata de demostrar en qué sentido y hasta qué grado los posteriores bailes flamencos (que sólo aparecieron bajo esta denominación a partir de la década de los años 60 del siglo XIX) fueron el resultado de una serie de fusiones de bailes y danzas tradicionales con los estilos y tendencias coreográficas del emergente campo artístico internacional, más precisamente, el de París” (Steingress, 2007: 162).

¹³⁸ “*Véron fut secondé dans sa gestion par deux forces dont il usa largement: la claque et la presse*” (Ehrhard, 1909: 115).

¹³⁹ “*Il égaye, écrivait Théophile Gautier, et rend vivantes les représentations, qui, sans lui, seraient mornes et froides; il est la mèche du succès; il donne bondir l’acteur et le précipite au succès; il donne du coeur à la jeune première . . .*” (Ehrhard, 1909: 116).

¹⁴⁰ “*La question, souvent débattue, de l’utilité de la claque ne faisait aucun doute pour Véron: c’était une institution d’une nécessité absolue. Il a pensé sérieusement et développé en son style sans grâce ce que Théophile Gauiter a dit . . .*” (Ehrhard, 1909: 115).

pautas en el desarrollo de la estética parisina tanto respecto al ballet como a los bailes españoles.¹⁴¹

Haciendo un paréntesis referencial con respecto al baile bolero que se conoce como La Cachucha y la variación del ballet *Le Diable boiteux* pertinente al protagónico femenino titulado “La Cachucha”, apuntamos a las fuentes que permiten comprender más a fondo, tanto sobre el baile en cuestión, como de su contexto histórico. La referencia más amplia de representaciones dentro del marco español lo encontramos en *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, autoría de Rocío Plaza Orellana (2003), su descripción desde la perspectiva del ballet se presenta en *The code of Terpsichore: The art of dancing* (Blasis, 1830: 33), y la documentación de su contextualización histórica se estudia en *Cantes y Bailes de Granada* (Navarro García, 1993).

En cuanto a la documentación de su versión en el contexto del ballet, lideran los documentos de la prensa parisina firmada por Théophile Gautier en el segundo tercio del siglo XIX; la monografía sobre la bailarina y la trayectoria de representaciones de su repertorio relatada por August Ehrhard (1861); la transcripción y notación de “La Cachucha” por parte de Albert Zorn,¹⁴² su transcripción a Laban Notation y el montaje

¹⁴¹ “Depuis ce temps la danse espagnole est devenue populaire, et tout directeur qui peut faire exécuter à son théâtre le fandango, le bolero [sic] ou le zapateado, est sûr d’une recette plantureuse. – Cette vogue, contre l’ordinaire, est parfaitement raisonnable. – Les Espagnols sont les premiers danseurs du monde ; ils ont un exquis sentiment du rythme, un moelleux et une souplesse inimitables, et ils possèdent un grand nombre de pas de caractères très gracieux, qu’ils exécutent à ravir”. Vid.: Gautier, Théophile: “Académie Royal de musique. *Las seguidillas de Andalusia, Le bolero de Cadix*”, *La Presse*, d. 28.7.1839, en: (Aymes y Esteban, 2003: 24).

¹⁴² Friedrich Albert Zorn. 1887. *Grammatik der Tanzkunst. theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choreographie; nebst Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographischer Bezeichnung*. Leipzig. [La Cachucha, pp. 242–249 del libro original] Acceso digital del libro de Zorn a través de la biblioteca digital alemana Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Sachsen-Anhalt. Disponible en la Web: <<http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/structure/923616>> [Consulta el 10.5.2014]

de ella por Ann Hutchinson Guest,¹⁴³ así como los estudios de Fanny Elssler, de su repertorio y del ballet romántico realizados por Ivor Forbes Guest.¹⁴⁴

2.6.2 Ballet y baile español

Pasaremos ahora a analizar la bibliografía que, tratando la relación entre la danza española en el ballet, ha servido como antecedente o complemento argumental de nuestra tesis. Primeramente veremos las obras que enfatizan las influencias preflamencas en el ballet, continuando con las propuestas que conjugan Escuela Bolera, ballet y flamenco, finalizando este segmento con los debates categóricos sobre las vertientes de la danza de España en el discurso de nuestro tema.

2.6.2.1 Influencias preflamencas

Continuando con nuestra revisión de bibliografía que coincide en incluir los términos “ballet” y, ahora, el “baile español”, encontramos el ejemplar *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* del historiador, cronista y crítico barcelonés Alfonso Puig Claramunt.¹⁴⁵ Además de servir como revisión general histórica del ballet y de la danza española a través de cronogramas que abarcan del siglo XVI hasta la fecha de redacción del libro (1944), Puig dedica un apartado enfocado al desarrollo de la danza en su Ciudad Condal: “El ballet y el baile español visto desde Barcelona.”¹⁴⁶ Aunque esta obra no se centra en un análisis de la influencia del flamenco en el ballet, sino quizás más bien en la influencia del ballet en la danza española, sí testifica la interrelación entre ambos géneros dancísticos y su repertorio compartido o coincidente. A través de ello, se puede dar seguimiento a las colaboraciones de los artistas del baile español y del flamenco con artistas del ballet, particularmente aquellos del ámbito barcelonés en la Ópera de París. En su relación cronológica de esta interrelación, Puig coloca a los “bailarines boleros” Dolores Serral y

¹⁴³ Vid.: Hutchinson Guest, Ann; Victoria, Felisa; Y Albert Zorn, Friedrich. (1981). *Fanny Elssler's Cachucha*. London, UK: Dance Books, Theatre Arts Books.

¹⁴⁴ Vid.: Gautier, T., & Guest, I. F. (Enero 01, 1987). Théophile Gautier on Spanish dancing. *Dance Chronicle*, 10, 1, 1-104.; Gautier, T., & Guest, I. (1986). *Gautier on dance*. London: Dance Books.; Guest, I. F. 1970. *Fanny Elssler*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press.

¹⁴⁵ Puig, C. A. (1944). *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón.

¹⁴⁶ Puig. Op. Cit.: “El ballet y el baile español visto desde Barcelona.” pp. 81-176.

Mariano Camprubí como los “primerísimos” en destacar ante su contrato con la Ópera de París en 1834, resaltando que fue allí donde Serral enseñó La Cachucha a Fanny Elssler (Puig, 1944: 85).

La afirmación de que fuera Dolores Serral la responsable de enseñar a Fanny Elssler la variación española que la colocaría como icono español en el ballet romántico con la variación de “La Cachucha”, tan reiterada por la bibliografía, sólo se cuestiona por Ivor Guest y las autoras de *National Dance in the Romantic Ballet* (Arkin & Smith, 1997). Dichos autores observan esta teoría sólo como tal, ya que la relación geográfica-temporal de la contratación de Serral en la Ópera de París a principios de 1834 no coincide con la de Elssler, quien no se trasladó a París sino hasta seis meses después de la temporada de Serral y Camprubí en esa ciudad. Por otra parte, Arkin y Smith coinciden con Ivor Guest en apuntar la gran cantidad de referencias de bailes españoles que abundaban en la época incluyendo maestros de ballet como el caso de Carlo Blasis, en cuyo tratado se explaya sobre los bailes españoles, haciendo incluso referencia de la influencia de los bailes españoles en los bailes italianos, particularmente en la tarantella, como veremos en detalle más adelante.¹⁴⁷

De manera concreta, en el apartado “*L’histographie française dans la relation culturelle franco-espagnole: Étienne de Jouy, le docteur Véron et Edgar Quintet*” (Talvikki Chanfreau, 2003) integrado en el ejemplar *Francia en España, España en Francia: La historia en la relación cultural hispano-francesa, siglos XIX-XX* (Aymes y Esteban, 2003) se aportan datos de la participación de Serral y Camprubí los días 15 y 24 de enero de 1834 en la Ópera de París, participando con un bolero en las representaciones de *La muette de Portici*, así como la intervención de Manuela Dubinon y Francisco Font en *Los Corraleros de Sevilla*, en un *divertissement* del baile de máscaras del carnaval de la Ópera (Talvikki Chanfreau, 2003: 24).¹⁴⁸ Sobre el debate de la incorporación del baile bolero La Cachucha al repertorio del ballet, Talvikki Chanfreau apunta la llegada de Fanny Elssler a París, meses después de la temporada de Serral, Camprubí, Dubinon

¹⁴⁷ Carlo Blasis. 1830. *The code of Terpsichore: The art of dancing*. Traducido por R. Barton. London, UK: Edouard Bull, Holles Street, pp.: 30-37.

¹⁴⁸ Talvikki Chanfreau, Maire-Cathérine. “L’histographie française dans la relation culturelle franco-espagnole: Étienne de Jouy, le docteur Véron et Edgar Quintet.” 2003. En: Aymes, J. R., & Esteban, V. M. (2003). *Francia en España, España en Francia: La historia en la relación cultural hispano-francesa, siglos XIX-XX*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle. pp.: 19-33.

y Font. Sin embargo, subrayando que éstos fueron los bailarines de renombre que destacaron en el circuito teatral europeo, considera certero que fueran ellos quienes le hubieran enseñado los elementos de su danza.

A la lista de exponentes del baile español en los teatros europeos, Puig agrega la extensa gira de tres años de Juan Camprubí, dando continuidad al legado de su padre, acompañado por Manuela García llevando en su repertorio tanto el baile bolero La Cachucha como El Jaleo (Puig, 1944: 86). Ivor Guest, complementa estas referencias del copioso repertorio español en la escena parisina del período de 1853 a 1855 en su artículo “Gautier on Spanish Dancing” (Gautier & Guest, 1987: 94-99) donde figuran Petra Cámara y La Nena en el Théâtre du Gymnase; Josefa Vargas en el Théâtre du Palais Royal; así como Concepción Ruiz en los teatros Porte-Saint-Martin y Folies-Nouvelles.¹⁴⁹ Sin embargo, dando seguimiento a los testimonios de Gautier a través de la prensa parisina donde plasma críticas, reseñas, publicidad y exaltación de los bailes españoles en la escena parisina se encuentran otros nombres a agregar a esta relación de influencias: las hermanas Fabiani (Théâtre du Palais Royal, 1837),¹⁵⁰ Mariana y Escudero (Théâtre du Palais Royal, 1838),¹⁵¹ Josefa Soto (Opéra, 1847),¹⁵² Rosa Espert y Joaquina Segura (Théâtre des Variétés, 1851),¹⁵³ Concepción Ruiz (Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 1855),¹⁵⁴ así como Cristina Méndez y Ambrosio Martínez (Théâtre des Variétés, 1856).¹⁵⁵

En el sentido inverso, con enfoque a los bailarines del repertorio del ballet que residieron extensamente en España destacando allí también con su repertorio de bailes españoles, Puig señala a Marie Guy-Stephan, elogiada en terreno español con su Jaleo de Jerez, así como Sofía Fuoco (Puig, 1944: 88), cuya rivalidad en el escenario madrileño a principios de 1850 se tradujo en un furor partidista por parte del público similar al que se había dado entre los seguidores de Elssler y Taglioni en París del cual Théophile Gautier se explayó tan ampliamente en sus publicaciones de prensa teatral. Sin embargo, hay que destacar, como señala la bailarina de ballet española Laura

¹⁴⁹ Gautier, T., & Guest, I. F. (January 01, 1987). “Théophile Gautier on Spanish dancing.” *Dance Chronicle*, 10, 1, 1-104, pp.94-99.

¹⁵⁰ Gautier, T. *La Presse*, Julio 24, 1837; en: (Gautier & Guest, 1987: 20-21)

¹⁵¹ Gautier, T. *La Presse*, Agosto 15, 1838; en: (Gautier & Guest, 1987: 25)

¹⁵² Gautier, T. *La Presse*, Octubre 4, 1847; en: (Gautier & Guest, 1987: 51)

¹⁵³ Gautier, T. *La Presse*, Agosto 18, 1851; en: (Gautier & Guest, 1987: 63-67)

¹⁵⁴ Gautier, T. *Le Moniteur Universel*, Junio 4, 1855; (Gautier & Guest, 1987: 82-86)

¹⁵⁵ Gautier, T. *Le Moniteur Universel*, Mayo 5, 1856; (Gautier & Guest, 1987: 88-90)

Hormigón en *Marius Petipa en España, 1844-1847: Memorias y otros materiales* (Hormigón, 2010), a diferencia de aquellas bailarinas que gozaron de éxito con cachuchas y jaleos en Europa, Guy-Stephan tuvo la particular proeza de destacar en este baile español en España.¹⁵⁶

A pesar de que la variación “La Cachucha” fue la pieza de baile español de mayor trascendencia en el repertorio de Fanny Elssler, la bailarina austriaca también extendió su repertorio a incluir el Jaleo de Jerez, como lo apunta la bibliografía y litografías, particularmente relacionadas a su estancia en Estados Unidos y Cuba.¹⁵⁷ Líder en el desarrollo del flamenco en el ámbito académico y promotora de sus expresiones escénicas en la capital Andaluza, Eulalia Pablo Lozano endorsa la supremacía del Jaleo de Jerez en *Cantes Extremeños: Un estudio histórico-descriptivo* (Pablo, 1999). En su monografía y tema de tesis doctoral, apunta la relevancia del baile español en el repertorio de las bailarinas del ballet romántico donde también destacaron las hermanas Lise y Felicité Noblet,¹⁵⁸ y Lucille Grahn.¹⁵⁹ La Dra. Pablo Lozano subraya la germinación del baile español en el ballet haciendo hincapié en la influencia que tuvieron Mariano Camprubí y Dolores Serral en el padre de la escuela danesa de ballet, August Bournonville, quien también incorporó El Jaleo en su ballet *Toreador* (1840).¹⁶⁰

¹⁵⁶ “Pero el éxito de Guy Stephan tiene todavía más mérito si tenemos en cuenta que ella se atrevió a interpretar los bailes españoles en España, a diferencia de otras bailarinas como Elssler, que interpretaron la *Cachucha* en Europa y América, pero no en la “cuna” de estos bailes, donde el público sin duda era más conocedor del estilo adecuado para interpretarlos” (Hormigón, 2010: 179).

¹⁵⁷ Entre los testimonios del Jaleo de Jerez dentro del repertorio de Elssler en Cuba durante su primera temporada de 1841 en el Teatro del Tacón tenemos: “El programa quedó conformado por *La silfide*, ballet en el que la bailarina incluyó un nuevo *pas de deux* de su composición; y el Jaleo de Jerez, baile también suyo “al estilo nacional . . . la Elssler fue coreada con exclamaciones de ‘!Bien, viva Jerez!’ y, como es de suponer, dicho baile tuvo que repetirse” (Rey, 1970: s.n.). Vid.: Rey, A. F. (1970). *Fanny Elssler en Cuba: 1841*. Cuba: Ediciones Gran Teatro.

¹⁵⁸ “La apoteósica “première” del jaleo bailado por las hermanas Noblet tendría lugar el 25 de septiembre de 1837, nada menos que en el auditorio de lujo de aquella época: la Ópera de París” (Pablo, 1999: 116).

¹⁵⁹ “En 1837 interpreta también el Jaleo de Jerez en Copenhague otra de las divas del ballet europeo: Lucille Grahn. Lo había aprendido en París y su éxito fue apoteósico” (Pablo, 1999: 118).

¹⁶⁰ “Tres años después, en 1840, se vuelve a presentar este baile [El Jaleo de Jerez] en Copenhague, con motivo de la coronación de Christian VIII. Lo llevan en su repertorio dos boleros españoles: Mariano Camprubí y Dolores Serral. En ellos se inspira, según confesión propia, Augusto Bournonville, profesor de baile de la Grahn y reputada personalidad en el mundo del ballet danés, que lo incluye bailado por él mismo, en el ballet *El Toreador*, estrenado también en Copenhague el 27 de noviembre de 1840” (Pablo, 1999: 118-119).

Como se sabe, Bournonville imprimió en la metodología y repertorio de su escuela danesa una técnica y estética consonante con la de la Escuela Bolera, particularmente en cuanto a su trabajo de actitudes, escorzos, *épaulement*,¹⁶¹ uso del espacio, pies, saltos, batería¹⁶² y virtuosismo. En sus memorias, *My Theatre Life*, Bournonville da testimonio de su estudio del baile español mientras Dolores Serral y Mariano Camprubí estuvieron en Dinamarca para participar en las festividades de la coronación de Christian VIII.¹⁶³ A raíz de esta experiencia, este coreógrafo danés creó una de sus obras de temática española más emblemáticas: *Toreador*.¹⁶⁴ En sus memorias, Bournonville describe su trabajo coreográfico, los bailes españoles que incluyó, sus referencias pictóricas y orales en las cuales se basó, y la composición mixta de elementos de su obra previa *Don Quixote* en esta producción que él considera tuvo gran fama.¹⁶⁵

Observando el contexto geográfico-temporal de la trayectoria de Bournonville, podemos vislumbrar que tuvo la oportunidad de presenciar bailes españoles tanto en París, como en otros puntos de Europa. Podemos seguir cómo estas percepciones fueron

¹⁶¹ *Épaule* en francés se refiere a la articulación que une brazo con el torso [Diccionario Larousse: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9paule/30263?q=%C3%A9paule#30178>]. Sin embargo, en el contexto del ballet, *Épaulement* se refiere a la plasticidad expresiva de la colocación corporal con respecto a la colocación de gestos de brazos, piernas y cabeza en direcciones distintas, complementadas por las direcciones implícitas en la intención gestos y mirada. Vid: Grant, G. (2012). *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. Dover Publications, p. 50.

¹⁶² Por “Batería” nos referimos a *Batterie*, es decir, la gama de saltos del repertorio de saltos del ballet en el que las piernas se cruzan en el aire. Vid: Grant, G. (2012). *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. Dover Publications, p. 22-23.

¹⁶³ “*They were practically native dancers, and, viewed from this standpoint, were most extraordinary. There was a great deal to be learnt from their singular movements, and before my imagination there now appeared a whole new world of character dances which I had indeed suspected but had not fully understood. (...) These dancers were granted a benefit performance and invited me to assist them in a bolero à quatre. I was willing to learn the dance, and this contest contributed in no small measure to providing a full house. I imitated everything with the greatest of care and had the added advantage of possessing training and artistry.*” Bournonville, August (McAndrew, Patricia N., trans. and ed.). (1979). *My Theatre Life*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp. 84-85.

¹⁶⁴ *Toreadoren*. Ballet en dos actos. Coreografía: August Bournonville (1840). Libreto: Edvard Helsted. El ballet incluye tres variaciones españolas: Zapateado, Jaleo de Jerez y un Bolero a cuatro. Vid.: Bournonville, A., Helsted, E., & Helsted, E. (1840). *Toreadoren: Idyllisk ballet i 2 akter*. Disponible en la Web: <https://archive.org/stream/toreadorenidylli1840bour#page/n1/mode/2up> [Consulta: 6.20.2016]

¹⁶⁵ “*From the Spaniard’s Jaleo and bolero I had arranged for myself two dances that were to form a contrast to the “affected” solo which the danseuse Célèste performed in the ballet. The Majo costume was superbly suited to the role of a toreador. From this I created a character that owed its existence to pictures and verbal accounts of what a toreador looked like. (...) To this were added some picturesque details from Don Quixote, and the gay, lively tone of the whole produced one of my most popular ballets and provided me with a succès de vogue*” (Bournonville en: McAndrew, 1979: 85).

plasmadas en su versión de *Don Quixote*, con sus respectivas referencias de las versiones previas de otros coreógrafos, aunque según narra en sus memorias, su versión sólo sobrevivió un par de representaciones (Bournonville en: McAndrew, 1979: 78). Pero sin embargo, sopesando sus palabras, vemos cómo la colaboración directa con Dolores Serral y Mariano Camprubí le abre una perspectiva a un “nuevo mundo” (Bournonville en: McAndrew, 1979: 85) del cual expresa que había mucho que aprender. En las memorias de Bournonville se puede observar el proceso coreográfico de Bournonville, en el cual se vislumbra una investigación personal basada en el aprendizaje directo del baile español, motivado por apreciación de detalles técnicos, estéticos y culturales, un proceso diferente al de crear un ballet de temática española basado en la reinterpretación de otras obras o versiones con su respectivo bagaje transcultural.

En la monografía *Augusto Bournonville. Historia y estilo*, Elna Matamoros Ocaña, bailarina de ballet y profesora con Master en Artes de NYU (New York University), dedica un estudio de este tema en el capítulo VI “Bournonville en España”,¹⁶⁶ y el capítulo XVII “Bournonville y la Escuela Bolera”¹⁶⁷ a una comparación y contraste entre ambas expresiones dancísticas, atendiendo minuciosamente a las frecuentes asociaciones referenciales entre ambas y declarando como “lamentable” la errónea consideración de la Escuela Bolera como “ballet con palillos” (Matamoros, 2008: 217). Sobre Bournonville y su relación con España, Matamoros subraya que aunque el fundador de la escuela danesa de ballet nunca visitó España, llegó a conocerle indirectamente a través de los relatos de su amigo Hans Christian Andersen plasmados en *Viaje por España*¹⁶⁸ y por las visitas que de artistas españoles en las cuales coincidió tanto en Dinamarca como en Centroeuropa.

Dando seguimiento de los ballet de temática española de Bournonville, particularmente de *Toreadoren* (1840) y *La Ventana* (1856), Matamoros apunta a otro ballet, *Lejos de*

¹⁶⁶ “Bournonville en España” en: Matamoros, O. E., Rojo, T., & García, S. (2008). *Augusto Bournonville: Historia y estilo*. Tres Cantos, Madrid: Akal, pp: 51-55.

¹⁶⁷ Entre las áreas en las que estudia la comparación y contraste entre ambas se encuentran: vestuario, pasos, dinámica, giros, torso y baile en pareja. Vid.: “Bournonville y la Escuela Bolera” en: Matamoros, O. E., Rojo, T., & García, S. (2008). *Augusto Bournonville: Historia y estilo*. Tres Cantos, Madrid: Akal, pp.: 217.

¹⁶⁸ Andersen, H. C., & Rey, M. (2004). *Viaje por España*. Madrid: Alianza Editorial.

Dinamarca (1860), que aunque no está situado en España, afirma que contiene un “claro carácter español” (Matamoros, 2008: 54). Matamoros extrae el aprecio que Bournonville observa en los bailarines españoles descrito con calificativos de “talento innato” y la “extrema expresividad de sus movimientos” así como de “la vulgaridad que a veces irradiaban con sus exagerados gestos” (Matamoros, 2008: 52). Seguidamente, Matamoros señala la influencia del baile español, específicamente de lo que se desarrollaría como Escuela Bolera, tanto en el capítulo de su monografía dedicado a la relación entre Bournonville con España, como dentro de su análisis técnico y estético de la escuela de Bournonville con la Escuela Bolera.¹⁶⁹ De manera particular, Matamoros resalta la conexión del legado de Bournonville a través de los bailarines, directores y maestros que lideraron el ballet en Estados Unidos,¹⁷⁰ particularmente en colaboración con George Balanchine,¹⁷¹ ante lo cual se pueden observar hilos conductores de elementos del baile español que se han trasladado a través de ellos y desarrollado en el contexto neoclásico del ballet.

Explicando la coincidencia temporal de los inicios de estos “estilos hermanos” (Matamoros, 2008: 231), vincula la similitud del vestuario de las representaciones de ambas como pertinente a la época de su origen. En cuanto a los pasos, Matamoros afirma que hay un gran número de ellos de gran similitud, tanto en referencias del siglo antepasado como en la época actual (Matamoros, 2008: 218), pero distinguiendo casos como el del *rond de jambe en l’air* de Bournonville y el *rodazán* de Escuela Bolera,

¹⁶⁹ “Bournonville y la Escuela Bolera” en: Matamoros, O. E., Rojo, T., & García, S. (2008). *Augusto Bournonville: Historia y estilo*. Tres Cantos, Madrid: Akal, pp: 51-55.

¹⁷⁰ “En los años treinta aproximadamente, el estilo danés encontró en los Estados Unidos un amplio territorio por conquistar. De la mano de Balanchine, bailarines como Peter Martins (sobrino, por cierto, de Leif Ørnbjerg), Ib Andersen, Adam Lüders y sobre todo el maestro Stanley Williams, llevaron a Nueva York la técnica de Bournonville que Balanchine transformó en una nueva forma de bailar.” (Matamoros, 2008: 60).

¹⁷¹ Entre ellos destacan Peter Martins y Stanley Williams. Peter Martins, bailarín danés, principal en el Royal Danish Ballet y protégé de George Balanchine a quien cedió la dirección del NYCB (New York City Ballet). Vid.: Peter Martins en la página web sobre la compañía del *New York City Ballet*. Disponible en la Web: <http://www.nycballet.com/Explore/The-Company/Peter-Martins.aspx> [Consulta: 3.8.16]. Balanchine también acogió al maestro de la escuela danesa, Stanley Williams para colaborar en cursos del *School of American Ballet* y montajes para el NYCB. Vid.: Bournonville – Around the World. Disponible en la Web.: <http://www.bournonville.com/bournonville18.html> [Consulta: 3.08.2016]. En la documentación histórica del *School of American Ballet* se destaca la relevancia pedagógica de Stanley Williams como maestro no sólo de la escuela, sino también de grandes figuras como Rudolf Nureyev, Mikhail Barishnikov y Peter Martins, quienes han liderado tanto en la escena como en las compañías que han dirigido. Vid.: School of American Ballet – History: https://sab.org/school/history/the_1960s.php [Consulta: 3.08.16].

compartiendo ambos el modo de hacerse,¹⁷² a diferencia de otras técnicas o estilos del ballet, o el de la *matalaraña* o *batalaraña* con el *pas de bourrée a trois pas* o *pas couru* (Matamoros, 2008: 219).¹⁷³ De manera particular, destaca el uso del torso de Bournonville desarrollándolo más allá de los *épaules* convencionales del ballet, de manera acorde con los *quiebro*s de danza española (Matamoros, 2008: 225). En cuanto a diferencias, Matamoros apunta al *paso de Cachucha* el cual lamenta que sólo continúa presente en los escritos de Bournonville (Matamoros, 2008: 221).

Endosando las similitudes y características diferenciales entre ballet y Escuela Bolera, Maria Jesús Barrios Peralbo, liderando la docencia, investigación y bibliografía referente a este tema así como de la Danza Estilizada en el cine,¹⁷⁴ aporta un análisis descriptivo al syllabus del legado Pericet en *La Escuela Bolera. Método y Análisis* (2010). En cuanto a las diferencias características, Peralbo señala la postura con “redondez y suavidad de líneas” armónicas entre cabeza, brazos y cuerpo; “el braceo español” en el que destaca la rapidez, el acento y fuerza, así como el uso del contratiempo, los acentos de los pasos,¹⁷⁵ así como de “secuencias de movimientos ‘pellizcadas’ o ‘robadas’ (Barrios Peralbo, 2010: 21).

Entre las similitudes entre la Escuela Danesa de Bournonville y la Escuela Bolera, Peralbo señala las dinámicas de los saltos con acento abajo al “*estilo bolero*”, la cuarta posición del *port de bras*, el uso de la cabeza en relación al torso, y la calidad musical

¹⁷² “. . . ambos estilos son los únicos que mantienen este movimiento totalmente circular, mientras que el resto de las escuelas clásicas lo han convertido en media circunferencia con la excusa de no rotar el muslo hacia dentro” (Matamoros, 2008: 219).

¹⁷³ “La inclinación del torso también se parece, y que busca la pierna que sale enfatizando su movimiento rápido y sorprendente con desplazamiento y precisión” (Matamoros, 2008: 219).

¹⁷⁴ Ma. Jesús Barrios Peralbo. (2014). “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”. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones. Ruiz del Olmo, Francisco Javier (Dir.) Diss.

¹⁷⁵ Descripción de las características distintivas del estilo de Bournonville consonantes con el análisis de Peralbo y Matamoros se pueden encontrar en el artículo “More Difficult Than it Seems” autoría de Anne Middelboe Christensen, en “The Style”. Vid.: Página Web de August Bournonville : <http://www.bournonville.com/bournonville40.html> [Consulta: 3.06.2016]. En este apartado se hace referencia a la línea armónica, el *épaulement*, la rapidez del trabajo de pies, la diversificación estilística que a lo largo del tiempo ha sufrido la estética de la escuela danesa y su compañía y la característica acentuación en el trabajo de saltos, sobre la cual se expone: “*Musically, Bournonville quite often surprises in comparison to other choreographers. Many of his ‘up’ – movements are done on the ‘down’ beat, so that the emphasis is put on the final closure of the movement and not on the stretch or the balance.*”

utilizada en clase. Entre diferencias contundentes, Peralbo enfatiza las curvaturas del torso (*cambrés o souplesse*), particularmente en los “trenzados” o batería, y la rapidez de pasos acompañados por el uso de la castañuela. De manera especial en comparación con bibliografía pedagógica del ballet, los puntos de análisis descriptivo del syllabus que Peralbo atiende permiten observar diferencias inherentes, particularmente en cuanto al carácter.¹⁷⁶

Continuando nuestra revisión de títulos bibliográficos que incluyan los términos de bailes Españoles en contextos de interrelación con el ballet, se recogen las ediciones de Rocío Plaza Orellana, profesora en el área de historia del arte en la Universidad de Sevilla: *Los bailes españoles en Europa: El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*¹⁷⁷ y la monografía *Bailes de Andalucía en Londres y París*.¹⁷⁸ Ambas obras abordan el tema de la participación de bailarines de bailes españoles en los circuitos de la danza teatral de Londres y París.

Con pautas de recorrido bibliográfico similares a las obras de Ivor Forbes Guest tales como *The romantic ballet in Paris, The romantic ballet in England; y Ballet under Napoleon*,¹⁷⁹ en sus monografías Plaza Orellana aporta la perspectiva inversa, es decir, plasma la influencia de los bailes españoles en el ballet desde la visión española. Tanto Guest como Plaza Orellana, aportan gran detalle referencial de la coexistencia de bailarines de ballet y boleros, así como de su respectivo repertorio, permitiéndonos observar la extensión de esta influencia mutua, tanto en los protagonistas de estos géneros dancísticos con su consecuente producción dancística híbrida o en el desarrollo de su apreciación y demanda de parte del público.

¹⁷⁶ “En el método de estudio se establecen cinco campos conceptuales, estos son: 1.- Definición, 2.- Descripción, 3.- Aspectos Técnicos: Miembros Inferiores – Miembros Superiores: Braceo (Posiciones de brazos), Torso, Cabeza; 4.- Compás; 5.- Carácter” (Barrios Peralbo, 2010: 27).

¹⁷⁷ Plaza Orellana, R. (2013). *Los bailes españoles en Europa: El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: f

¹⁷⁸ Plaza Orellana, R. (2005). *Bailes de Andalucía en Londres y París, (1830-1850)*. Madrid: Arambel.

¹⁷⁹ Guest, I. F. (1966). *The romantic ballet in Paris*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press; Guest, I. F. (1972). *The romantic ballet in England: Its development, fulfillment, and decline*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press; Guest, I. F. (2002). *Ballet under Napoleon*. Alton [England: Dance Books.]

En el apéndice documental incluido en *Bailes de Andalucía en Londres y París (1830-1850)* Plaza Orellana transcribe la nota de prensa del 17 de mayo de 1834 del periódico londinense *The Morning Post*. La relevancia de esta nota de prensa es que en ella se da testimonio de la coincidencia escénica de los bailarines españoles el Teatro Real muy aplaudidos en París,¹⁸⁰ así como de las hermanas Elssler (Fanny y Thérèse) y Jules Perrot, quienes presentaron el ballet *Armide* (Plaza Orellana, 2005: 195). En cuanto a discrepancias bibliográficas y geográficas-temporales, aunque Plaza Orellana coincide con la transcripción del artículo publicado por *The Morning Post* el 17 de Mayo de 1834 al señalar que fue en el “*King’s*” londinense donde coincidieron Fanny Elssler y Dolores Serral, discrepa en referencias al señalar que ello fuera “un mes antes de que Fanny triunfara en la Ópera parisina con el baile de la cachucha” (Plaza Orellana, 2005: 74) ya que la première de *Le diable boiteux* y, por tanto, de Fanny Elssler interpretando la variación “La Cachucha”, se dio hasta el primero de junio de 1836.

De manera particular, en las obras citadas de Plaza Orellana encontramos amplias referencias de un bailarín sevillano y maestro de bailes boleros llamado Félix García quien destacó en la escena londinense a mediados del siglo XIX. Entre ellas, Plaza Orellana cita la publicación londinense *The Times* en las fechas del 10, 11, 12, 17, y 21 de abril de 1845 (Plaza Orellana, 2005: 135 - 145), así como de las notas de presa del *Morning Post* londinense del 11 de abril de 1845 (Plaza Orellana, 2005: 139).¹⁸¹ La imagen de éste personaje bailando al lado de Manuela Perea se puede rescatar de los archivos del Victoria & Albert Museum,¹⁸² la cual también ha sido incluida en *The Bolero School* (Grut, 2002: 152). Independientemente de la relevancia que Félix García

¹⁸⁰ “*In a divertissement the Spanish dancers from the Royal Theatre of Madrid, who have recently been much admired at the Académie Royale de Musique at Paris, made their first appearance before an English audience. There are four of them, two of each sex, dressed in their peculiar and picturesque costume – the Gentlemen accompanying their graceful motions with the tambourine and the Ladies with the castanets*” (*The Morning Post*, Londres, 17 de mayo de 1834, citado en: Plaza Orellana, 2005: 195).

¹⁸¹ “[Manuela Perea *La Nena*] Junto a Félix García, maestro sevillano de bailes, Benjamin Lumley la presentaría sobre la escena del Her Majesty’s Theatre, el 10 de abril de 1845, en el intermedio del primer acto de *Don Pasquale de Donizetti*, bailando un *bolero cachucha*, al que seguiría unas *seguidillas manchegas*. Desde entonces, y hasta que concluyera aquel contrato, el 15 de mayo del mismo año, ofreció a los espectadores un repertorio constituido por el Olé de Cádiz, las Mollares de Sevilla, y el Bolero de la Caleta, junto a una serie de boleros acachuchados y seguidillas manchegas.” (Plaza Orellana, 2013: 154).

¹⁸² “Dona Manuela Perea, known as “La Nena,” and the Spanish Bolero Dancer, Don Felix Garcia, in the Spanish National Dance, Bolero Caleta.” Thomas McLean & Co. Lithography -Print. Victoria & Albert Museum. Theatre and Performance Collection. Dame Marie Rambert collection of ballet prints. Museum number: E.5034-1968. London.

haya tenido presentando su repertorio bolero en la capital inglesa en la temporada de 1845, es interesante la coincidencia de otro Félix García (Félix Fernández García), abanderando la inclusión del flamenco en el ballet en la première de *El Tricornio*, medio siglo después, en el Alhambra Theatre londinense.¹⁸³

En esta capital inglesa se posiciona también el prolífico autor en la temática del ballet romántico, abogado de profesión y extenso presidente de la Royal Academy of Dance, Ivor Forbes Guest, quien endosa el vínculo entre el ballet y la Escuela Bolera con una particularidad objetividad, extensa documentación y generosidad referencial. Entre sus publicaciones pertinentes a nuestro tema destaca la monografía *The Romantic Ballet in England* (Guest, 1954), así como sus artículos integrados tanto al libro de actas del *I Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera* (Guest, 1992) y *The Bolero School* (Guest, 2002).¹⁸⁴ En éste último afirma: “*Between the Escuela Bolera and the great flowering of ballet throughout Europe under the influence of Romanticism there exist a strong and clearly discernible bond*” (Guest, 2002: 211).

En cuanto antecedentes de influencia de baile español en maestros de ballet del circuito europeo, Guest presenta la conexión entre el discípulo de Noverre, Charles Le Picq, y el baile español explicando que Le Picq fue maestro de la compañía de ballet napolitana en San Carlo durante la década comprendida entre 1773 y 1783, donde pudo absorber elementos del baile español presentes en la región y en la compañía en sí, en consecuencia de la prolongada ocupación española de Nápoles (Guest, 2002: 211). Guest sigue la trayectoria de Le Picq, quien de Nápoles pasara a colaborar como maestro del King’s Theatre en Londres, donde montó *Le Tuteur trompé*, basado en *El Barbero de Sevilla*. En esta producción incluyó unas Seguidillas y un Fandango,

¹⁸³ En cuanto a nuestra investigación, como exponemos en el apartado correspondiente al hallazgo y trámites de contratación de Félix Fernández por Diaghilev para su participación como maestro y bailarín de los Ballets Russes, consideramos entre las hipótesis sobre el nombre por el cual se conoce a éste bailarín, que Diaghilev haya propuesto el nombre de “Félix García”, con el cual se tiene datos de su registro en Epsom, como su nombre para fines de trámites de pasaporte y visado, aunque en los programas de representaciones con los Ballets Russes aparece listado como Félix o como Fernández.

¹⁸⁴ Vid.: Guest, Ivor. “The Escuela Bolera in London in the Nineteenth Century” en: Grut, M., Lorca, A., Pericet, C. A., Pericet, E., & Guest, I. F. (2002). *The Bolero School: An illustrated history of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera : syllabus and dances*. Alton, Hampshire, UK: Dance Books. pp. 211-214.; “La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX”. En: Encuentro Internacional sobre la Escuela Bolera, & Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (España). (1992). *La Escuela Bolera*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música; Guest, Ivor. 1954. *The Romantic Ballet in England*. London, UK: Phoenix House.

variaciones que eventualmente se fusionaron en una pieza titulada *Les Folies d'Espagne*, la cual llegó a interpretar Auguste Vestris en 1791, quien después fuere maître de ballet de la Ópera de París (Guest, 2002: 211).

Aportando detalle al curriculum español de Le Picq, Rocío Plaza Orellana señala que en 1780 éste se presentó en el Teatro de los Caños del Peral madrileño antes de convertirse en maître de ballet en el King's Theatre – donde coreografió los ballets de temática española mencionados por Guest en la referencia anterior –, incluso bailando tanto el fandango como la seguidilla con su esposa (Plaza Orellana, 2015: 75). De acuerdo con Plaza Orellana, entre los bailarines a quienes Le Picq montó bailes españoles figuraron Charles Didelot y Auguste Vestris. Éste último, a su vez, destacó coreografiando variaciones españolas, a través de las cuales su esposa, Fortunata Angiolini, y su hijo, Armand, adquirieron particular reconocimiento (Plaza Orellana, 2015: 75). Plaza Orellana también enfatiza la larga carrera que Auguste Vestris forjó en la Ópera de París durante cuarenta años, a través de la cual transmitió sus conocimientos a quienes le siguieron, entre los cuales figuran: Jules Perrot,¹⁸⁵ August Bournonville y Fanny Elssler (Plaza Orellana, 2015: 76).

Al respecto es importante señalar cómo Ivor Guest no coincide con la mayoría de autores en la bibliografía quienes presentan como hecho que Fanny Elssler aprendiera su famosa variación de “La Cachucha” de Dolores Serral. Guest señala la influencia de Serral planteando la posibilidad que esta influencia pudiera haber sido de manera indirecta, ya fuere al verle bailar o a través de las abundancias referencias sobre ella (Guest, 2002: 212).¹⁸⁶ Tomando en cuenta que Auguste Vestris fue maestro de Fanny Elssler durante su etapa inicial en la Ópera de París en la que se entronizó con la

¹⁸⁵ Jules Perrot (1810-1892), bailarín y coreógrafo francés, figura representativa del ballet romántico, quien estudió tanto con Auguste Vestris como con Salvatore Viganò, cuya trayectoria se desarrolló desde la Ópera de París hasta el Teatro Imperial de San Petersburgo, con estancias intermedias en Nápoles y la capital inglesa. Vid.: Jules Perrot en ABT-Education-Archive. Disponible en la Web: http://www.abt.org/education/archive/choreographers/perrot_j.html

Con respecto a la influencia del baile español en Perrot, a través de su trayectoria biográfica se puede considerar posibles enseñanzas a través de Salvatore Viganò y observar la litografía en la que aparece bailando el bolero de la castellana. Vid.: “La Castilliana Bolero / Danced by / Madelle Fanny Elssler, & Monsr Perrot. / in the ballet divertissement / Le Delire d'un peintre ”. Disponible en la Web. <http://collections.vam.ac.uk/item/O105524/la-castilliana-bolero-danced-by-print-bouvier-jules/>

¹⁸⁶ “Dolores Serral was soon to make a significant contribution to the development of the Romantic ballet by providing the model if not actually teaching Fanny Elssler the Cachucha, thereby providing a counterweight to the ethereal vision presented by Marie Taglioni” (Guest, 2002: 212).

variación “La Cachucha”, podemos considerar la acreditación de Vestris en la preparación de Elssler para su interpretación, sin descartar lo que Elssler haya podido percibir o estudiar de Dolores Serral, particularmente en la ocasión en que se documenta la coincidencia de ambas el 17 de mayo de 1834 en el King’s Theatre.

Entre los bailarines boleros que destacaron en Londres, Guest resalta a Mariano Camprubí y Francisco Font contra una larga lista de bailarinas donde agrega, además de Serral, a Manuela Dubinon, María Mercandotti,¹⁸⁷ La Nena y Petra Cámara (Guest, 2002: 221-214). Sin embargo, aunque Guest se explaya en cuanto al repertorio español de Fanny Elssler y Fanny Cerrito, escapa a su atención la bailarina Pauline Duvernay, quien también destacara en la capital inglesa con su interpretación de “La Cachucha”.¹⁸⁸ A pesar del furor que el baile español despertó en Inglaterra a mediados del XIX, Guest hace la observación de su pronta dilución, con apenas contadas intervenciones de boleros en el Alhambra Theatre hasta el segundo tercio del siglo XX en que el entusiasmo por la danza española se reanimó con las figuras legendarias como Antonia Mercé “La Argentina” y Antonio Ruiz Soler (Guest, 2002: 214).

2.6.2.2 Escuela Bolera, ballet y flamenco

A continuación revisaremos la bibliografía de Escuela Bolera enfocada al estudio de la relación entre ballet y flamenco pertinente al desarrollo del repertorio de ballets de temática española. A través de ello podremos observar documentación que apoya los argumentos sobre las conexiones preflamencas e influencia con el ballet.

Marina Grut, lidera la publicación *The Bolero School: An illustrated history of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera* (2002) creada en colaboración con Alberto Lorca, Ángel Pericet Carmona, Eloy Pericet, e Ivor Forbes Guest. Dentro del segmento introductorio, Grut incluye un apartado denotando la herencia directa que el ballet ha recibido de la danza española titulado “*Ballet’s direct inheritance from*

¹⁸⁷ Sobre la presencia de bailarines españoles que mostraron sus bailes boleros en la escena londinense, Plaza Orellana menciona a María Mercandoti, señalando su primera aparición en 1816 y la segunda en 1823 (Plaza Orellana, 2005: 74).

¹⁸⁸Vid.: Lewis, John Frederick (RA POWCS). (1837). Pauline Duvernay as Florinda in Le Diable Boîteux. Litografía. Pieza de mueso No. S.2608-1986. Londres: Victoria & Albert Museum. Disponible en la Web: <http://collections.vam.ac.uk/item/O102518/pauline-duvernay-as-florinda-in-print-lewis-john-frederick/> [Consulta: 09.06.2016]

Spanish Dancing.” Grut, aclara que, a pesar de sus similitudes, la Escuela Bolera no es ballet con castañuelas, aunque señalando como razonamiento la dificultad que presentaría a un bailarín de ballet bailar tocando las castañuelas sin un estudio especializado. Al respecto agrega que el uso circular del movimiento de brazos en la Escuela Bolera es diferente al del ballet. Sin embargo, considera que las posiciones de la danza clásica han sido tomadas del baile español,¹⁸⁹ ejemplificado la similitud del patrón circular del braceo español con el de Bournonville (Grut, 2002: 7).

De acuerdo con Grut, muchos pasos del ballet y de la Escuela Bolera provienen del baile regional español.¹⁹⁰ Confirmando la relación entre danzas vascas y el ballet apunta al paso común en ambos llamado en el léxico del ballet *entrechat six*, y a otro similar en ambos, el *rodazán* vasco y el *rond de jambe* del ballet, aunque aclara sus diferencias.¹⁹¹ Grut constata esta relación tanto en los pasos del ballet en los que su nombre indica su procedencia vasca tales como *pas de basque*, como también otros pasos de nombre distinto, pero presentes en ambos, como lo son: *jeté*, *brisé*, *pas de bourrée*, etcétera (Grut, 2002: 9). Asimismo, Grut señala los giros y batidos (*entrechats*) que se encuentran en boleros como *Boleros de Medio Paso*, *Boleras de la Cachucha* y *Bolero Liso* (Grut, 2002: 9). Sobre el repertorio del ballet de temática española de influencia vasca, Grut señala la palpable relación entre la *Gabota Vasca* y la variación del repertorio del ballet conocida como *Vestris Gavotte* (Grut, 2002: 9).¹⁹² Otro ejemplo de

¹⁸⁹ “It is usually thought that the Escuela Bolera is ballet with a Spanish accent. This is a total misconception. A ballet dancer would be hard pressed to dance these dances without extra study. First, there is the addition of playing castanets, no mean feat to sustain while jumping. Then the arms are used in circular movements, totally different from ballet, although the arm positions used in ballet are taken from Spanish dancing . . .” (Grut, 2002: 7)

¹⁹⁰ Sin entrar en detalle, Marina Grut ofrece la referencia de los congresos en los que ha expuesto sobre la demostración de los enlaces entre el syllabus de ballet de Enrico Cecchetti y el de la Escuela Bolera: Royal Academy of Dancing Assembly – 2 de enero, 1998; Cecchetti Society Day – 26 de julio, 1998; Royal Opera House ‘Beyond Flamenco’ – 23 de julio, 2000 (Grut, 2002: 12).

¹⁹¹ Grut explica que el *rodazán* vasco la dirección giratoria de la pierna es *en dehors* cuando se hace a tierra, y *en dedans* cuando al aire, opuesto al *rond de jambe* del ballet que tanto *a terre* como *en l’air* pueden ir en ambas direcciones (Grut, 2002: 9).

¹⁹² Vid.: *The Vestris Gavotte*. Variación reconstruida por Sandra Noll Hammond. Disponible en la Web: <https://vimeo.com/74974866> [Consulta: 5.4.2016].

influencia coreográfica que Grut apunta es el que llama “*Sevillanas chorus step*”, el cual encuentra en el repertorio de Massine y Bournonville.¹⁹³

Dentro de los puntos en los cuales Grut considera que el ballet heredó de la danza española, indica la colocación de brazos con las manos descansando sobre los hombros; las manos colocando los dedos bajo el pulgar; colocación de los brazos cruzando el pecho; y la colocación de ‘Mercurio’ de Carlo Blasis.¹⁹⁴ Sin embargo, esta “herencia” parece estar basada más en percepción de la autora que en una conclusión analítica contundentemente ya que los ejemplos listados no presentan fundamentos de cómo o cuándo se dio esta relación, ya que la asociación de algunas imágenes que compara, aunque pudieran ser similares fotográficamente, no necesariamente lo son dancísticamente en cuanto a objetivos, estética, dinámica, técnica o pedagogía.

En el primer punto de esta “herencia” del baile español en el ballet que Grut señala sobre la colocación de los brazos con las manos descansando sobre los hombros, haciendo referencia de las *Seguidillas del Candil*, justifica su argumento apuntando a la coincidencia de una colocación similar utilizada en la Royal Academy of Dance dentro de los ejercicios preparativos para la enseñanza de postura, más sin embargo esta colocación se maneja en diferentes métodos pedagógicos de danza por cuestiones de alineación, independiente de toda relación con la danza española.¹⁹⁵

Como segundo punto, relaciona la colocación de los dedos de la mano debajo del pulgar, indicando que esta posición es utilizada por Matilde Coral en el trabajo de la articulación de la muñeca, enfatizando que también se utiliza también en la Royal Academy of Dancing, sobre lo cual se puede observar que esta “herencia” es más bien una asociación visual además de la discrepancia de la relación temporal ante la cual no se presta esta heredad, al fundarse la RAD con sus respectivos principios estéticos en la

¹⁹³ “*Vuelta de valse: The use of circular arm movement in Spanish dances, used by Bournonville, who moved them from side to side form a position over the head*” (Grut, 2002: 7). “*Sevillanas chorus step: Used by Massine, Bournonville and possibly even Petipa*” (Grut, 2002: 7).

¹⁹⁴ “*Arms held with hands resting on shoulders*”; “*Fingers placed under thumb*”; “*Arm position across the chest*”; “*Blasis’s ‘Mercury’ position*” (Grut, 2002: 6).

¹⁹⁵ “*Arms held with hands resting on shoulders. Men dropped their tired arms thus to rest them from the heavy épauettes. Used to teach poise by RAD; seen in the dance Seguidillas del Candil, from the Goya era*” (Grut, 2002: 6).

segunda década del siglo XX,¹⁹⁶ antes del nacimiento de la bailaora.¹⁹⁷ En cuanto a la tendencia de representar el baile español en el ballet arqueando pronunciadamente la espalda, Grut pronuncia que la danza española requiere de control y disciplina en la colocación vertical del cuerpo (Grut, 2002: 7).

Independientemente de la relación entre ballet y el baile español firmada por Grut en *The Bolero School*, los capítulos integrados por los coautores ofrecen aspectos del desarrollo histórico de la Escuela Bolera como subgénero dancístico, repertorio, codificación técnica y el legado de la saga de los Pericet. El ejemplar impreso se acompaña además de un DVD que contiene un resumen histórico sobre la Escuela Bolera, así como la filmación tanto de variaciones del repertorio, como del syllabus delineado por la saga Pericet. De esta manera, esta obra, en el idioma inglés, tiene la ventaja de representar una fuente accesible como punto de referencia para el estudio de la Escuela Bolera, particularmente para la comunidad internacional.

Sin embargo, reiterando el punto de aislamiento de fuentes bibliográficas mencionado al principio de nuestra revisión del estado de la cuestión, esta obra no ha sido traducida al castellano. Por otra parte, la interpretación dancística del syllabus y las variaciones que se encuentran en el DVD distan con respecto a los parámetros de baile español pertinentes a conservatorios y compañías españolas, por lo que, aunque desde una perspectiva ajena a la cultura española el material videográfico puede servir como referente de estudio, para el gremio español presenta diferencias en cuestiones estilísticas, técnicas y estéticas.¹⁹⁸

Otras fuentes bibliográficas que tratan de la evolución histórica de la Escuela Bolera incluyen: *Historia del baile flamenco* – Vol. I,¹⁹⁹ donde se puede dar seguimiento a la influencia mutua entre boleros y bailarines a mediados del XIX, *La escuela bolera*

¹⁹⁶ Vid.: Historia de la Royal Academy of Dance. Disponible en la Web: rad.org.uk/about/about-the-rad/history [Consulta: 06.09.2016]

¹⁹⁷ “*Fingers placed under thumb. The Royal Academy of Dancing used this at the barre. In Seville, Matilde Coral still uses it to teach wrist movements (Muñecas)*” (Grut, 2002: 6).

¹⁹⁸ Dentro del gremio del baile español existen de por sí estas diferencias entre la Escuela Bolera acorde a la saga Pericet, y la derivada de las enseñanzas de Mariemma.

¹⁹⁹ Vid.: Navarro, G. J. L. (2008). *Historia del baile flamenco: I*. Sevilla: Signatura Ed.

sevillana: *La familia Pericet*²⁰⁰ enfocada a la documentación de la familia Pericet, y *Mariemma: Mis caminos a través de la danza*,²⁰¹ monografía centrada en la vida y obra de la bailarina, en la cual se incluye una guía del vocabulario de la Escuela Bolera, su comparación con el del ballet dirigida a su aplicación dancística dentro de un contexto pedagógico. Entre los autores que apoyaron nuestra investigación sobre la dinámica influencia mutua entre la Escuela Bolera y el ballet como antecedente de la influencia del flamenco en la también llamada danza clásica destacan Gerhard Steingress,²⁰² Luis Lavour,²⁰³ Eulalia Pablo Lozano,²⁰⁴ José Luis Navarro García,²⁰⁵ Ivor Guest,²⁰⁶ cuyas referencias hemos incluido anteriormente, así como las de Javier Suárez-Pajares y Xoán M. Carreira²⁰⁷ y Antonio Álvarez Cañibano²⁰⁸ como procederemos ahora.

²⁰⁰ Carrasco Benítez, M. (2013). *La escuela bolera sevillana: La familia Pericet*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

²⁰¹ García, M. J. (1997). *Mariemma: Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

²⁰² Steingress, G. (2006). --*Y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara; Steingress, G. (1998). *Sobre flamenco y flamencología: (escritos escogidos 1988-1998)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía; Steingress, G. (2007). *Flamenco postmoderno: Entre tradición y heterodoxia : un diagnostico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura.

²⁰³ Lavour, L. (1999). *Teoría romántica del Cante Flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

²⁰⁴ Pablo, L. E. (1999). *Cantes extremeños: Un estudio histórico-descriptivo*. Badajoz: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones; Pablo, L. E. (2006). *Jaleos y tangos: : vengo de mi Extremadura*. Córdoba: Almuzara; Navarro, G. J. L., & Pablo, L. E. (2005). *El baile flamenco: Una aproximación histórica*. Córdoba: Editorial Almuzara

²⁰⁵ Navarro, G. J. L. (1993). *Cantes y bailes de Granada*. Málaga: Editorial Arguval; Navarro, G. J. L. (2008). *Historia del baile flamenco: I*. Sevilla: Signatura Ed.; Navarro, G. J. L., & Pablo, L. E. (2005). *El baile flamenco: Una aproximación histórica*. Córdoba: Editorial Almuzara

²⁰⁶ Gautier, T., & Guest, I. F. (January 01, 1987). Théophile Gautier on Spanish dancing. *Dance Chronicle*, 10, 1, 1-104; Guest, I. F. (1966). *The romantic ballet in Paris*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press; Guest, I. F. (1970). *Fanny Elssler*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press; Guest, I. F. (1972). *The romantic ballet in England: Its development, fulfillment, and decline*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press; Guest, I. F. (2002). *Ballet under Napoleon*. Alton, England: Dance Books.

²⁰⁷ Suárez-Pajares, J., Carreira, X. M., Ablanedo, E. C., & Garafola, L. (1993). *The Origins of the Bolero School*. Pennington, N.J: Society of Dance History Scholars.

²⁰⁸ Álvarez Cañibano, A. (Enero, 1993). "The company of the Lefebre family in Seville." *Studies in Dance History*, 4, 1, 21 - 37.

Bajo el título *The Origins of the Bolero School*, se enmarcan la colaboración de éstos últimos autores, editada por Suárez-Pajáres y Carreira contando con la colaboración adicional de Cañibano y Enrique C. Ablanedo, cuya versión en inglés fue editada por la historiadora de la danza Lynn Garafola para la revista académica *Studies in Dance History* perteneciente al Society of Dance History Scholars. En ella, se estudia la etimología de su origen, su desarrollo histórico a partir de 1792, fecha en la cual se afirma ya era un fenómeno extensamente conocido (Suárez-Pajares & Carreira, 1993: 9) y se presentan las teorías de los primeros tratados tales como *Bolerología* de Juan José Rodríguez Calderón y el *Compendio de las principales reglas del baile traducido del francés* por Antonio Cairón.

En cuanto al trenzado de influencias españolas en el ballet, aporta minucioso detalle sobre los bailarines que trabajaron en Madrid a fines del setecientos, colaborando escénicamente en la temporada de 1789-1790 Domenico Rossi, con la familia Medina, Giovanni y Salvatore Viganò, Jena Daubeval y su esposa (Suárez-Pajares & Carreira, 1983: 62). Haciendo eco de la tan resonada declaración de Gautier en la que afirma que los bailes españoles se encuentran más bien fuera de España, los autores de *The Origins of the Bolero School* afirman que la carrera de la Escuela Bolera más bien se dio en los escenarios de París, Londres, Nueva York, y San Petersburgo, a través de intervenciones en ballets u óperas, dentro de un estilo clásico (Suárez-Pajares & Carreira, 1993: 64). Esto se encuentra ejemplificado de manera más detallada en la lista de variaciones españolas incluidas en la Ópera de París entre 1825 y 1850 en *Ballet and opera in the age of Giselle* (Smith, 2000: 201-212).²⁰⁹

Como prueba más contundente de la convivencia entre bailarines europeos extranjeros dentro del territorio español, en “*Exotic” or Foreign Dancers Active in Spain, 1750-1800*”, Xoan M. Carreira presenta una larga lista compuesta de dos apartados; en el primero se incluyen coreógrafos y directores de compañías, entre los cuales figura Salvatore Viganò (Carreira, 1993: 68), y en el segundo se presenta otra lista, muy extensa, en la que se mencionan los bailarines. En un análisis crítico de la bibliografía sobre la Escuela Bolera, estos autores consideran que ésta recae en perspectivas

²⁰⁹ Vid.: Apéndice 1º: “Ballet-Pantomimes and Operas Produced at the Paris Opéra, 1825-1850” en: Smith, M. E. (2000). *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton: Princeton University Press, pp. 201-212.

reconstructivas por parte de intelectuales y bailarines, ante lo cual consideran se sobreenfatizan los aspectos españoles y se eluden los “exóticos” o foráneos, así como en la confusión entre el lenguaje del bolero de la época romántica con el flamenco y el baile regional español, lamentando inclusive la preferencia que tuvieron bailarines y periodistas sobre investigadores académicos en el I Encuentro de Escuela Bolera de 1992 (Suárez-Pajares & Carreira, 1993: 64).²¹⁰

La publicación de las actas del I Encuentro de Escuela Bolera, llevado a cabo en Madrid en 1992, materializa los testimonios sobre la Escuela Bolera por quienes han liderado la docencia, coreografía, historia y crítica de esta expresión dancística.²¹¹ Entre los temas presentados en este congreso más directamente relacionados a nuestro tema sobre la aportación del flamenco al ballet se encuentran los antecedentes de esta relación en el artículo de Cristina Marinero y María José Ruiz Mayordomo “La Escuela Bolera, Coreología”, abundante en referencias de la temática española en la coreología del ballet.²¹² Seguidamente, Antonio Álvarez Cañibano explica la hibridación del repertorio

²¹⁰ “Most studies of the bolero school are the work of revival-minded intellectuals and dancers. Hence, the overemphasis on the form’s Spanish aspects and the downplaying of its “exotic” or foreign ones in the bibliography, and the confusion, both deliberate and unintended, of the bolero’s romantic-era language with flamenco and regional Spanish dance. A reflection of revisionist historiographic styles (and often with their ultrareactionary ideology), recent years have seen the publication of studies that fall back on hypernationalist propositions, while distorting the most obvious documentary facts” (Suárez-Pajares & Carreira, 1993: 64).

²¹¹ Entre los autores de las actas presentadas y los entrevistados se encuentran quienes han liderado tanto en el campo de la crítica e investigación del ballet romántico, clásico, la Escuela Bolera y el flamenco, como los creadores artísticos, maestros e intérpretes que han marcado la historia del repertorio del baile español: Salas, Roger. 1992. “Escuela Bolera y Ballet Clásico.” pp. 17-21; Carrasco, Marta. 1992. “Las academias de baile en Sevilla Los Pericet.” pp. 25-31; Marinero, Cristina & María José Ruiz. 1992. “La Escuela Bolera, Coreología. Antecedentes coreográficos: Italia, Francia, España.” pp. 41-57; Álvarez Cañibano, Antonio. 1992. “La familia Lefebre en Sevilla.” pp. 63-68; Salas, Roger. 1992. “La escuela bolera y su esplendor.” pp. 71- 77; Blas Vega, José. 1992. “La Escuela Bolera y el flamenco.” pp. 79-96; Salas, Roger. 1992. “Iconografía y estilo en la Escuela Bolera.” pp. 121-127; Hutchinson Guest, Ann. 1992. “Notación de la danza española.” pp. 129-131; Aschengreen, Eric. 1992. “Pasión y fuego depurados hasta la belleza; Augusto Bournonville y la danza española.” pp. 133-137; Guest, Ivor. 1992. “La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX.” pp. 139-141; Rozanova, Olga J. 1992. “Tradiciones españolas en el ballet Ruso.” pp. 149-153; Zozulina, Natalia. 1992. “La temática española en la obra de Marius Petipa.” pp. 155-159; Suárez-Pajares, Javier. 1992. “El Bolero, síntesis histórica.” pp. 187-193; Entrevistas: Juan Magriña, p. 206; Elvira Lucena, p. 207; Mariemma, p. 208; Ángel Pericet, p. 209; Trini Borrul, p. 210; Alberto Lorca, p. 211; Nana Lorca, p. 212, Carmen Rollán, p. 213; Victoria Eugenia, p. 214; Aurora Pons, p. 215, Carmen Roche, p. 216; Víctor Ullate, p. 217; José Antonio, p. 218.

²¹² Estas referencias coreológicas de bailes españoles en el ballet también se ven en el vídeo *Sensuality & nationalism in romantic ballet* particularmente la Gavota de Vestris, cuya interpretación puede apreciarse en este vídeo, así como en la reconstrucción de Sandra Noll Hammond, también en vídeo con imágenes coreológicas sobrepuestas a la demostración por bailarines. A la lista de análisis coreológico se une Claudia Jeschke en su artículo “Hispanomania in Dance Theory and Choreography” (Jeschke, Vettermann & Haitzinger, 2009), quien apunta al legado coreológico de baile español de Henri Justamant

del ballet en compañías como la de la familia Lefebre durante sus años de estancia en Sevilla, de donde no sólo se apunta la influencia que dicha compañía tuvo en el baile dentro de España, sino también considera que al partir, esta familia propagó el baile español fuera de la frontera española.²¹³

Complementando la bibliografía especializada en August Bournonville estudiada previamente, Eric Aschengreen, apunta al legado español en el repertorio del maestro, coincidiendo con Marina Grut y Elna Matamoros en la palpable influencia que el baile español imprimió tanto en la estética de su estilo y técnica clásica, como en su repertorio coreográfico. Atendiendo a la influencia del bolero en Inglaterra, Ivor Guest señala el protagonismo español en el contexto del ballet inglés del siglo XIX. La documentación de Guest, sumado a los testimonios bibliográficos y entrevistas, particularmente de la curadora del Victoria & Albert Museum, Jane Pritchard,²¹⁴ nos permite observar la constante en la presencia del baile español en Londres, y de manera especial en el teatro Alhambra, escenario que enmarcó *El embrujo de Sevilla* (1914), espectáculo en el que figuraron la entonces emergente Antonia Mercé “La Argentina” junto con Faico y el maestro Realito, así como el apoteósico estreno de *El Tricornio* (1919).²¹⁵

en *Les Conscrits espagnols* (Justamant, 1851) que incluye anotaciones de un fandango, bolero, y jota entre otros (Jaschke, 2009: 45).

²¹³ Cañibano también expuso sobre las temporadas de la familia Lefebre en Sevilla en la conferencia “Dance in Hispanic Cultures,” llevada a cabo en Florida, en 1991, por Society of Dance History Scholars. En ella también se abordó el tema de la Escuela Bolera, liderado por Javier Suárez Pajares y Xoan M. Carreira, quien también presentó documentación del gran número de bailarines extranjeros en España en el período comprendido entre 1750 y 1800, en cuya lista podemos encontrar a figuras como María Medina, de quien señala actuó en el Teatro de los Caños del Peral de 1789 a 1790 (Carreira, 1991: 73) en el mismo teatro y fechas que Salvatore Viganó (Carreira, 1991: 76). Vid.: Society of Dance History Scholars. (1991). *Dance in Hispanic cultures: 14th Annual conference : Papers*. Riverside: Society of Dance History Scholars, University of California.

²¹⁴ Jane Pritchard, quien fuera archivera del Rambert Dance Company y del English National Ballet y responsable de la creación del Contemporary Dance Trust Archive, es actualmente curadora del Victoria & Albert Museum siendo responsable de exhibiciones tales como *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909–1929* y *Los Ballets Russes de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el Arte baile con la Música*. Entre sus publicaciones destaca *Anna Pavlova Twentieth-Century Ballerina*, así como aquellas recogidas en las revistas *Dance Chronicle*, *Dance Research* y *The Dancing Times*. Vid.: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/press/exh/3413/bio-pritchard.html>

²¹⁵ Vid.: Guest, I. F. (1992). *Ballet in Leicester Square: The Alhambra and the Empire, 1860-1915*. London: Dance Books.

En este ejemplar del I Encuentro de Escuela Bolera, también se refuerza el protagonismo del baile español en el ballet a través de las ponencias de Olga Rozanova, bailarina egresada de la academia de Vaganova y profesora de historia de la danza en San Petersburgo, sobre las tradiciones españolas en el ballet en Rusia, tanto en el ámbito de la escena teatral, como en el musical.²¹⁶ En este tema coincide la presentación de su homóloga, Natalia Zozulina, historiadora y figura en la crítica dancística rusa, quien se enfoca en el repertorio de temática española de Marius Petipa.²¹⁷ Ambas autoras resaltan la amplitud del repertorio español de Petipa señalando tanto la riqueza de referencias que Petipa incorporó a raíz de los tres años de estancia en España, el éxito distintivo que ello le brindó, así como los retos entre auge y autenticidad del “Teatro de la España rusa” (Rozanova, 1992: 149) y las reposiciones de la obra de Petipa que, como el mismo maestro se quejaba de la distorsión de las referencias originales.²¹⁸ Natalia Zozulina enfatiza que Petipa conocía muy bien España, tocaba las castañuelas como ‘verdadero andaluz,’ basaba sus ballets inspirados en temas hispanos y bailes nacionales distinguiendo sus diferentes procedencias, explicando a partir de ello, la integración que Petipa hace de ellos con el ballet (Zozulina, 1992: 155).

Rozanova enfatiza la aplicación del término “españolada” sobre el cual explica “supone la falsificación de las danzas populares” (Rozanova, 1992: 149). Sin embargo, Rozanova presenta la propuesta coreográfica de Michel Fokine, *Jota Aragonesa*, como “la más española” (Rozanova, 1992: 149). Endosando la autenticidad de la coreografía de Fokine, el crítico inglés Cyril Beaumont explica que *Jota Aragonesa* fue fruto de sus viajes por España en los cuales estudió los bailes nacionales, a través de cuyo estudio se

²¹⁶ Tanto Olga Rozanova en éste artículo como Gabi Vetterman en “Spanishness and Dance Libretto” (Jeschke, Vettermann & Haitzinger, 2009) analizan la amplia proliferación de la escenificación coreográfica de libretos de temática española, la primera en el repertorio del ballet ruso y la segunda en la escena centroeuropea, aunque el enfoque analítico de Rozanova está dirigido hacia la amplitud en que esta temática se desarrolla en el sector cultural y el de Vetterman se enfoca al análisis de la percepción del “otro” en la perspectiva externa del baile y la cultura española fuera de España.

²¹⁷ Vid.: Natalia Zozulina. 1992. “La Temática Española en la obra de Marius Petipa” en Instituto nacional de las artes escénicas y de la música (Espagne). (1992). *La Escuela Bolera: Encuentro internacional, Madrid, noviembre de 1992*. Madrid: I.N.A.E.M. p. 155-159.

²¹⁸ En las memorias de Marius Petipa incluidas en la monografía *Marius Petipa en España, 1844-1847: Memorias y otros materiales* (Hormigón, 2010), el coreógrafo afirma la autenticidad del fandango que incluyera en la ópera *Carmen*, habiéndolo aprendido “de la misma fuente original” y con el cual tuvo “un gran éxito” (Petipa en Hormigón, 2010: 309). Sin embargo, por otra parte Petipa también lamenta cómo al caer enfermo, el responsable de la producción solicitó que se sustituyera su fandango por “otro pas ‘más españolizado’” (Petipa en Hormigón, 2010: 309).

percató de discrepancias en pasos, ritmos y colocación corporal de sus referencias anteriores de la Escuela Imperial rusa, las cuales además carecían del goce característico de los bailes españoles (Beaumont, 1935: 119).²¹⁹ Entre los estudios del repertorio de temática española en la obra de Petipa, también destaca la presentación de Elizabeth Souritz titulada “Marius Petipa’s *Don Quixote*”. Souritz brevemente señala la progresión coreográfica de la primera versión de Petipa estrenada en 1969, la cual tenía elementos tomados tanto de los bailes españoles, como de sus motivos musicales y de la obra literaria de Cervantes, lamentando que su segunda versión de 1876 sufriera una redirección hacia el público, bailarines y circunstancias, aunque cuyo éxito ha sido constatado por la historia.²²⁰

Liderando el análisis de la amplia influencia del baile y cultura española a través del ballet *Don Quixote* destacan la historiadora Beatriz Martínez del Fresno y la bailarina Laura Hormigón. Especialista en el área de las artes escénicas, y liderando la investigación en la historia de la danza en la cátedra hispana, Beatriz Martínez del Fresno señala el año 1614 como la fecha de la primera representación dancística de esta obra (Martínez del Fresno, 2007: 289) y Don Quijote de Petipa “como el ballet más influyente del siglo XIX” (Martínez del Fresno, 2007: 296).²²¹

Con amplio detalle Beatriz Martínez del Fresno, quien ha dirigido el área de historia de la danza dentro de la Licenciatura en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Oviedo, ha publicado un amplio corpus sobre la investigación del desarrollo del baile español, tanto en España como dentro del contexto del ballet, sobre la Generación del 27 y la danza, España y los *Ballets Russes*, así como un análisis sobre *El Tricornio* de Massine. Entre las obras de su autoría en las que desarrolla la temática de Don Quijote

²¹⁹ Beaumont señala la fecha de 29 de enero de 1916 como el estreno de *Jota Aragonesa* de Fokine sobre la cual detalla: “. . . was the outcome of Fokine’s travel in Spain. His study of the national dances on their native soil convinced him that Spanish ballets as given at the Imperial Theatres were far from correct, in steps, in rhythm, and in the line of the dancers. Furthermore, the ‘Spaniards’ of the ballet were invariably sinister personages; the gaiety and the joy of life so characteristic of the genuine dances were completely absent from their dancing” (Beaumont, 1935: 119).

²²⁰ Vid.: Sourtis, E. I. A. (January 01, 1991). Marius Petipa’s *Don Quixote*: Elizabeth Souritz. *Dance in Hispanic Cultures : Proceedings of the 14th Annual Conference*, p. 250.

²²¹ Beatriz Martínez del Fresno. “El *Quijote* en la danza Europea.” En: Coloquio Internacional "Cervantes y el Quijote", Martínez, M. E., & Cátedra Emilio Alarcos. (2007). "*Cervantes y el Quijote*": *Actas del Coloquio Internacional : Oviedo, 27-30 de octubre de 2004*. Madrid: Arco/Libros. pp.: 286-300.

destacan: *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*,²²² “El *Quijote* en la danza europea”²²³ “El *Quijote* en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky”²²⁴ y “*Don Quixote*, un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov”.²²⁵ A través de este corpus podemos observar la trayectoria de este ballet tanto en el repertorio de los ballets de la corte de Luis XIII como las últimas producciones neoyorkinas. Esta amplia, perdurable y actual presencia de la novela de Cervantes en el ballet nos permite constatar no sólo la difusión e influencia de sus creadores y protagonistas, sino también, verificar la colaboración de artistas españoles, bailarines españoles, en particular, en referencia a nuestro enfoque de investigación, la participación de artistas del flamenco en los montajes e interpretaciones protagónicas, como se puede observar en la sección de colaboraciones de nuestro trabajo.

Menos extensa temporalmente, pero aportando gran detalle descriptivo, biográfico y documental, en la monografía de Laura Hormigón sobre Petipa en España: *Marius Petipa en España, 1844-1847: Memorias y otros materiales*. En ella se puede apreciar cómo se fueron sumando las referencias musicales, dancísticas, coreográficas y vivenciales de Petipa durante su estancia en la Península que resultaron en ésta obra magna. La revisión transversal del contexto sociocultural que convivió con Petipa durante los años que duró su estancia, acompañada por notas de prensa, las memorias del coreógrafo, así como el apartado dedicado a la pareja de baile de Petipa en éste período, Marie Guy Stephan permiten comprender el grado de influencia del baile y cultura española en Petipa que devino en su vasto repertorio de ballets de temática española, siendo el coreógrafo de mayor producción afin.²²⁶

²²² Martínez Del Fresno, Beatriz. (ed.) (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

²²³ Martínez Del Fresno, Beatriz. (2007). “El *Quijote* en la danza europea”, en *Cervantes y el Quijote, Actas del Coloquio Internacional*, ed. E. Martínez Mata, Arco/Libros, Madrid, 2007, pp. 287-300.

²²⁴ Martínez Del Fresno, Beatriz. “El *Quijote* en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky”. En: Begoña Lolo (Ed.). (2007). *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Centro Estudios Cervantinos.

²²⁵ Martínez Del Fresno, Beatriz. “*Don Quixote*, un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov.” Consulta el 16.08.2016. en la Web: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_82.pdf

²²⁶ Hormigón, L. (2010). *Marius Petipa en España, 1844-1847: Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet

Otra perspectiva del ballet y su relación con el baile español autoría de Beatriz Martínez del Fresno se puede extraer en su artículo:” El ballet clásico como discurso de la diferencia”. De manera concreta en referencia a la comparación y contraste entre ballet y baile español, el artículo “El ballet clásico como discurso de la diferencia” de Beatriz Martínez del Fresno ²²⁷ nos presenta una breve pero contundente referencia. Primeramente, el artículo está enfocado al análisis crítico del ballet clásico, particularmente el repertorio de ballets blancos desde una perspectiva feminista argumentando cuestionamientos el contexto, texto y subtexto de género y poder implícito en este arte, tanto en la técnica, repertorio, estratos jerárquicos, roles, e incoherencias entre mitos representados y la realidad de los artistas. Sin embargo, aunque la comparación entre ballet y baile español sólo se da explícitamente en un breve pie de página,²²⁸ la lectura de este artículo dentro del corpus bibliográfico de nuestro trabajo arroja una amplia gama de perspectivas comparativas entre ambos géneros dancísticos.²²⁹

De manera más literal en relación a nuestro tema, el periodista y crítico de danza quien lidera el I Encuentro de Escuela Bolera de 1992, Roger Salas, presenta: “Escuela Bolera y Ballet Clásico”. En su ponencia, Salas plantea el contexto histórico del ballet en la escena española del XVIII, señalando que era usualmente acompañando la ópera

²²⁷ Beatriz Martínez del Fresno. (2001). “El ballet clásico como discurso de la diferencia.” Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (Eds.) [Actas del Congreso] *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Málaga, Universidad de Málaga, pp. 229-244 Consulta el 23.3.2015 en la Web: <[http://sodbib.udl.es/gtb/sod/usu/\\$UDLG/repositorio/20340164_340164.pdf](http://sodbib.udl.es/gtb/sod/usu/$UDLG/repositorio/20340164_340164.pdf)>

²²⁸ En general los críticos europeos del siglo XX vieron la danza española como un exótico de impronta oriental (árabe) y la opusieron a la danza clásica a partir de una serie de elementos bipolares: Occidente – Oriente: cultura – primitivismo; erudita – popular; técnica – improvisación (espontaneidad): racionalidad – expresión dramática; movimientos excéntricos – movimientos concéntricos, líneas rectas – curvas y espirales: área (elevación, ingravidez) – terrenal (acento a tierra, ruidos, palmas, chasquidos de los dedos, castañuelas, taconeos en el suelo); inmaterialidad – corporeidad; espiritualidad (ideal) – sensualidad (carnal, erótica). Vid. Nota al pie de página No. 8 del subapartado “Exhibición y vouyerismo” (Martínez del Fresno, 2001: 234)

²²⁹ Este detallado planteamiento del análisis crítico del ballet clásico en diferentes parámetros de observación y las pautas de comparación con el baile español mencionados, coincidentes particularmente con la bibliografía sociológica sobre la influencia y convivencia del ballet y el baile español, sirvieron de pauta para la extracción de puntos comparativos y su exposición a través de una tabla en nuestro apartado sobre las aplicaciones y beneficios tanto pedagógicos como artísticos del flamenco en el ballet. Asimismo, las referencias bibliográficas recomendadas por Martínez del Fresno sobre esta comparativa entre ballet y baile español, así como de análisis crítico y feminista del ballet refuerzan las fuentes que aportan un mayor testimonio de las colaboraciones entre artistas españoles en el ballet tales como “Ritmo para el espacio. Un siglo de búsquedas” de Antonio Álvarez Cañibano.

italiana, atribuyéndosele una connotación “exótica” (Salas, 1992: 17). Tras el recuento de la trayectoria del desarrollo de teatros, compañías, y figuras del ballet que integraron a su repertorio el baile español como la François Lefebvre, Marie Guy-Stephan y Marius Petipa, Salas también señala a figuras españolas que fusionaron ambas corrientes dancísticas en su quehacer artístico tales como Juan Magriñá y Rosita Mauri, cuya labor impregnó el repertorio del Gran Teatre del Liceu la Ópera de París²³⁰ respectivamente (Salas, 1992: 21). Salas subraya la “verdadera lucha campal por imponerse a ver quién lograba la supremacía, si el ballet o la danza nacional” (Salas, 1992: 19), declarando que la Escuela Bolera “es el verdadero ballet español” (Salas, 1992: 19). Sin embargo, el crítico enfatiza tanto que “no hay fronteras filosas y secas entre la Escuela Bolera y el folclore andaluz, como no la hay entre ciertas danzas estilizadas teatralmente y el Baile de Palillos” como lo fundamental que fue este baile español en la historia del ballet (Salas, 1992: 21).

En una línea similar, en el apartado “Influencia en Europa del estilo español” incluido dentro de su intervención titulada “La escuela bolera y su esplendor” (Salas, 1992: 71-77), señala la presencia de la temática española en las diferentes expresiones bibliográficas, musicales y coreográficas. Salas apunta a las 10 páginas dedicadas al Bolero en *Encyclopédie Pittoresque de la Musique* (Rehuí, 1835) explicando que éste incluye partituras, y notaciones coreológicas firmadas por el compositor barcelonés Fernando Sor (Salas, 1992: 73). Salas hace una revisión del protagonismo español en el ballet del XIX, haciendo eco de sus homólogos en referencias sobre el repertorio de Bournonville, Grahn, Elssler, Duvernay, y Taglioni (Salas, 1992: 75). Salas incluye uno de los puntos que están por aclararse en la cronología de *Le Diable Boiteux* (*The Devil on Two Sticks*), apuntando al estreno de este ballet el 16 de marzo de 1836, estelarizado por Paulina Duvernay²³¹ con La Cachucha (Salas, 1992: 75). Sin embargo, de acuerdo con Ehrhard, en enero de 1836 se anunciaba el estreno parisino de este ballet

²³⁰ En los registros históricos de artistas de la Ópera de París, se encuentra Rosita Mauri en la lista de profesores de clase de perfeccionamiento del periodo de 1850 a 1910. Vid.: “Les Artistes de la Danse a L’Opéra” en la Web.: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera.html> [Consulta: 4.4.2016].

²³¹ “Yolande-Marie-Louise Duvernay, dit Pauline Duvernay, est une danseuse française née à Paris en 1813 . . . elle s’illustre en 1836, tout comme Fanny Elssler, dans la cachucha du *Diable boiteux*.” Vid.: http://data.bnf.fr/14853244/pauline_duvernay/

coreografiado por Coralli a estelarizar Fanny Elssler, el cual se estrenó el 1º de junio de 1836 (Ehrhard, 1909: 232).²³²

Relación entre la Escuela Bolera y el flamenco y el ballet: testimonios de de artistas de estos géneros – I Encuentro Escuela Bolera, 1992

Una de las ventajas para nuestra investigación ha sido la recopilación de testimonios de los líderes de la danza de España a través de un cuestionario, común para todos los entrevistados en formato similar a una encuesta, también incluidas en el libro de las actas del I Encuentro de Escuela Bolera. Además de recoger referencias de sus estudios en el baile, sus maestros, y las impresiones del trabajo de éstos, se les preguntaba de su experiencia en cuanto a repertorio de Escuela Bolera y su opinión sobre la relación entre la Escuela Bolera con el ballet clásico, y con el flamenco.

Entre las respuestas de los protagonistas de la escena española se aprecian coincidencias sobre la relación entre la Escuela Bolera y el flamenco, pero respuestas adversas en cuanto al ballet clásico. Mientras que algunos expresan que la Escuela Bolera ha influido en el ballet a través de las interacciones de sus maestros e intérpretes quienes han adoptado elementos dinámicos y expresivos, otros desasocian ambos géneros acusando el estudio del ballet como contraproducente para con la autenticidad de la Escuela Bolera.

Entre las repuestas sobre la relación entre la Escuela Bolera y el ballet, el maestro Ángel Pericet, representante de la saga que dio fundamento y *syllabus* a la Escuela Bolera, marca un “*Idéntico punto de partida en cuanto a las posiciones en la barra pero enorme diferencia en el bruceo, el toque de palillos y la flexibilidad del cuerpo*” advirtiendo “*el peligro de perder autenticidad y con ello el carácter*” ante el estudio del ballet.²³³ Trini Borrull,²³⁴ en el gremio reconocida como maestra, bailarina y bailaora,

²³² Archivo de la Biblioteca Nacional de Francia: The performance : *Le diable boiteux*, ballet-pantomime de trois actes et dix tableau. Paris (France) : Théâtre de l'Opéra-Le Peletier (01-06-1836). Vid.: http://data.bnf.fr/39684287/le_diable_boiteux_spectacle_1836/

²³³ Pericet, Ángel. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 209.

considera que la Escuela Bolera tuvo gran influencia en el ballet “*marcadamente en coreógrafos y bailarines de la Escuela Clásica como Fanny Elssler*”.²³⁵ En consonancia con Borrull, el coreógrafo de *Ritmos*, Alberto Lorca, resalta el intercambio que se dio en España ante la llegada de bailarinas extranjeras las cuales “*aprendieron nuestras danzas y nosotros aprendimos de su técnica*”.²³⁶ Sin embargo señala que hay una diferencia total entre ballet y Escuela bolera, afirmando: “*ninguno de nosotros hemos necesitado el ballet. La Escuela Bolera tiene su propia técnica y su estilo particular*.”²³⁷

En cuanto a puntos distintivos de la Escuela Bolera y sus diferencias con el Ballet, Victoria Eugenia, co-directora del Ballet Nacional de España en los noventa, gradúa ésta comparativa entre Escuela Bolera y ballet señalando: “*Muchos pasos son iguales, con pequeñas diferencias técnicas y gran diferencia de estilo*.”²³⁸ Ampliando en el legado español al ballet apunta: “*Existen muchos pasos de las Danzas Regionales aportados a la danza clásica*.”²³⁹ Vinculando la relación entre las manifestaciones dancísticas de España, Víctor Ullate, primer director del Ballet Nacional de España clásico y ahora de la compañía que lleva su nombre, considera que tanto la Escuela Bolera como el flamenco “*tienen elementos de un tronco folklórico común*”.²⁴⁰ Ante su amplia experiencia dancística, contrastante entre la compañía de Antonio y Béjart, sobre el beneficio del ballet en el estudio de la Escuela Bolera afirma: “*La base académica ayuda a todo bailarín, lo entrena, lo coloca y le da resistencia*”.²⁴¹

²³⁴ En su monografía *La Danza Española* destaca específicamente los atributos de pasión y fuerza del “*temperamento hispano*” y su distinción ante las danzas europeas por “*el fuego y nervio que se pone en su ejecución*” (Borrull, 1965: 11).

²³⁵ Borrull, Trini. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música. P. 210.

²³⁶ Lorca, Alberto. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 211.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Victoria Eugenia. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 214.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Ullate, Víctor. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 217.

²⁴¹ *Ibid.*

En opinión contraria, la bailarina de baile español Elvira Lucena, considera que el ballet académico es perjudicial para bailar Escuela Bolera “*pues deja de ser español*”.²⁴² En esta línea, Alberto Lorca matiza explicando que el “*exceso de técnica de ballet que produce rigidez y lleva a una falta de temperamento, sensualidad y chulería imprescindibles*.”²⁴³

Sobre la terminología de la Escuela Bolera, Juan Magriñá, generador del desarrollo de la danza en Barcelona, declaró que ésta “*procede de la clásica, sólo que españolizada*”.²⁴⁴ Mariemma afirma lo contrario señalando: “*primero nació la escuela bolera y después la danza clásica. Son estilos y maneras distintas*”.²⁴⁵ En cuanto a la importancia del estudio del ballet o “*base académica*”, Mariemma afirma que la Escuela Bolera tiene en sí una base académica, pero, respecto al flamenco, explica el beneficio de complementarla: “*con una base académica se baila mejor, es una preparación para trabajar mucho mejor el cuerpo*”.²⁴⁶ Sobre el rigor del estudio del flamenco con fines escénicos, la figura asociada con la redefinición del baile clásico español como Danza Estilizada recalca: “*En el flamenco teatral hay que ir a clase todos los días para preparar lo que se ve en el escenario y necesita tanto estudio o más que otra manifestación de nuestro baile*.”²⁴⁷

Como podemos apreciar, a pesar del recelo por el valor de la autonomía de la Escuela Bolera defendida naturalmente por Ángel Pericet Blanco, y de algunas declaraciones de figuras importantes en la danza de España, algunos expresando inclusive contraposición del ballet con la Escuela Bolera, la mayoría de los artistas entrevistados coinciden en la coherencia de influencias, beneficios y aportaciones mutuas entre el ballet y la danza española, más específicamente de la Escuela Bolera, enfatizando también las aportaciones de las danzas regionales. Aunque en las respuestas de estos cuestionarios

²⁴² Elvira Lucena. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 207.

²⁴³ Alberto Lorca. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 207.

²⁴⁴ Magriñá, Juan. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 206.

²⁴⁵ Mariemma. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música., p. 208.

²⁴⁶ *Ibíd.*

²⁴⁷ *Ibíd.*

no se dan declaraciones de la aportación del flamenco al ballet, si se señala la relevancia de los beneficios al inverso, es decir, del estudio y entrenamiento del ballet en el flamenco.

En el discurso de influencias y aportaciones de los autores participantes en este congreso, tanto en las actas, como en su bibliografía se pueden observar una frecuente valoración de las expresiones dancísticas de España por parte de quienes lideraron en el desarrollo del ballet. Reiterando esta influencia mutua, Roger Salas enfatiza la procedencia protoandaluza de la Escuela Bolera, la influencia del ballet en la estructuración de clase, particularmente del conocimiento del ballet por parte de los maestros pioneros en su desarrollo, quienes incluyeron elementos pertinentes a las clases de ballet en el su sistema de entrenamiento, con lo cual se alejaron sus referencias asociadas al bolero de aquellas al flamenco, pero sin llegar a antagonizar (Salas, 1992: 21).²⁴⁸

Para cerrar este apartado reiteramos la relación entre los bailes boleros y el ballet documentada por el sociólogo Gerhard Steingress quien, enfatizando el progreso de esta estrecha relación entre el ballet y el flamenco, producto artístico híbrido desde su construcción, señala **cuatro fases distintivas**. Steingress señala como primera fase la de la escuela bolera y los “bailes nacionales” apuntando a su cristalización a partir de la “síntesis artística de las danzas medievales y los bailes populares que creó un tipo de coreografía para la diversión y el ocio en el marco del *majismo*” (Steingress, 2007: 173).

²⁴⁸ “La Escuela Bolera o Baile de Palillos recompone en danzas de exhibición profesional algunas antiguas danzas populares y a ello agrega las propias creaciones de ese código de pasos y evoluciones... Los ejercicios de barra y centro, destinados a fortalecer al bailarín y dotarlo de una técnica, realmente influenciados por el ballet, le dan el carácter de escuela, sometido definitivamente a estructuras fijas y alejándolo de parentesco alguno con el flamenco. . . . La distancia establecida con el flamenco no quiere decir que se produjera un divorcio definitivo. . . . Los grandes maestros de la Escuela Bolera Española (Pedro La Rosa, Antonio Boliche, Sebastián Cerezo o el Maestro Requejo) fueron en realidad los indicadores de la fusión técnica, está hoy claro que por la influencia del ballet franco-italiano que todos ellos conocían muy bien. La aparición del bolero clásico como una forma de danza académica surge paralelamente a Noverre, de modo que la Escuela Bolera es parte del gran ballet como historia dentro de la historia de la danza de la cultura occidental” (Salas, 1992: 21).

En concordancia con los apuntes de Ivor Guest²⁴⁹ y Antonio Álvarez Cañibano, el sociólogo dirige la atención al efecto del imperio napoleónico provocando una mayor presencia de arte y artistas de Francia en España y viceversa, sumado al mito español que se desarrolló a partir de la literatura de viajes como también apunta Plaza Orellana. Steingress enfatiza que todo ello provocó una mayor curiosidad hacia los ideales románticos, sus prototipos y misterios. Como segunda fase Steingress señala la de las boleras francesas en Sevilla apuntando a las aportaciones también de Antonio Álvarez Cañibano sobre la presencia de la familia Lefèbre en Sevilla,²⁵⁰ poniendo en consideración el efecto que el retorno de estos extranjeros tuvo al llevar consigo un repertorio de baile español “en un modelo estético en el marco del ballet romántico francés, en una españolada de bailarinas profesionales, en una máscara coreográfica, un híbrido creado a partir de híbridos” (Steingress, 2007: 175).

En la tercera fase, Steingress relaciona la moda del fandanguismo y las bailarinas “gitanas francesas” en la cual señala la moda que se forjó en París de recrear bailes nacionales “sobre todo fandangos y boleros, aunque ejecutados por los miembros de los cuerpos de ballet de diversos teatros de la capital francés” a lo cual atribuye la aparición de bailarinas “gitanas” y “andaluzas” francesas que se coronaron en la red de teatros parisinos (Steingress, 2007: 176). Coincidiendo con el estudio de bailes nacionales en el ballet de Lisa C. Arkin y Marian Smith,²⁵¹ Steingress explica cómo la presencia del baile nacional español se colocó de manera protagónica en el *ballet d'action*. Como señalan Arkin y Smith, esta preponderancia abarcó también los bailes españoles en óperas de mediados del XIX, con presencia en tres cuartas partes de la programación.²⁵²

²⁴⁹ Vid.: Álvarez Cañibano, A. (January 01, 1993). La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica. *Revista De Musicología*, 16, 6, 3640-3655; Guest, I. F. (2002). *Ballet under Napoleon*. Alton [England: Dance Books.

²⁵⁰ Vid.: Antonio Álvarez Cañibano. "La compañía de la familia Lefebvre en Sevilla." Instituto nacional de las artes escénicas y de la música (Espagne). (1992). *La Escuela Bolera: Encuentro internacional, Madrid, noviembre de 1992*. Madrid: I.N.A.E.M.

²⁵¹ Lisa C. Arkin and Marian Smith. "National dance in the romantic ballet" en: Garafola, L. (1997). *Rethinking the sylph: New perspectives on the Romantic ballet*. Hanover, N.H: University Press of New England. pp.: 11-68.

²⁵² "Consider the case of the Paris Opéra. From about 1835 until well past the mid-century, national dance seems to have occurred in over three-quarters of the performances given there, regularly appearing in both ballets and operas." (Arkin & Smith, 1997: 13). Lisa Arkin y Marian Smith extraen del programa listado de las presentaciones de mayo de 1845 de la Ópera de París una lista de óperas de donde señalan los bailes españoles entre los cuales aparece *Don Giovanni* del cual señala que es una ópera situada en Sevilla, apareciendo baile español en la escena del salón de baile en el segundo acto; *La Favorite*, como un a ópera situada en Castilla con bailes españoles en la escena de la celebración de la victoria en el

El enfoque en el baile español también se observa en tratados de la danza como *The Code of Terpsichore* de Carlo Blasis (1828)²⁵³ y *Grammar of the art of dancing* de Friedrich Albert Zorn (1905)²⁵⁴ en el que figura la transcripción de la variación de “La Cachucha” que interpretara Fanny Elssler, ambos contribuyendo a la investigación histórica y coreológica tanto del baile español como del repertorio de ballets de temática española. De manera particular, el legado coreológico de Zorn se ha convertido en instrumento de estudio de este binomio de ballet y baile español a través del estudio coreológico de Laban, gracias a la transcripción de Ann Hutchinson Guest, quien ha figurado como repositora coreográfica de la variación de “La Cachucha” de Elssler tanto en el ámbito de estudios coreológicos, de historia de la danza y del repertorio del ballet.²⁵⁵

Finalmente, como cuarta fase, Steingress enmarca el debut, auge y transformación de “lo auténtico” con una hibridación transcultural a través del legado de los bailarines españoles liderados por Dolores Serral y Mariano Camprubí (Steingress, 2007: 178). Entre las compañías españolas que estelanzan en París nos lista a la de José Carrión,

segundo acto; *La Philtre*, ópera situada en la región Vasca, *La Muette de Portici*, ópera situada en Nápoles durante la ocupación española con bailes españoles y napolitanos en el primer y segundo acto y *Le Diable amoureux*, situado en Italia y Persia, pero incluyendo una cachucha entre sus bailes nacionales. (Arkin & Smith, 1997 : 13-14)

²⁵³ Arkin y Smith subrayan la importancia que Blasis le da al estudio de los bailes nacionales, al cual señalan dedica 20 páginas de su tratado. (Arkin & Smith, 1997: 31). Efectivamente, el tratado de Blasis incluye un apartado dedicado a los bailes españoles titulado “*Spanish Dances*,” el cual incluye referencias de su procedencia, significado de términos, modo de ejecución y letra de los cantos que le acompañan (Blasis, 1830: 31- 38), así como un análisis de similitudes con bailes italianos como la Tarantella (Blasis, 1830:16-18). Entre los bailes españoles incluidos en *El Código de Terpsichore* figuran: Fandango, Bolero con sus respectivas variantes de Seguidillas Boleras, Seguidillas Manchegas, La Cachucha, Seguidillas Taleadas [sic], Menuet Afandangado, La Guaracha, El Zapateado, El Zorongo, El Tripilli Trápola, y Folias de España (Blasis, 1830: 16-18 & 31- 38). Vid.: Blasis, C., & Barton, R. (1830). *The code of Terpsichore: The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times*. London: E. Bull.

²⁵⁴ Referencias al baile español se encuentran en indicaciones coreológicas (Zorn, 1905: 25); colocación de brazos en 5a posición (Zorn, 1905: 87); Escorzos y flexiones del torso (Zorn, 1905: 102); ejecución del *Pas de Basque* (Zorn, 1905: 144 & 255); *Tortillé sur les Talons et les Demi Pointes* (Zorn, 1905: 148); indicaciones de La Cachucha (Zorn, 1905: 176 & 167-268); notas sobre el toque de palillos (Zorn, 1905: 268), y transcripción coreológica de La Cachucha de Fanny Elssler (Zorn, 1905: 269- 277). Vid.: Zorn, F. A., & Sheafe, A. J. (1905). *Musical score of the Grammar of the art of dancing*. Boston, Mass: The Heintzemann Press.

²⁵⁵ Vid.: Guest, A. H., & Zorn, F. A. (1981). *Fanny Elssler's Cachucha*. New York: Theatre Arts Books; Guest, A. H., & Barbieri, M. (1981). *La Cachucha: As danced by Fanny Elssler, Paris, 1836*. Rochester, N.Y: Dance Film Archive, University of Rochester.

Antonio Oliva, Rosa Espert, Pepita Oliva, Petra Cámara, Pepa Vargas, Manuela Perea “La Nena” y Antonio Ruiz, entre otros. Reforzando nuestro análisis de las aportaciones del flamenco al ballet a través de colaboraciones artísticas entre sus artistas, Steingress afirma que fueron “frecuentes las colaboraciones entre bailarinas y bailarines españolas y francesas” (Steingress, 2007: 187) listando a Guy-Stephan, Arthur Saint-Léon, Julie Lisereux, J. Kohlembarg, la srta. Déjazet, y Aline Duvalé (Steingress, 2007: 187-188). Todo ello aparte de las mencionadas colaboraciones de Bournonville con Serral y Camprubí, o la inmersión de Marius Petipa en el ambiente español, y en particular del andaluz, durante sus años de estancia en la Península.

2.6.2.3 Danza Estilizada

A continuación, haremos un repaso de las referencias bibliográficas sobre las aportaciones del baile español a través de la Danza Estilizada. En el proceso, observaremos las variantes y dicotomías en cuanto a discurso, conceptos y nomenclatura, particularmente en cuanto al calificativo “clásico” atribuido por unos a la Escuela Bolera y por otros a la Danza Estilizada, llamándola “Clásico Español”. Como se puede observar en el apartado dedicado al siglo XX del texto *Historia de los espectáculos en España*, Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez consideran la Escuela Bolera como el “baile clásico español” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 337).²⁵⁶

En cuanto al ballet clásico en el territorio español, las mencionadas autoras consideran “danza clásica de ‘tradición franco-italiana’” aquellas pertinentes a los contextos del Teatro Real que existió hasta 1925 o la del Liceo, así como los Ballets de Barcelona, compañía de Joan Magriñà²⁵⁷ o el Ballet Nacional Clásico establecida en 1978

²⁵⁶ “La escuela bolera viene a ser el baile clásico español . . . Cultivado por profesionales, tiene una trayectoria histórica documentada al menos desde el siglo XVIII, y pervive aún en el XX. Este estilo de baile teatral, de zapatilla y castañuela, cuyo repertorio está constituido por boleros, seguidillas, panaderos, fandangos, olés y jaleos, con todas sus variantes, tiene sus propios pasos y estilo de braceo” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 337).

²⁵⁷ “En 1939 Joan Magriñà se confirma como estrella y maestro de baile del Teatro del Liceo. Cinco años después se le nombra catedrático de danza del Instituto del Teatro de Barcelona. . . . Se calcula que hasta 1977 Magriñà coreografió más de cien óperas y unos veinte ballets. Algunos eran de danza española, pero otros se basaron en la danza académica o se abrieron hacia formas propias de la danza moderna . . . En 1951 Magriñà creó los Ballets de Barcelona . . .” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 358).

(Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 339).²⁵⁸ Como apuntan estas autoras, es a partir del último tercio del siglo XX que el ballet, o “danza académica”, fructifica en España. Entre los bailarines españoles que destacaron en compañías extranjeras figuran Víctor Ullate y Carmen Roche en la compañía de Maurice Béjart, y Luis Fuente en el Joffrey Ballet regresan a España, colaborando tanto en el Ballet Nacional Clásico, como en sus propias compañías.²⁵⁹

Entre las variantes terminológicas para definir la Danza Estilizada, se encuentra la dispuesta por Russell Meriwether Hughes, “La Meri”, pionera en la etnología de la danza desde el frente estadounidense. En su tratado *Total Education in Ethnic Dance*, “La Meri” diferencia cinco categorías de tratamientos sobre los cuales se presenta la danza étnica en un abanico que abarca desde propuestas autóctonas tradicionales hasta creaciones estilizadas:²⁶⁰ Tradicional, Auténtica, Neoclásica Creativa o “*Renaissance*”, “*Creative Departures*” [lo cual pudiera traducirse como propuestas creativas] y Técnicas Aplicadas.

²⁵⁸ “A lo largo de sus veinte años de historia el Ballet Nacional clásico ha sufrido periódicas transformaciones, comenzando por la de su nombre oficial – Ballet Nacional Clásico (1978-1987), Ballet del Teatro Lírico Nacional (1987-1992) y Compañía Nacional de Danza (1992 hasta la actualidad).” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 365).

²⁵⁹ “A pesar de la poca trascendencia que la danza académica tuvo en la escena española durante la época franquista, la labor docente de los maestros de este período va a dar sus frutos a partir de la década de los años setenta. . . . Dejando al margen el Ballet del Gran Teatro del Liceo, hacia 1975 sólo existían en nuestro país pequeñas compañías que generalmente tenían un carácter semi-profesional Éste es el caso del Ballet Clásico de Madrid. – creado en los años cincuentas por Leif Ormberg –, el Ballet de Cámara de Madrid (1970), el Joven Ballet Concierto de Ana Lázaro (hacia 1973) o el Ballet de Luis Fuente (1975).” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 364-365).

²⁶⁰ Conservando la nomenclatura del texto en inglés listamos literalmente las cinco categorías de la danza étnica de acuerdo con el tratado de “La Meri”:

- 1.- “*Traditional*” – presentando los elementos del baile y su contexto fieles al original
- 2.- “*Authentic*” – referida como la danza “Tradicional” pero llevada a la escena
- 3.- “*Creative Neoclassic or Renaissance*” – descrita como una estilización escénica de la danza Tradicional
- 4.- “*Creative Departures*” – se entiende como una ampliación de licencia coreográfica sobre “*Renaissance*”
- 5.- “*Applied Techniques*” – explicada como la aplicación de elementos étnicos en creaciones independientes

Vid.: Russell Meriwether Hughes, “La Meri”. (1977). *Total Education in Ethnic Dance*, New York, Dekker, 1977, pp. 4-6.

La etnógrafa explica que a través de una conversación con Antonio Ruiz Soler sobre lo que ella llamó “*Renaissance*”²⁶¹ en el baile español, se llegó a la conclusión de que esta forma de baile español se dio a raíz de la salida de España de sus artistas y compañías al enfrentar los públicos de las capitales del arte y ser estimulados por éste.²⁶² En su propuestas de categorías de las manifestaciones dancísticas, “La Meri” llamó “*Creative Neoclassic or Renaissance*” a la estilización escénica de la danza tradicional característica de la firma artística de Antonia Mercé “La Argentina”.²⁶³ Efectivamente, a partir de la firma estética desarrollada por “La Argentina”, la bibliografía define este estilo, como lo hace el investigador y crítico de la danza mexicano Alberto Dallal. En *La Argentina fue Antonia Mercé*, Dallal plantea los “distintos géneros dancísticos surgidos y desarrollados en España” divididos en “cuatro grandes rangos o ‘estilos’,” entre los cuales, haciéndose eco de las propuestas de “La Meri”, presenta la Danza Estilizada como “el renacimiento español” (Dallal, 1990: 207).²⁶⁴

Sin embargo, la propia Antonia Mercé, durante su visita a México del verano de 1917, publicada por la revista teatral *Thalía* el 15 de agosto del mismo: “A mi modo de ver, se pueden clasificar los actuales bailes españoles en tres grupos, a saber: clásicos, gitanos y regionales” (Antonia Mercé en Manso, 1993: 128). Explicando que la referencia de los bailes “Gitanos” como aquellos pertenecientes al género flamenco, definidos por ser de “inspiración propia”, “ad-libitum”, con expresión facial comúnmente exagerada y desorden en los pasos, al que confiesa que no puede considerarse como “arte” (Antonia

²⁶¹ “*The pioneer – some say the creator- of the Spanish renaissance dance was Argentina*” (Hughes, 1948: 93).

²⁶² “*Very recently in a conversation with Antonio (of Antonio & Rosario) about the renaissance of the Spanish dance, the conclusion was reached that the more recent major developments in the Spanish dance have originated outside of Spain; such as the concert dance finding its first audiences in Paris, and the Spanish ballet evolving in New York. . . . the Spaniard, traveling abroad while remaining utterly Spanish, carrying his nationality about him like a mantle, yet is stimulated by foreign art movements and so contributes to the flowering of his own characteristic art (Argentina, Escudero, Argentinita, Martinez, Antonio & Rosario and many others)*” (Hughes, 1940: 102).

²⁶³ “The Creative Neoclassic or Renaissance” retains the movement, techniques, and style, but may alter the costuming, music, and choreography. Examples of artists who worked in this way include the Indian dancer Uday Shankar (1900-1977) and the Spanish dancer La Argentina (Antonia Mercé y Luque, 1890-1936)” (Hughes, 1977: 4-6).

²⁶⁴ “De manera general, y estableciendo dentro del mismo marco de referencia los distintos géneros dancísticos surgidos y desarrollados en España a lo largo de cinco siglos, algunos estudiosos han dividido la producción de danza española en cuatro grandes rangos o ‘estilos’: 1) danzas regionales, 2) el flamenco, 3) la ‘escuela’ o danza de escuela y 4) el renacimiento español” (Dallal, 1990: 207).

Mercé en Manso, 1993: 129). “La Argentina” cierra estas definiciones donde aún no se clasifica la suya, explicando el proceso de transformación coreográfica a través de la cual crea la que será este nuevo subgénero de baile español:

En cuanto a mí, pretendo haber realizado la fusión de dos danzas: la Española y la llamada ‘moderna’. Del baile español he desterrado la rudeza, a veces hasta acrobática, para dejarle su belleza primitiva e imprimirle el sello de su especial significación y colorido. Para la fusión he aplicado la experiencia de constantes estudios y observaciones, esforzándome en amoldar a mi temperamento y personal modo de ver, esas teorías que preconizan la distinción y armonía de siluetas que sirve no sólo para recreo de la vista, sino que a la par deleitan el espíritu, por refinado que éste sea”

(Antonia Mercé en Manso, 1993: 129).

Si de acuerdo con la bibliografía, la estética de Antonia Mercé ha sido la ejemplificación de la Danza Estilizada, Guillermina Teodosia Martínez Cabrejas, a quien se la conoce más bien por su nombre artístico, Mariemma, es quien ha consolidado el concepto de Danza Española Estilizada como aquel donde se han conjugado escénicamente tanto ballet como baile español. La bailarina que protagonizara *El Tricornio* de Massine en 1952 establece la catalogación del baile español utilizada actualmente tanto en el gremio como a nivel institucional: la Escuela Bolera, los Bailes Regionales, el flamenco y la Danza Estilizada, señalando ésta última como “nueva y revolucionaria, creada sobre las tres formas anteriores” (Mariemma en García, 1997: 29).

Es precisamente en la monografía Mariemma: *Mis caminos a través de la danza* donde la bailarina enmarca su definición de la “Danza Española Estilizada” como “la libre composición de pasos y de coreografías basadas en bailes populares, en el flamenco y en la Escuela Bolera” (Mariemma en García, 1997: 97). Dentro de esta ‘forma’ Mariemma adscribe las hibridaciones resultantes de colaboraciones y conjunciones estéticas tanto partiendo del baile español tan estilizado de Antonia Mercé “La Argentina,” como del contexto del ballet de Léonide Massine.

Ante esta perspectiva, Mariemma acredita a “La Argentina” el conseguir “que el baile español dejase de ser considerado como un arte exótico, pintoresco y superficial” (Mariemma en García, 1997: 98). En concordancia con Mariemma, Walter Terry agrega a esta acreditación la labor investigadora, el poderío teatral y la consumación del arte de

“La Argentina” como responsable de dar a la danza española el lugar de un arte dancístico superior (Terry, 1956: 190). El coreógrafo de los Ballets Russes y director de la Ópera e Paris, Serge Lifar, va más allá y encumbra la danza española en la figura de Antonia Mercé asociándola como representante del baile español: “La Argentina supo expresar maravillosamente el genio de un pueblo. Fue España en baile” (Lifar, 1973: 142). Sin embargo, Ninotchka Bennahum dista en su discurso de Mariemma al declarar cómo el tratamiento modernista del teatro español de “La Argentina” conjugaba “exotismo” como “neoprimitivismo” en servicio de lo “neonacional”, ello en resonancia con el análisis de corrientes estéticas de Lynn Garafola²⁶⁵, su asesora de tesis doctoral (Bannahum, 2000: 11).²⁶⁶

En contraposición a una clasificación sectorizada y enfatizando el concepto de una “técnica universal de la danza,” como requisito para la interpretación coreográfica de compositores como Falla, Mariemma reafirma los atributos de Antonia Mercé describiéndolos como resultado de “una base técnica considerable, una gran extensión de conocimientos de baile, una fina sensibilidad y una cultura artística muy completa que le permitieron realizar excepcionales creaciones coreográficas sobre la música de los grandes maestros españoles” (Mariemma en García, 1997: 98).

Con respecto a las aportaciones entre flamenco y ballet, en su tratado de danza española, *Mis caminos a través de la danza*, Mariemma ofrece cuantiosos testimonios de interrelación y aportaciones mutuas del ballet y la danza española. En cuanto a la conformación del ballet, Enrique Llovert, quien firma el prólogo de la monografía sobre Mariemma, afirma que ha integrado “préstamos y transferencias españolas” durante los siglos de su desarrollo, adicionalmente a las reconocidas influencias italianas (Enrique Llovert en García, 1997: 22). En concreto, Llovert acredita la influencia de la Escuela Bolera en el ballet durante “ciento cincuenta años” (Enrique Llovert en García, 1997: 23). Finalmente, Llovert enmarca la nómina de colaboradores que mezclaron lo “jondo con lo clásico” (Enrique Llovert en García, 1997: 24) figurando en ella los grandes del siglo XX desde La Argentina hasta Mariemma.

²⁶⁵ Vid.: Garafola, Lynn. “The Making of Ballet Modernism”. *Dance Research Journal* 20.2 (1988): 23–32. Web.

²⁶⁶ “After 1915, Argentina’s modernist approach to Spanish theater – excoticism as neoprimitivism in the service of the neonational – appeared with greater frequency.” (Bennahum, 2000: 11).

De manera más específica, Mariemma dedica un capítulo de su tratado a la “Interrelación entre la Danza Española y la Danza Clásica” (Mariemma en García, 1997: 105-111). La bailarina considera que tanto la danza española ofrece “un valioso material, perfectamente asimilable a la Danza Clásica universal” como el flamenco “posee valores coreográficos muy sugestivos, que tienen cabida en el ballet clásico moderno”(Mariemma, en García 1997: 111), aunque diferenciando el “flamenco bien entendido” versus el concepto que se presenta como “*typical Spanish*” (Mariemma en García, 1997: 111). Difiriendo en opinión, la bailarina inglesa Margot Fonteyn quien también personificara el protagónico femenino de *El Tricornio* al lado de Massine, considera que la danza española real, a pesar de ser rica en ritmos y técnica refinada, al ser un baile folklórico en esencia, no se transfiere fácilmente en la escena profesional (Fonteyn, 1979: 55).²⁶⁷ Con respecto al flamenco, Margot Fonteyn explica que está basado en improvisación con estrictas reglas rítmicas, aunque considera que para los gitanos representa una dificultad reproducir su arte cotidianamente dentro del teatro comercial, enfatizando que sólo aquellos artistas que adoptan disciplina teatral logran éxito como estrellas internacionales (Fonteyn, 1979: 56). En cierta manera, Fonteyn coincide con Mariemma, quien afirma se logran mejores resultados trabajando con bailarines que han llevado una preparación académica “y en menos tiempo” (Mariemma, 1997: 110).

Considerando la influencia entre las danzas de todas las épocas, la bailarina dirige la atención a múltiples aportaciones de la danza española en el ballet desde su origen, señalando como ejemplo el virtuosismo del *espazadanzari*, afirmando que los “trenzados o tejidos” se practicaban en España antes que en Francia (Mariemma, 1997: 106) en concordancia con los artículos mencionados en nuestra introducción de Enrique Jordá en “Lo vasco y la danza clásica.”²⁶⁸ Sobre la Escuela Bolera y el Bolero, Mariemma subraya su procedencia del “fandango y otros bailes populares de su tiempo”

²⁶⁷ “*The real Spanish dancing is different again, and curiously self-contained. It is rich in rhythm and refined technique, but being essentially folk dance it doesn't transfer easily to the professional stage.*” Fonteyn, M. (1979). *The magic of dance*. New York: Knopf: distributed by Random House.

²⁶⁸ Jordá, Enrique. n.d. “Lo vasco y la danza clásica” En: *Musicalia, escritos sobre música vasca*. Eusko Ikaskuntza, pp. 415-417.

y cita a Aurelio Capmany en *Folklore y costumbres de España*²⁶⁹ al señalar a Sebastián cerezo y Antón Boliche como inventores (Mariemma en García, 1997: 107) en concordancia con referencias como la de José Luis Navarro García *Historia del baile flamenco* (Vol. I.), quien dedica en su obra un pormenorizado desarrollo y amplias referencias, apuntando a 1780 como el momento de su reconocimiento histórico (Navarro García, 2008: 138). Endosando la interrelación entre la danza clásica con la española, Serge Lifar, quien liderara como estrella los Ballets Russes de Diaghilev y como maître del ballet la Ópera de París, afirma que el folklore español se “enorgullece de poseer escuela académica . . . que cabe afirmar que en España ha sido el folklore el que ha influido en la danza teatral y no lo contrario” (Lifar, 1973: 48).

En una aproximación en dirección similar, Rocío Espada, bailarina del Ballet Nacional titulada en danza clásica, incluye un apartado titulado “La influencia de la Danza Estilizada en Europa” en su monografía *La Danza Española: su aprendizaje y conservación*.²⁷⁰ Abarcando un repaso muy general y breve a su vez, la autora de formación dual en danza clásica y española parte del siglo XVII mencionando algunos puntos de convergencia significativos entre estos dos géneros de la danza, a pesar de que los contenidos de este segmento históricamente son previos al período de consolidación de la Danza Estilizada como tal.

Sumando a los factores que pudieran contribuir a confusión, Rocío Espada se refiere a la Escuela Bolera como sinónimo de “danza clásica española”, explicando que fue “enseñada desde fines del siglo XVIII por maestros venidos de Milán o de París” (Espada, 1997: 358), agregando puntos al debate sobre la diferenciación de ésta rama dancística con el ballet, así como de su desarrollo a partir de los bailes populares nacionales previos. Entre las colaboraciones artísticas entre artistas españoles y del ballet en el período más reciente, Espada destaca la labor del director de los Ballet Russe de Monte Carlo, Coronel de Basil, “a cargo de la representación puramente

²⁶⁹ Capmany, Aurelio. 1934. “El baile y la danza.” En: Carreras, . C. F., Torner, E. M., Capmany, A., Pérez, B. L., & Serra, B. V. (1934). *Folklore y costumbres de España: II*. Barcelona: Alberto Martín, pp.

²⁷⁰ Espada, S. R. (1997). *La danza española su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz. pp.: 358-361.

administrativa de los Coros y Danzas²⁷¹ en su gira por el extranjero” (Espada, 1997: 361).

Como hemos mencionado anteriormente, la bibliografía ajena a la cultura española sobre el baile español y el flamenco presenta problemática de barreras lingüísticas, discrepancias conceptuales, recurrencia en estereotipos y falsos. Ejemplos de esta problemática se pueden encontrar en *The Dance In Spain: A History* (Ivanova, 1970), a pesar de que esta monografía ha sido un referente bibliográfico particularmente en el gremio de habla inglesa, avalada por la trayectoria de su autora, Anna Ivanova, bailarina de la compañía de Ana Pavlova quien, tras colaborar en compañías como la de Rambert, o Sadler’s Wells, trabajó como maestra de ballet de la compañía de Antonio Ruiz Soler durante ocho años. Aunque con esta experiencia dual en el ballet y danza española, la autora podría aportar un mayor acercamiento en su repaso por las manifestaciones del baile en España a través de criterios amplios de análisis y descripciones dancísticas, la monografía adolece de ello, adscribiendo su discurso a la bibliografía en la que se manifiesta una cierta descalificación tanto del flamenco como de sus practicantes.

En esta obra, Ivanova dedica el primer capítulo a exponer uno de los principales falsos cognados en nuestro tema planteando como título la pregunta: “*What is Spanish ballet?*” en el cual aclara que la mayor parte de los españoles conciben el término “ballet” como una coreografía grupal de baile español.²⁷² Sin embargo, en el contenido de este apartado, Ivanova deja ver un contraste entre sus referencias de una compañía de ballet y una compañía de baile español o flamenco. Entre los varios puntos que Ivanova trata, sobresale su impresión del comportamiento y actitud que percibe de los bailarines y bailaoras en España destacando su expresividad, carácter, y sentido de libertad, pero lamentando la ausencia de protocolos y falta de práctica en lo que a disciplina se refiere.

²⁷¹ Como se sabe ampliamente dentro de España, aunque no necesariamente fuera de este país, Coros y Danzas de España se refiere a la organización de la Sección Femenina del movimiento franquista en la cual se desarrolló y promovió el baile y canto del folklore español dentro y fuera de España. Vid.: Beatriz Martínez del Fresno. 2013. “Women, land, and nation: the dances of the Falange’s Women’s Section in the political map of Franco’s Spain (1939-1952) en: Pérez, Z. G., & Gan, Q. G. (2013). *Music and Francoism*, pp.: 99-125.

²⁷² “*Real confusion arises only when the non-Spanish term ‘ballet’ is employed, for the majority of Spanish people understand it to mean group dancing as opposed to solo dancing – Spanish dancing of course*” (Ivanova, 1970: 6).

Tras una revisión de la historia del baile español, Ivanova dedica el séptimo capítulo de su monografía *“Spanish Dance Influence at Home and Abroad”*²⁷³ a la influencia de la danza española en el ballet, pero enfocada al impacto que tuvo en el ballet el bolero, al que llama *“Classical Bolero School.”* Señalando a Lola de Valencia como la responsable de enseñar a Fanny Elssler La Cachucha que le dio tanta fama (Ivanova, 1970: 147), Ivanova progresa haciendo alusión al legado español en el repertorio de Petipa, pero admitiendo al cerrar el capítulo que poco ha dicho sobre el baile regional y folklórico español, especialmente, el flamenco (Ivanova, 1970 : 162). En compensación, en el último capítulo, *“National Dance and the Influence of Flamencomania”* dedicada a estas manifestaciones del baile español, Ivanova incurre en una serie de declaraciones donde confluyen definiciones y afirmaciones turbias, colocando los términos flamenco y *“gitano,”* como indistintos dentro de un contexto de folklore andaluz.

Entre las dicotomías referidas, se encuentra su definición del flamenco escénico como *“. . . theatrical Gitano dancing commonly called flamenco”* (Ivanova, 1970: 181), contraponiéndose con su clasificación del baile gitano como religioso, cuestionando que se pueda traducir en términos teatrales de entretenimiento.²⁷⁴ Aunque abordando el tema de la influencia del baile español en su monografía, Ivanova mantiene una perspectiva escéptica hacia la acreditación artística del flamenco, declarando que los intérpretes de este baile no tienen talento coreográfico.²⁷⁵

En contraposición, Ivanova señala cómo el flamenco fue cosechando un aprecio en la comunidad anglosajona, llenando teatros con públicos que desbordaban a niveles de manía, pero lamentando que el flamenco *“no ha inspirado a nadie a crear ninguna coreografía original dentro del flamenco.”*²⁷⁶ Más aún, Ivanova lanza una conclusión discursivamente más delicada al señalar que esta ausencia coreográfica indica que los

²⁷³ *“Spanish Dance Influence at Home and Abroad”* (Ivanova, 1970 : 141-162)

²⁷⁴ *“Sober and solemn, the essence of gitano dancing in its proper surroundings is religious or something very akin to it. . . . If only for this reason, it is difficult to see how this type of dance can be adequately translated into theatrical terms to entertain the crowd for, after all, the primary function of the theatre is surely to entertain?”* (Ivanova, 1970: 180)

²⁷⁵ *“. . . the gypsies have no inherent gift for choreography”* (Ivanova, 1970: 183).

²⁷⁶ *“Yet, in spite of the deep emotional feelings it engenders among dancers and public alike, it does not seem to have inspired anybody to create any original flamenco choreography”* (Ivanova, 1970: 183).

gitanos no tienen don para la coreografía.²⁷⁷ Esto es más contradictorio si se tiene en cuenta los años en que Anna Ivanova colaboró con Antonio Ruiz Soler y su compañía, siendo universalmente reconocida la labor artística, dancística y coreográfica, dentro de las cuatro formas del baile español (baile Regional, Escuela Bolera, flamenco y Danza Estilizada), tanto de Antonio como artista, como de las compañías que creó y dirigió.

Con estas declaraciones de Ivanova, se pone en cuestionamiento también la labor artística de las otras figuras destacadas en el flamenco y en las otras manifestaciones del baile español, tales como Encarnación López, Vicente Escudero y Antonia Mercé, quienes destacaron como artistas y coreógrafos en los teatros más reconocidos a nivel internacional. Comparando las declaraciones de Ivanova con las de la bailarina e historiadora de la danza Ninotchka Bennahum²⁷⁸ en relación al flamenco,²⁷⁹ podemos observar reiteración de falsos cognados y estereotipos asociados con el baile flamenco, incurriendo también en algunos desaciertos, los cuales, al afirmarse en publicaciones aparentemente respetables y ampliamente distribuidas, desafortunadamente conllevan un consecuente potencial de confundir al lector o provocar actitudes adversas hacia el flamenco y los artistas involucrados. Ejemplos de estos vaivenes argumentales también se encuentran en el discurso de Ninotchka Bennahum en su bibliografía.²⁸⁰ En *Antonia Mercé, "La Argentina": Flamenco and the Spanish avant garde* (Bennahum, 2000), la

²⁷⁷ "That this has not happened may mean that the gypsies have no inherent gift for choreography" (Ivanova, 1970: 183).

²⁷⁸ Reseña biográfica de Ninotchka Bennahum. Vid.: <http://www.theaterdance.ucsb.edu/people/ninotchka-bennahum>

²⁷⁹ "Flamenco Dance. A Gypsy, or calo, [sic] ritual form of song and dance performed in the southern, coastal regions of Spain, flamenco dance allows its performers a sensuous display of the upper torso through arm work or (braceo) and articulate hand gestures (floreo) [sic]. The legs and feet attack the floor in a staccato, percussive pounding of machine-gun rapidity of footwork (zapateado) . . ." (Bennahum, Ninotchka en: *International Encyclopedia of Dance* Vol. 3, 2004: 6). Vid.: Bennahum, Ninotchka. (2004). "Flamenco" en: Dance Perspectives Staff, & In Cohen, S. J. (2004). *International Encyclopedia of Dance: Set*. Vol. 3. New York: Oxford University Press, Incorporated, pp.: 6-11)

²⁸⁰ Entre la bibliografía de Ninotchka Bennahum relacionada a nuestro tema del flamenco y el baile español destacan: Bennahum, N. (2013). *Carmen: A Gypsy Geography*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press; Bennahum, N., Goldberg, K. M., & New York Public Library for the Performing Arts. (2013). *100 years of flamenco in New York City*. New York: New York Public Library for the Performing Arts; Bennahum, N. (1998). *Flamenco Dance*. Oxford University Press. Vol. 3. New York: Oxford University Press, Incorporated, pp.: 6-11; Bennahum, N. 2015. "Spanish artist in Love and War, 1913-1945. Meditations on Female Embodiment and Populist Imagination" en: Goldberg, K. M., Bennahum, N., & Hayes, M. H. (2015). *Flamenco on the global stage: Historical, critical and theoretical perspectives*. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, pp.: 193-209; Bennahum, N. D. (2000). *Antonia Mercé, La Argentina." Flamenco and the Spanish avant garde*. Hanover, N.H: Wesleyan University Press

catedrática notreamericana presenta la estética desarrollada por Antonia Mercé como una combinación de “danza clásica española” con ritmos y leyendas flamencas gitanas, enfatizando que esta combinación se convirtió en la corriente dancística predominante en la escena europea y del continente americano (Bennahum, 2000: 7).²⁸¹

Entre estas generalidades, se dan casos como en el que Bennahum afirma que Vicente Escudero era gitano²⁸² y su participación en *El Amor Brujo* con Antonia Mercé (1925) como “su primer ballet” (Bennahum, 2000: 88).²⁸³ Esta breve referencia presenta a un artista muy distinto al Vicente Escudero que el catedrático de literatura española, Javier Barreiro, refiere en “Vida y Obra de Vicente Escudero”.²⁸⁴ Barreiro expone que para 1925 Vicente Escudero ya contaba con un curriculum de giras por escenarios en Lisboa, Londres, París Munich, Egipto, Palestina, Persia, India y Oslo,²⁸⁵ así como de presentaciones en la capital francesa entre las cuales resalta la de 1920 en el teatro Olimpia, tras ganar el Concurso Internacional de Danza en el Teatro de la Comedia parisino, una presentación en solitario en la sala Gaveau (1922) y otra en el Teatro Fortuny en 1924, con una compañía de “baile clásico español” (Barreiro, 2002). Barreiro subraya que en las propuestas coreográficas previas a su participación con Antonia Mercé, Vicente Escudero ya iba haciendo patente su relación con la vanguardia,

²⁸¹ “*She took the Spanish classical dance technique and, experimenting with Gypsy flamenco rhythms and stories, realized a new and succinct dance vocabulary that became a performed national language for the next decade on the stages of Europe and the Americas. Her fusion of Gypsy and Spanish classical traditions became the bases of her working vocabulary, one she used to train her company of dancers, who themselves were fine flamenco artists, often of Gypsy ancestry*” (Bennahum, 2000: 7).

²⁸² Sol Hurok presenta a Escudero como un gitano de Granada, enfatizando inclusive que provenía de las cuevas blancas de la región: “*Escudero was a Granada gypsy, a ‘gitano’ from the white caves hollowed out in the Sacred Mountain*” (Hurok, 1953: 48). Más aún Hurok aclara que hay que distinguir entre “gitano” de Granada y los emparentados “Flamencos” de Sevilla: “*I point this out I order to distinguish him from his Sevillian cousins, the ‘flamenco’*” (Hurok, 1953: 48). En contraste, José Luis Navarro García expone el nacimiento de Escudero el 27 de octubre de 1888 en Valladolid (Navarro, 2008: 91).

²⁸³ Esta afirmación de Bennahum sobre Escudero: “*Unlike Argentina and Wague, Escudero was a Gypsy, trained solely in the flamenco genre. Argentina’s El amor brujo was Escudero’s first ballet*” (Bennahum, 2000: 88).

²⁸⁴ Vid.: Javier Barreiro. (2002). “Vida y Obra de Vicente Escudero” en: *Vicente Escudero. Dibujos*. Granada: Caja de San Fernando. pp.: 14-25. Disponible en la Web: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/01/11/vida-y-obra-de-vicente-escudero/> [Consulta: 06.08.2016]

²⁸⁵ Sobre esta lista de ciudades que el bailar de la vanguardia visita en sus giras, José Luis Navarro García aclara al pie de página en el apartado dedicado a Vicente Escudero en *Historia del baile flamenco* Vol. II: “La primera salida la hace, nada más llegando a París, a Londres. Después, de 1912 a 1914, visita de nuevo Inglaterra, Suiza, Austria, Suecia, Alemania, Italia, Rusia y Turquía. (Navarro, 2008: 95).

añadiendo incluso que a raíz de su presentación en el Gaveau fue contratado por los Ballets Russes de Diaghilev.

Por otra parte, en cuanto a la pertinencia gitana de Escudero, en *In Search of the Firedance: Spain through Flamenco*, el escritor, crítico de arte y locutor James Woodall aclara que, aunque Escudero no era gitano, tenía el baile en las venas (Woodall, 1992: 234).²⁸⁶ A su vez, José Luis Navarro García explica que Vicente Escudero justificaba en entrevistas las circunstancias que facilitaron su relación con “la raza caló” (Navarro García, 2008: 91). En un contraste mayor, la figura estelar del ballet inglés, Margot Fonteyn, coloca al flamenco como perteneciente a Andalucía pero señalando que el flamenco vive allí, en “cuevas gitanas y pequeños cafés” (Fonteyn, 1979: 55).²⁸⁷ Sin embargo, Fonteyn considera a “La Argentina” y a Vicente Escudero en una categoría estelar aparte, presentando repertorio “regional” teatralmente sofisticado (Fonteyn, 1979: 55).

Ante el discurso, terminología y debate sobre la procedencia gitana o no de los artistas flamencos cabe la aclaración que Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez exponen sobre en *Historia de los Espectáculos en España*.²⁸⁸

En cuanto al flamenco, su origen se vincula con los gitanos de Andalucía, pero lo cierto es que los cuadros flamencos y los tablaos arraigaron también con fuerza en diferentes puntos de la geografía española, particularmente en Madrid y Barcelona. También es significativo notar que muchos bailarines importantes de flamenco nacieron en otros puntos de España o en el extranjero.

(Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 337)

²⁸⁶ En breves líneas, Woodall hace referencia de la vocación dancística de Vicente Escudero y su búsqueda del baile flamenco en el contexto gitano: “Born in 1885 into middle-class family in Valladolid . . . his father refused to countenance the idea of his son becoming a dancer and packed him off to work in print shops. Vicente was an adept absconder, however, and spent much of his time in the city’s gypsy neighborhoods and at fairs. An obsession with flamenco took him to Sacromonte in Granada in 1898, where he learnt the elements of gypsy dance. Yet he seems to have had difficulties with the flamenco compass. (Woodall, 1992: 231).

²⁸⁷ “. . . flamenco, which is both music and dance. It belongs to Andalusia, where it inhabits the gypsy caves and small cafés.” Fonteyn, M. (1979). *The Magic of Dance*. New York: Knopf: distributed by Random House.

²⁸⁸ La documentación en *Historia de los espectáculos en España* ha sido clave en nuestra investigación preliminar sobre la historia de la danza y baile español. En ella, la aportación de Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez en el subapartado dedicado al siglo XX del capítulo “Espectáculos de baile y danza” inicia con un preámbulo de documentación de las diferentes manifestaciones del baile español.

El punto en cuestión es el de la asociación predominante de la raza gitana con el flamenco o en algunos casos de una condición *sine qua non* en la bibliografía, particularmente de autores distantes a la cultura de España. Ante esta tendencia, Cristina Cruces Roldán, quien desde la perspectiva antropológica ha liderado iniciativas de estudio, investigación y promoción del flamenco, plantea que esta asociación se integró como signo de identidad. De manera más detallada, en “Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco” Cruces señala tres paradigmas estéticos interrelacionados al flamenco: “género, etnicidad y clase social” (Cruces, 2014: 83).²⁸⁹

Continuando con el análisis bibliográfico sobre la incursión del baile de Vicente Escudero en los contextos del ballet, el crítico neoyorkino Walter Terry presenta a Escudero como bailarín virtuoso, artista e investigador con una especial dedicación a restaurar la danza española gitana en su forma más pura (Terry, 1956: 190).²⁹⁰ En *Historia de los espectáculos en España* Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez apuntan la dual y en sí ambivalente reclamación de Vicente Escudero hacia un flamenco “puro y fundamental” (Martínez del Fresno; Menéndez Sánchez, 1999: 337), así como sus esfuerzos por “establecer un flamenco vanguardista” (Martínez del Fresno; Menéndez Sánchez, 1999: 339). Así mismo, estas autoras subrayan que Escudero fue un artista versátil que abarcó las cuatro formas de la danza española mientras abanderó sus ideales de la esencia y estética del flamenco, a la vez que se explayaba en romper caminos a tono con las vanguardias artísticas.²⁹¹

²⁸⁹ “Cuando nace a mediados del siglo XIX, el flamenco establece sus paradigmas estéticos en base a tres categorías interrelacionadas: género, etnicidad y clase social. Interpretado como uno de los signos de identidad de la tierra, los bailes de mujeres, gitanos y clases populares fueron a la vez ensalzados por su sensualidad, exotismo y libertad, y reprobados por la inconveniencia. Incluso la obscenidad- con la que se caracterizaban los usos corporales de estos grupos subalternos.” Vid.: Cristina Cruces Roldán. 2014. “Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco.” *V Congreso Internacional Universitario de Investigación sobre Flamenco*. Universidad Católica de Murcia. pp. 75-83.

²⁹⁰ “Of the top Spanish male dancers, one of the first and greatest to appear on the contemporary American dance scene was Vicente Escudero. He too was a scholar as well as an artist as it was his special desire to restore Spanish gypsy dancing to its purest forms and to bring to the stage new examples of old and long-hidden gypsy –dance characteristics” (Terry, 1956: 190)

²⁹¹ “Definió su baile como ‘esencialmente flamenco o, concretando más, gitano’ (Escudero 1947, 21), pero en realidad se paseó, como “La Argentina”, por las cuatro posibilidades que ofrecía la danza española. Además sus estancias en París durante los primeros años del siglo y su afición por la pintura le llevaron a entrar en contacto con las corrientes de vanguardia – cubismo, surrealismo y dadaísmo – que intentó fusionar con la danza en el concierto de flamenco . . .” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 348).

En un contraste más contundente, la empresa Libros con Duende, en la descripción del libro electrónico *Vicente Escudero: Un bailaor cubista*, autoría de José Luis Navarro García, presenta a Vicente Escudero como “bailaor, bailarín, coreógrafo, pintor, escritor,²⁹² cantaor, conferenciante y actor.”²⁹³ José Luis Navarro García, nos ofrece amplios detalles de las aportaciones dancísticas de Escudero como bailarín, sus contribuciones interpretativas y coreográficas de *El Amor Brujo*,²⁹⁴ su singular tratamiento de la variación de la Danza del Molinero de *El Tricornio*, sus propuestas innovadoras en la creación como su la danza de los motores, introduciendo el baile por Seguiriya. En cuanto a su filosofía, Navarro García estudia sus manifiestos estéticos como su decálogo del baile masculino,²⁹⁵ la expansión de su arte hacia la pintura de vanguardia y a su vez, los principios de ésta a su baile, como en su Farruca geométrica. En cuanto a su personalidad como artista, Navarro García presenta a Escudero promoviendo una imagen sobria y de investigación estética multidisciplinar en el flamenco a través de sus giras y charlas escénicas.

El acercamiento de Escudero a la colaboración artística en el ballet quedó implícito en la truncada colaboración con Ana Pavlova, pero constatado en su participación en los homenajes póstumos que se realizaron en honor a la bailarina, de los cuales Navarro García señala el que además del que se llevó a cabo en Londres, hubo otro en Berlín²⁹⁶ (Navarro, 2008: 103). Como señala la historiadora y bailarina Idoia Murga Castro, la

²⁹² Además de su tratado *Mi baile*, Vicente Escudero explaya el arte de su baile y su pintura en *Pintura que baila* descrito por José Luis Navarro García como “Un librito en el que comenta 32 de sus propios dibujos” (Navarro, 2008: 110). Vid.: Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón; Escudero, V. (1950). *Pintura que baila*. Madrid: A. Aguado.

²⁹³ Vid.: José Luis Navarro García. (n. d.) *Vicente Escudero: Un bailaor cubista*. Sevilla: Libros con Duende. Disponible en la Web: <http://librosconduende.es/producto/vicente-escudero-un-bailaor-cubista>.

²⁹⁴ “Años después sería él quien la montaría con su propio ballet. Fue en Nueva York, en el Radio City Music Hall, en la gira que realizó por Estados Unidos en 1935. La pareja estelar la formaba él, como Carmelo, con Carmita García en el papel de Candelas y la coreografía la firmaba Escudero” (Navarro, 2008: 95).

²⁹⁵ “. . . y el 9 de diciembre de 1951, en El Trascacho, el lugar de encuentro de la bohemia barcelonesa, presenta su famoso *Decálogo del baile flamenco* o, como él mismo explicase *Los diez mandamientos del baile flamenco puro masculino*. Un texto que nos permite ver la otra cara del bailaor vanguardista, la del teórico conservador e intransigente, la del pontífice que dicta normas de obligado cumplimiento.” (Navarro, 2008: 110-111)

²⁹⁶ “En nota al pie de página, Navarro aclara “El 10 de octubre de ese año ya había participado en otro homenaje que se le tributó en Berlín” (Navarro, 2008: 103).

compañía de Ana Pavlova fue una de las que tuvieron presencia en España, como lo fueran las compañías de baile de *Les Ballets Suédois* (Murga Castro, 2009: 61-62). La apreciación del flamenco por Pavlova es evidente no sólo en estos testimonios, sino también en su repertorio y legado fotográfico,²⁹⁷ particularmente en la suite en que explayara su baile español: *Spanish Dances*,²⁹⁸ todo ello añadido a sus extraordinarias interpretaciones estelares de ballets y óperas de temática española, entre ellos: *Don Quixote*, *Carmen* y *La Muette de Portici*.

Comparando al icono del ballet con el del baile español de principios del siglo XX, Ana Pavlova con “La Argentina,” en *Antonia Mercé “La Argentina”: Homenaje a su centenario 1890-1990* se presenta a ambas como “las dos divas más retratadas y adoradas de su tiempo,” ambas compartiendo existencia en fechas similares con menos de diez años de diferencia entre fines del XIX y los treinta del XX, en la que desplegaron una labor de difusión de su arte en los diferentes continentes.²⁹⁹ Así mismo se señala su influencia mutua, proponiendo como ejemplo la imagen que en 1924 Pavlova presenta para la publicidad de su *Don Quixote* en la cual se retrata con bata de cola, peineta, flor y peinado el cual esta nota subraya ser similar al de Antonia Mercé (AA.VV. en: *Antonia Mercé, “La Argentina”: Homenaje en su centenario, 1890-1990*, 1990: 45).

La influencia de “La Argentina” en el ballet es palpable en los testimonios de figuras como Serge Lifar, a quien Diaghilev le encomendara observase la “naturaleza excepcional” de su baile (Lifar en Manso, 1993: 355).³⁰⁰ El propio Lifar enmarca a las

²⁹⁷ Fotografías de Ana Pavlova bailando *Spanish Dances* con fecha de 1915 le presentan en actitudes propias del flamenco de la época dentro del marco de la estilización propia de sus referencias técnicas, estéticas e interpretativas. (Money, 1982: 225).

²⁹⁸ “*The dances interpolated into Carmen became so popular with audiences that a suite, called Spanish dances, was put together by Clustine and thereafter given after operas that id not allow for any dance in their scenarios, such as Rigoletto and La Bohème. . . . It was noticed that Pavlova varied her “Spanish” style between the opera dances and the new divertissement. . . .*” (Money, 1982: 225).

²⁹⁹ AA. VV. 1990. “Apuntes sobre el baile de Antonia Mercé” en: Ministerio de Cultura, 1990. *Antonia Mercé, “La Argentina”: Homenaje en su centenario, 1890-1990*. (1990). Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música. p. 45.

³⁰⁰ “A Madame *Argentina* la conocí personalmente entre 1923, 24, cuando la joven debutó como solista, poco conocida aún entonces en el Olympia, en los Boulevares yo estaba junto a Diaghilev quien me dijo: ‘Observe eso, es de una naturaleza excepcional! . . .’” Cita de Lifar en nota de pie de página en (Manso, 1993: 355) referida como procedente de “la conferencia que brindó en París en el homenaje a Antonia Mercé en el cincuentenario de su muerte, para ‘Les amis d’Argentina’ el 24 de abril de 1986.”

figuras de “La Argentina” y Escudero como iniciadores de la danza teatral española afirmando la admiración de Diaghilev por los grandes bailaores: “El lugar de honor correspondía a La Argentina, Escudero, Félix, Teresina y La Argentinita, todos ellos muy admirados por Diaghilev” (Lifar, 1973: 141). Entre los bailarines de compañías de ballet con los que Antonia Mercé tuvo mayor cercanía destaca María Ruanova, de quien provienen detalles sobre “La Argentina” en la monografía firmada por Carlos Manso, particularmente que reflejan esta admiración mutua entre Antonia Mercé y Serge Lifar.³⁰¹

Referencia fundamental para las generaciones de bailarines, investigadores y académicos han sido sus obras más emblemáticas destacan *Total education in ethnic dance* (Hughes, 1977) y *Spanish dancing* (Hughes, 1948), las cuales contrastan con las perspectivas como las de Anna Ivanova, no sólo por su planteamiento analítico desde su perspectiva etnológica, sino por el hecho de que “La Meri” se enorgullecía del baile y la cultura del flamenco.³⁰² La historiadora de la danza especialista en danzas hispanas Nancy Ruyter, biógrafa de “La Meri”, explica la perspectiva analítica de “La Meri” con respecto al estudio de la danza étnica en dos vertientes. La primera, enfocada al folklore, refiriéndose a las expresiones dancísticas comunitarias en contextos tradicionales, realizados por individuos que no se dedican a la danza como profesión (Ruyter, 2000: 179). La segunda categoría, a la cual Ruyter explica que “La Meri” también llamaba danza “etnológica,” abarcaba la danza presentada en contextos escénicos por profesionales entrenados, subrayando que en éste aspecto fue al que dedicó su carrera (Ruyter, 2000: 179).

En cuestión de ética profesional, “La Meri” promovía que se evitara presentar la danza étnica modificada como algo original (Ruyter, 2000: 180). De acuerdo con Ruyter, la etnóloga enfatizaba la concientización de variantes de colocación corporal, del uso de la indumentaria, del conocimiento de la función de determinados bailes, las costumbres de la cultura, las creencias religiosas, el contexto histórico del baile y las características

³⁰¹ Carlos Manso explica que esta bailarina, también argentina y de descendencia gallega, formó parte de lob Ballet Russe de Monte Carlo de René Blum, Ballet del Teatro Colón, Ballet del Marqués de Cuevas, para luego dirigir el Ballet de Sodre de Montevideo y regresar finalmente a la dirección del ballet del Teatro Colón (Manso, 1993: 354).

³⁰² “. . . I danced Farruca and Bulerías with the gitanas and was taken for one of them.” (Hughes, 1948: 126).

físicas de quienes la practican, abriendo caminos en las áreas de análisis de movimiento, estudios culturales, pedagogía e investigación (Ruyter, 2000: 181).³⁰³ Ruyter afirma que las clases que ella tomó con “La Meri” eran concordantes con sus estudios en baile español, valorando su labor en expandir la perspectiva de la danza y la cultura a nivel global (Ruyter, 2000: 186).³⁰⁴

Endosando el legado de “La Meri” sus contribuciones al desarrollo del conocimiento de bailes de diferentes culturas, el crítico estadounidense Walter Terry la coloca como la principal figura en promover la danza étnica, subrayando su fidelidad en la recreación de danzas de diferentes países (Terry, 1956: 188). Terry enfatiza cómo “La Meri” en su academia neoyorkina, *Ethnologic Dance Center*, enseñaba técnicas de bailes y danzas de diferentes culturas³⁰⁵ con la particularidad de compartir además, su vasto conocimiento histórico-cultural referente a ellas (Terry, 1956: 189).³⁰⁶ De acuerdo con el crítico, el mérito de la divulgación del baile español de “La Meri” era significativo al no ser española y aún así ser ampliamente considerada como autoridad en el tema (Terry en Hughes, 1948: xi). Como se sabe, otro gran mérito de “La Meri” era su labor de divulgación y educación que hacía a través de charlas escénicas, las cuales hacían eco a las que realizó Antonia Mercé.

³⁰³ “Although she lacked sophisticated academic education, she was concerned with investigating and developing both an understanding of the historical and cultural context of the material she worked with and also theoretical principles for the performance and teaching of foreign dance languages” (Ruyter, 2000: 186).

³⁰⁴ “In my personal experience as her student (in the 1950s), I have not found discrepancies between what I learned from her and what I was later taught by native Spanish or East Indian teachers. My conclusion is that she was unusual in having the ability to become fluent in a number of dance languages . . . I believe she served an important function for her time – to introduce dances of the world to the world, thus broadening cultural experiences and understanding for all.” (Ruyter, 2000: 186).

³⁰⁵ Como se puede apreciar en el anuncio de las clases de “La Meri” que aparece en la revista *Dance Magazine* de Noviembre de 1945, ofrece clase en danza hindú, española y todo tipo de danza etnológica: “Hindu-Spanish and all types of ethnologic dance.” Vid.: *Dance Magazine*, 1945. (Noviembre, 1945). p. 38.

³⁰⁶ “In almost every case she has re-created with exactness these dances of many lands, and in her New York academy, the *Ethnologic Dance Center*, she has sought not only to pass on to students the movement techniques of various ethnologic dance forms but also to share her vast knowledge of the histories, cultures, religious concepts, philosophies and customs of those peoples whose dance arts she brings to Americans” (Terry, 1956: 189).

En el apartado dedicado a la danza étnica en su monografía *Dance in America*, Walter Terry señala a “La Argentina” como icono de la danza española.³⁰⁷ Dentro la nómina de bailarines que adscribe a éste capítulo figuran también Vicente Escudero, José Greco, Federico Rey, Antonio, Rosario, Teresa, Luisillo, Carmen Amaya, Carola Goya, Ruth St. Denis, y Ana Pavlova (Terry, 1956: 189-193).

En cuanto a nuestro tema, en *Spanish dancing* encontramos una serie de referencias sobre la integración del baile español en el ballet. En esta última, “La Meri” afirma cómo coreografías puramente españolas estaban integrándose rápidamente al repertorio del ballet (Hughes, 1948: 100). Proyectando como ejemplo de artistas del baile español que integraron el legado de su baile en compañías de ballet, “La Meri” presenta a Juan Martínez y Antonia Mercé “La Argentina” en la Ópera de París, así como a José Fernández y Encarnación López “La Argentinita” en Ballet Theatre³⁰⁸ enfatizando la integración de las composiciones de Manuel de Falla al repertorio de estas compañías inscrito por Antonia Mercé y al del American Ballet Theatre por Léonide Massine, respectivamente. Sobre el trabajo coreográfico de Juan Martínez al montar *La Illustre Frégona* en la Ópera de París, estelarizada por la bailaora Laura de Santelmo, “La Meri” afirma: “*For many years the Paris Opera retained Juan Martínez to stage only Iberian works. His dances for ‘L’Illustre fragonard,’ with Laura St. Elmo dancing, were outstanding*” (Hughes, 1948: 100).³⁰⁹

En cuanto a la catalogación dancística del considerado “primer ballet español”, la pionera en la etnología distingue *El Amor Brujo* como enteramente flamenco,³¹⁰ y más

³⁰⁷ “*During America’s dance renaissance in this century, one of the first great Spanish artists to visit our shores was the late La Argentina, a dancer of enormous personality and high artistry. Her first appearances were far from successful but suddenly, in 1928, a series of New York concerts captured the interest of press and public and La Argentina became as far as Americans were concerned, Spanish dance*” (Terry, 1956: 189)

³⁰⁸ En los registros históricos de profesores de la clase de coreógrafos de la Ópera de París del periodo de 1875 a 1961 aparecen: “Mme. Argentina, M. Juan Martinez, Mme Rosita Mauri, Mme Santelmo y Mme Lele de Triana.” Vid.: “Les Artistes de la Danse a L’Opéra” en la Web.: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera.html> [Consulta: 4.4.2016].

³⁰⁹ El repertorio de Laura de Santelmo incluidos en la relación histórica de artistas en la Ópera de París aparece: “Santelmo Laura de (1931 ; 1937) — En représentation, crée « la Carmencita » dans *l’Illustre Frégona* de Raoul Laparra (16 février 1931), *Danses espagnoles* (13 juillet 1931), et « Carmelo » dans *l’Amour trahi* (20 janvier 1937).” Vid.: “Les Artistes de la Danse a L’Opéra” en la Web.: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera.html> [Consulta: 4.4.2016].

³¹⁰ “*‘El Amor Brujo’ by De Falla has been luckier than ‘El Sombrero de Tres Picos’ by the same composer. Written for Pastora Imperio . . . on a story told to Martinez Sierra by Imperio’s mother, this ballet is thoroughly gitano*” (Hughes, 1948: 100). En esta cita, podemos observar la preferencia que “La

conocido por las representaciones lideradas por Antonia Mercé en la Ópera de París y Encarnación López en Ballet Theatre, mientras que *El Tricornio* se conocía principalmente dentro del repertorio del ballet (Hughes, 1948: 102).³¹¹ Ilustrándose el contraste del sentido coreográfico de Massine con el baile español, en *Spanish Dance* “La Meri” comparte una anécdota del montaje de *El Tricornio* que “La Argentinita” le había contado al llegar a su estudio tras un ensayo con Massine, en la cual relató cómo el coreógrafo le sorprendió al pedirle algunos pasos dentro del contexto del ballet y ajenos al baile español, los cuales la bailaora objetó planteando una propuesta más acorde a su baile.³¹² Esta anécdota permite conocer un poco más tanto la actitud de Encarnación López en su trabajo con Massine, como las diferencias en consideraciones estéticas y los principios de vocabulario coreográfico de ambos. Sin embargo, “La Meri” afirma que las coreografías de Massine, tanto *El Tricornio* como *Capriccio Espagnol*, eran más bien ballets dentro del marco de la técnica del ballet incluyendo sólo algunos elementos distorsionados de técnica española (Hughes, 1977: 99).³¹³

A través de sus escritos, “La Meri” da testimonio de las aportaciones de “La Argentinita” al ballet a través de un discurso centrado en ello como tal, y no entre juicios de pertinencia o pertenencia categórica. Estas aportaciones no sólo incluyen su participación como intérprete o coreógrafa en compañías como la de Ballet Theatre, sino también en charlas escénicas. Ejemplo de ello se tiene en la charla titulada “*Opera in its Relation to the Dance*” ofrecida en el Metropolitan Museum of Art, el 27 de abril

Meri” tiene por la obra y contexto coreográfico de *El Amor Brujo* de “La Argentina” y “La Argentinita” sobre *El Tricornio* de Massine, así como identificar la connotación de “gitano” que en su obra *Spanish Dance* utiliza para el término: “*In Granada the gypsies are called ‘Gitanos’; in Sevilla, ‘Flamencos’ but the terms are relatively interchangeable.*” (Hughes, 1948: 100).

³¹¹ En la fecha en que redactó el texto faltaban diez años antes del estreno de la versión española de *El Tricornio* de Antonio Ruiz Soler.

³¹² “*Coming to my studio after rehearsing it, [El Tricornio] she was tired and flushed. At the Metropolitan, startled by an unexpected and unspanish lift to Massine’s shoulder she had made short work of subsequent choreographic sequences. ‘And now, Madame,’ said Massine, ‘we two make a grand jeté en tour across the stage.’ Argentina lifted her brows. ‘No, Leonide, you make it. I stand there an play palillos’*” (Hughes, 1948: 102).

³¹³ “*True, libretto ballets had been presented in companies, notably The Three-Cornered Hat (Fallá) and Capriccio Espagnol Rimsky-Korsakov) But inevitably these were in the ballet tradition and style with only some what distorted bits of Spanish technique superimposed upon them*” (Hughes, 1977: 99).

de 1943, dirigida por “La Meri”, en el que participaron varias figuras, entre ellas “La Argentinita.”³¹⁴

En cuanto a divulgación de la apreciación del baile español y del legado de sus artistas más emblemáticos a través de las charlas y conferencias de “La Meri” en diferentes países favoreció un amplio desarrollo del flamenco en puntos extremos del globo, desde Estados Unidos hasta Australia, tal como afirma Michael Christoforidis en “The Ballets Russes, Spanish Dance, and *El amor brujo* in Australia” (Christoforidis, 2011: 238).³¹⁵ El musicólogo especialista en la música de Manuel de Falla, Michael Christoforidis, también aporta un amplio testimonio de influencias y desarrollo del flamenco y la Danza Estilizada que el Col. de Basil impulsó en Australia en su artículo “Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia.”³¹⁶ Entre los protagonistas en sembrar apreciación, estudio y desarrollo de repertorio figuran los bailarines y bailaoras Leo Woizikowsky, Luisillo,³¹⁷ Antonio y “La Meri”, a quien acredita no sólo sus charlas escénicas, sino también el divulgar el trabajo coreográfico de otros artistas como “La Argentinita.”³¹⁸

Otro bailarín, no español, que favoreció al desarrollo del baile español dentro del ballet australiano fue el polaco León Woizikowsky. De acuerdo con Christoforidis, *El amor brujo* que Woizikowsky creara para su propia compañía en 1936, luego adscrita a los Ballets Russes del Coronel de Basil, tuvo un impacto relevante en el desarrollo del baile español en Australia a través de las extensas y prolongadas giras de esta compañía en

³¹⁴ Cartel anunciando ciclo de conferencias por el Metropolitan Opera Guild Round Table de 1943. Vid.: The New York Public Library for the Performing Arts. [Leonide Massine papers](#): American Ballet Theater, (S)*MGZMD 33, folder 22, Jerome Robbins Dance Division, (S) *MGZMD 33, folder 22.

³¹⁵ “*Australian critics seemed fairly knowledgeable of some of the developments in Spanish dance, in particular the Ballets Russe’s The Three-Cornered Hat and the dancing of La Argentina, which “La Meri” had no doubt promotion in her dance concerts and lectures.*” Michael Christoforidis. “Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia.” En: Carroll, M. (2011). *The Ballets Russes in Australia and beyond*. Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press. pp.: 229 – 241.

³¹⁶ Michael Christoforidis. “Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia.” En: Carroll, M. (2011). *The Ballets Russes in Australia and beyond*. Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press. pp.: 229 – 241.

³¹⁷ Christoforidis enfatiza el arraigo que el baile español adquirió en Australia con la copiosa inmigración española a consecuencia de los conflictos bélicos, apuntando las cuatro giras de Luisillo y su compañía Spanish Dance theatre en 1958, 1962, 1967 y 1976. (Christoforidis, 2011: 240)

³¹⁸ “*Australian critics seemed fairly knowledgeable of some of the developments in Spanish dance, in particular the Ballets Russes’s The Three-Cornered Hat and the dancing of La Argentinita, which La 0had no doubt promoted in her dance concerts and lectures.*” (Christoforidis, 2011: 238)

este país.³¹⁹ Como podremos dar seguimiento tanto en el estudio de colaboraciones de artistas flamencos con los Ballets Russes de Diaghilev así como de las compañías subsecuentes derivadas de sus bailarines, Woizikowsky fue el principal alumno de Félix Fernández García, después de Léonide Massine, quien, junto con Lydia Sokolova fueron los compañeros más cercanos del bailarín. Esta cercanía personal, de estudio, en el proceso creativo de *El Tricornio* y su participación creando el rol de El Corregidor, desarrolló en Woizikowsky una profundidad en el conocimiento del flamenco, el repertorio español y del rol de Massine en su ballet predilecto,³²⁰ tomando su lugar en el rol de El Molinero en las compañías de Diaghilev cuando Massine recién dejó la compañía. Teniendo en cuenta estos antecedentes, podemos comprender cómo Christoforidis coloca *El amor brujo* de Woizikowsky como pieza angular de este legado.³²¹

Mayor detalle en el seguimiento del legado coreográfico español en Australia encontraremos más adelante en el cuerpo de nuestro trabajo, sin embargo, ahora revisaremos las aportaciones de quienes han liderado en el estudio de la influencia de España, su cultura y su baile en los Ballets Russes de Diaghilev, la compañía que marcó el antes y el después en la historia del ballet, y de la danza española. La colección de actas expuestas en el congreso “España y los Ballets Russes”³²² de 1989 dentro de la 38ª edición del Festival Internacional de Granada, bajo el título *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*³²³ enmarca a una gran mayoría de estos autores: Yvan Nommick, Antonio Álvarez Cañibano, Vicente García Márquez, Lynn Garafola, Beatriz Martínez del Fresno, Antonio Gallego, Andrés Amorós, Delfín Colomé, Joan Acocella, Richard

³¹⁹ Mapa mostrando las ciudades australianas donde se presentó el trabajo de Woizikowsky disponible en la Web: <http://www.ausstage.edu.au/pages/map/?complex-map=true&c=236794>
Listado del repertorio interpretado o coreografiado por León Woizikowsky en Australia, entre ellos *L'amour sorcier (El amor brujo)* disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/people/722078?>

³²⁰ Leonide Massine en: Drummond, J. (1998). *Speaking of Diaghilev*. London: Faber and Faber. p. 172.

³²¹ “*Elements of Spanish dance and passages of El amor brujo continued to capture the imagination of Australian audiences in the 1940s and 1950s. Many of the companies created in Australia incorporated Works that perpetuated the styles which have emerged from the Ballets Russes's encounters with Hispanic cultures*” (Christoforidis, 2011: 238-239).

³²² Vid.: Festival Internacional de Música y Danza, García-Márquez, V., & Garafola, L. (1989). *España y los Ballets Russes: Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes, Esciencias y de la Música (INAEM).

³²³ Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

Buckle, Carol A. Hess, Nuria Menéndez Sánchez y Yolanda F. Acker. En el ejemplar coinciden perspectivas tanto española como externa a la Península, análisis, críticas y testimonios, con una de las más completas oportunidades de visualizar multidisciplinariamente a la compañía, complementando investigación, con reseñas, itinerarios, copias de programas, epistolarios, fotografías e imágenes de gran valor archivístico y documental. Pasaremos ahora a estudiar la bibliografía de estos investigadores.

2.6.3 El baile español en los Ballets Russes

El historiador hispanista especialista en el ballet y biógrafo de Léonide Massine, Vicente García Márquez, aporta a la bibliografía una detallada referencia de la influencia de la danza española y el flamenco en varias fuentes. Primeramente firmó la autoría de *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballet Russe de Monte Carlo, 1932-1952*, una visión transversal del liderazgo del Coronel de Basil con su compañía de Ballets Russes. Con respecto a *El Tricornio*, García Márquez aporta tres publicaciones importantes: un estudio de estrecha relación entre Pablo Picasso y Massine en “Picasso, Falla, Massine: Un Trio Histórico” en *Picasso. El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla* (1993), un enfoque al proceso creativo de *El Tricornio* en el artículo “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*” integrado en la publicación *Los Ballets Russes de Diaghilev y España* del congreso titulado “España y los Ballets Russes” que lideró, llevado a cabo en Granada en 1989,³²⁴ culminando con la monografía más detallada del coreógrafo de *El Tricornio* en *Massine: A Biography* (1995).

El valor bibliográfico de Vicente García Márquez radica en que sus obras han ido más allá de la documentación minuciosa y extensamente respaldada, pero de manera singular, ha llegando a exponer al detalle el proceso de desarrollo artístico de Léonide Massine y coreográfico de *El Tricornio* a través de lo cual, se puede conocer más a fondo el proceso de desarrollo de la danza en España, de la transformación de Massine y de la sensible colaboración que tuvo con las figuras claves de la vanguardia española.

³²⁴ El congreso “España y los Ballets Russes” se llevó a cabo del 17 al 19 de junio de 1989, en el Centro Cultural Manuel de Falla de Granada organizado por el INAEM, pero contando con la dirección del especialista en Massine y los Ballets Russes, Vicente García Márquez.

Como García Márquez confiesa, tuvo la oportunidad de acompañar de cerca de Massine e incluso hospedarse en su casa en la isla mediterránea de Gali.³²⁵ Significante es también la imparcialidad con la cual García Márquez relata y reconstruye los hechos que abarcan el período de gestación y desarrollo de *El Tricornio*, facilitando asimismo referencias de material inédito respecto a nuestro tema, a través de la cual hemos podido conectar las piezas del puzle referencial de los hechos, así como de los involucrados en el proceso, especialmente del bailarín Félix Fernández.

En “Picasso, Falla, Massine: Un Trio Histórico”, García Márquez apunta a “la dimensión socio-política-folklorica” de la sátira en el cuento *El Sombrero de Tres Picos* autoría de Pedro Antonio de Alarcón, sirviendo “de pretexto para expresar de forma artística y personal su apego a España, a su folklore, a su concepto de la vida y, en suma, al genio español” explotando la vocación folklorista de Falla, y marcando “el período decisivo de la evolución estética de Picasso” (García Márquez, 1993: 13). En cuanto a Massine, reitera cómo aplicó la tutoría en neoprimitivismo ruso recibido por Natalia Goncharova y Michel Larionov, consolidando su aprendizaje en *El Tricornio* colocándose en la historia como representante del “modernismo étnico” (García Márquez, 1993: 17). En cuanto al éxito de Massine con su representación del personaje del Molinero, particularmente la farruca, García Márquez cita al crítico Jacques Rivière³²⁶ quien describiera su presentación como una “alucinación” (García, Márquez, 1993: 19) lamentando que “ningún bailarín después de Massine supiera dar a la figura del molinero la misma calidad dramática ni la misma carga simbólica” (García Márquez, 1993: 20).

En el mismo ejemplar, García Márquez comparte autoría con Brigitte Léal,³²⁷ curadora de la exposición pertinente - *Picasso: Le Tricorne ; Dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla* – presentada en el *Musée des Beaux-Arts de Lyon*, quien presenta el artículo “Una Escenografía Maravillosa”. Conectando la línea de desarrollo de la música española en la cual Falla releva a Albéniz y Granados, y

³²⁵ Isla enmarcada por el territorio italiano, en un tiempo propiedad de Massine. Vid.: “Leonide Massine, pt1” Video subido a internet por Michale Maxwell Steer correspondiente al documental que produjo en 1971. Disponible en la Web: https://www.youtube.com/watch?v=0Hh_Trvtv-zg [Consulta: 2.08.2016]

³²⁶ Vid.: “ Les Ballets Russes à l’Opéra,” *La Nouvelle Revue Française*, No. 78, 1920, p. 463.

³²⁷ Léal, B., & Musée des Beaux-Arts (Lyon). (1992). *Picasso: Le Tricorne ; Dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla ; Musée des Beaux-Arts de Lyon, 13.9.-15.11.1992*. Lyon

endosando las referencias goyescas recreadas por Picasso en los diseños del ballet, Léal nos ofrece un par de notas sobre la relevancia de Félix Fernández en esta obra. La primera en relación al contenido de una carta escrita por Massine para Picasso en la que hace alusión a la farruca que transcribió Falla cuando, al parecer, los tres (Falla, Massine y Picasso) fueron a ver bailar a Félix Fernández en un café madrileño (Léal, 1993: 24). De manera más concreta, Léal define como investigación etnográfica la realizada por el trío, particularmente Falla, en consecuencia del gusto por el arte jondo que el compositor compartía con Federico García Lorca (Léal, 1993: 24), con quien liderara el primer concurso de cante jondo.

Brigitte Léal también enfatiza que el “Reclutamiento de un verdadero bailaor gitano – el famoso Félix –” hizo constar el objetivo de hacer de este ballet uno “auténticamente popular” y “el primero en su género” (Léal, 1993: 24-25). Sin embargo, Léal hace la observación del “brusco y cruel cambio que Diaghilev y Massine experimentaron respecto a Félix” como revelador del “elitismo aristocrático y mundano . . . incapaz de admitir la superioridad real del arte popular sobre el arte clásico” (Léal, 1993: 25). Independientemente del valor documental de la evolución de los diseños de Picasso impresos en esta monografía, este ejemplar incluye extractos de la crítica de la prensa española y parisina de los respectivos estrenos de *El Tricornio*, es decir, tanto la première mundial de Londres de 1919, como la parisina de 1920 y española en 1921.³²⁸

En el artículo “Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*” que Vicente García Márquez aportó al congreso granadino sobre los España y Ballets Russes, subraya aquel punto de inflexión en el cual Diaghilev, Falla y Massine viajan a Sevilla, Granada y Córdoba tras la conclusión de la temporada de los *Ballets Russes* en el Teatro Real, el 9 de junio de 1916 (García Márquez, 2000: 58). La narración ordenada de García Márquez sobre este relato aclara lo que al respecto Massine relata en su autobiografía, en la cual combina en un párrafo hechos que sucedieron en un período de tres años (1916-1918) a través de la geografía española. En este artículo, García Márquez aporta detalles sobre la planeación de los ballets de temática española que Diaghilev a estrenarse en 1917 en Roma, así como de la firma del contrato entre Falla y el

³²⁸ Entre estas críticas figura las publicaciones madrileñas de Salvador de Madriaga en *El Sol* del 30 de julio de 1919 y Adolfo Salazar en *El Imparcial* del 21 de abril de 1921 (AA. VV. 1993: 107 - 111).

empresario,³²⁹ y del acuerdo entre ambos para que Falla reclutara a los bailarines que participarían (García Márquez, 2000: 58). También García Márquez hace alusión a los otros ballets de temática española que se contemplaron para la temporada de 1917, entre ellos: *Triana* de Albéniz y *España* de Ravel luciendo diseños de escenografía y vestuario de Natalia Goncharova (García Márquez, 2000: 59), así como *Iberia* de Albéniz y *Noches en los Jardines de España* de Falla para la temporada londinense del ciclo 1918-1919 (García Márquez, 2000: 64).

En *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballet Russe de Monte Carlo, 1932-1952*, García-Márquez explica cómo el Coronel de Basil, tras disolverse su compañía el 15 de julio de 1950, dirigió las giras europeas de la compañía de Coros y Danzas de España (García-Márquez, 1990: 314). Detalles de esta colaboración en esta “excursión” europea que duraría del 4 de abril al 30 de mayo, se extraen del periódico ABC en la cual se expresa la motivación del Coronel “por su antiguo y bien demostrado afecto al arte español.”³³⁰ García-Márquez explica la relación que el Coronel de Basil tenía con el gremio dancístico español con el cual estaba contemplando establecer una base para su compañía e integrarse al desarrollo artístico de España (García-Márquez, 1990: 313). De acuerdo con García-Márquez, tras la extensa gira de 1948 que durara seis meses recorriendo la Península, con el apoyo de figuras como Turina, Escudero y Juan Magriña, el Coronel de Basil anunció su iniciativa de desarrollar una Academia Nacional y consecuentemente una compañía de ballet española en Barcelona (García-Márquez, 1990: 311) sin embargo este proyecto no se logró materializar. Otro proyecto que quedó en el tintero fue un programa en honor a Nijinsky con un elenco formado por los más reconocidos bailarines y coreógrafos de los Ballets Russes e incluiría la participación de “La Argentinita” y Escudero” (García-Márquez, 1990: 114-115).

³²⁹ “Según el borrador del 15 de septiembre, Diaghilev produciría el ballet en 1917 en Roma, y Falla le entregaría la partitura de piano para el 15 de noviembre de 1916, y un mes más tarde, el 15 de diciembre, la partitura de orquesta” (García Márquez, 2000: 59).

³³⁰ Los países mencionados en esta gira son: París, Nimes, Marsella, Niza, Montecarlo, Bruselas, Lieja, Brujas, Gante, Amberes, Roma Civitta-Vechia, Livorno y Milán. Sobre Coros y Danzas se cita a Basil expresando: “Los conciertos de París, como era previsible, después de los extensos y constantes triunfos cosechados por los Coros y Danzas en América y en el Cercano Oriente, demostraron que la Agrupación es uno de los más bellos conjuntos del mundo, acaso el mejor. . . y en todas partes sea demostrado que los Coros y Danzas de España, expresión magnífica e inmejorable del arte plural de un gran pueblo, llegan a los públicos más diversos” Col. De Basil en: “Triunfo de los Coros y Danzas de España en Europa.” ABC. Domingo 3 de Junio de 1951. Edición de la mañana, p. 27. Vid.: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/05/13/027.html>

Exponiendo la interrelación entre ballet y el desarrollo del baile en España en el primer tercio del siglo XX, Martínez del Fresno, en coparticipación con Nuria Menéndez Sánchez, aportaron el artículo “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 el congreso sobre España y los Ballets Russes celebrado en Granada en 1989.³³¹ En este estudio se observan la influencia mutua entre ballet y el baile español a raíz de la movilidad de extranjeros hacia la España neutral durante la Primera Guerra Mundial, la de los artistas españoles particularmente la Generación del 27 a raíz de la Guerra Civil, así como los drásticos cambios socioculturales consecuentes que se manifestaron en el desarrollo técnico y estético de lo que devendría en el baile español, particularmente en quienes lideraron la conformación de la Danza Estilizada. La maleabilidad del baile español, sensible a las influencias musicales, novedades de los bailes populares y de la danza artística³³² expuestos por Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez,³³³ endorsan la exposición de Steingress sobre la conformación y característica híbrida del flamenco (Steingress, 2005, 2006 y 2007).³³⁴

³³¹ Beatriz Martínez del Fresno & Nuria Menéndez Sánchez. 2000. “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: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, pp. 149-213.

³³² Sobre el intercambio de influencias dancísticas que convivieron en el contexto de los espectáculos de variedades, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez observan la integración de “tendencias coreográficas europeas y americanas (influencias de Isadora Duncan, Loïe Fuller, Maud Allan, Ruth Saint-Denis y tantas otras) . . . que en cualquier caso supusieron la búsqueda de nuevos modos de entender y sentir el ritmo y el cuerpo,” ambiente en el cual iniciaron su carrera artistas como Antonia Mercé, Laura de Santelmo, así como Encarnación y Pilar López (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 177).

³³³ Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez sintetizan esquemáticamente seis categorías de bailes que convivían en la escena española a principios del siglo XX: Bailes nacionales (regionales, flamencos y de Escuela Bolera), extranjeros de inspiración popular (Hispanoamericanos y Europeos), internacionales urbanos (bailes “fantásticos,” modernos y de salón, incluyendo los de moda estadounidense: cake-walk, fox-trot, charleston), artísticos y de fantasía (danza moderna, bailes “de rango francés” y “luminosos”), danzas antiguas y exóticas (clásicas, bailes antiguos y danzas “exóticas orientalizantes”), y “otros,” (“excéntricos, serio-cómicos, acrobáticos, a transformación y sobre hielo”). (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 163).

³³⁴ “El desarrollo del género flamenco se nos muestra como una serie de sucesivas hibridaciones musicales y coreográficas, en cuyo transcurso evolucionaron sus elementos formales y semánticos de acuerdo con las condiciones socio-culturales predominantes de cada período” (Steingress, 2007: 40). Vid.: Gerhard Steingress. (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura.

Entre las primeras colaboraciones entre flamenco y ballet enmarcadas por la escena teatral madrileña, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez presentan la coparticipación de los Ballets Russes y Pastora Imperio el 15 de junio de 1917 en el Teatro Real en la función a beneficio de la Asociación de la Prensa (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 169).³³⁵ Como veremos en nuestro desarrollo de colaboraciones entre artistas del flamenco y ballet en compañías, esta vinculación se expandiría en diferentes direcciones, tanto entre el equipo con el que Pastora Imperio diera vida escénica a *El Amor Brujo*, como abriendo posibilidades de convivencia artística entre estos géneros de danza con el primer bailarín que fue contratado por los Ballets Russes, Félix Fernández, ese mismo año. A la par, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez dan seguimiento a la expansión de interpretaciones escénicas de Pastora Imperio en eventos de ópera, literatura, y del gremio de las artes dentro y fuera del país, particularmente, en París (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 169-170), aunque contrastando el debate antiflamenco de los intelectuales españoles, particularmente la Generación del 98 (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 170).³³⁶

El formato de colaboración artística liderada por Diaghilev en la que participaron diseñadores, compositores y figuras coreográficas de la vanguardia española sirvió para transformación estética dancística tanto del ballet como del baile español y de la puesta en marcha de dinámicas de colaboraciones subsecuentes. Como ejemplos de estos vaivenes de influencia dancística plasmada coreográficamente, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez señalan la propuesta *Cuadro Flamenco* (1921) de los Ballets Russes, señalando que más que un ballet fue “una sucesión de números de tablao”; *En el corazón de Sevilla* de Antonia Mercé (1927), en el cual representaba un cuadro

³³⁵ Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez citan al *Heraldo de Madrid* del 16 de junio de 1917 con la nota: “En el Real. La fiesta de anoche. Los rusos y la Imperio” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 169).

³³⁶ Vid.: Martínez del Fresno, B. (January 01, 1994). Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX. *Revista De Musicología*, 16, 1, 640-657.; Martínez del Fresno, B. (January 01, 1990). El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño, 1900-1936: Fundamentos y paradojas. *De Musica Hispana Et Aliis*, 2, 351-397; Manuel Ríos Ruiz. (1992). “Causas y efectos del antiflamenco.” En: Alvarez, C. A. (1992). *Los Intelectuales ante el flamenco*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.; Ríos Ruiz, M. (January 01, 1995). Causas y efectos del antiflamenco. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 57-68.

flamenco en el contexto teatral; y *Café de Chinitas*³³⁷ de Encarnación López (1943) recordando el conocido café cantante malagueño. (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 2011).

Entre la conjugación de referencias del baile español que nutrieron el extranjero a raíz de giras y migraciones,³³⁸ Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez presentan la referencia entre las reiteraciones temáticas predominantes anteriores al siglo XX y el contradictorio refuerzo de sus estereotipos, con las propuestas de emergentes artistas de la vanguardia en el ballet y el baile español. Numerosas creaciones artísticas plasmando “el majismo y el goyismo” en el escenario español (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 172)³³⁹ repercutieron en su floración extranjera en esta conjugación, como se puede observar en el repertorio de Ballet Theatre como *El Tricornio* (première mundial 1919; Ballet Theatre première 1943), *Pictures from Goya* de Argentinita (1943) y *Goyescas* de José Fernández (1940) y *Goya Pastoral* del coreógrafo británico Anthony Tudor (1940).³⁴⁰

En la nota de prensa del *Chicago Daily Tribune* del 31 de diciembre de 1943 (p.8), Albert Goldberg aporta la reseña de la coreografía de Argentinita *Pictures of Goya* presentada por Ballet Theatre en el Civic Opera el 30 de diciembre de 1943.³⁴¹ Entre los cuadros de Goya representados coreográficamente por Argentinita, Pilar López, José Greco y Manolo Vargas, Goldberg lista “Los Embozados,” “Jugando al Toro,” “La

³³⁷ Vid.: Garafola. 2005. “Dalí, Ana María, and *The Three-Cornered Hat*.” En: *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, pp.: 277-186. (p. 284).

³³⁸ En cuanto a la difusión de la escena española en el extranjero, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez aportan una extensa lista liderada por Pastora Imperio, La Argentina, Carmelita Ferrer y La Argentinita principalmente en Europa y América; Isabelita Ruiz en Marruecos, Tanagra en Portugal, y Amarantina en Berlín, Anita Delgado en la India, el establecimiento de la familia Cansino en Estados Unidos, (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 175).

³³⁹ “Tan importante como este casticismo vital, cotidiano y popular, que va decayendo a lo largo de la década que nos ocupa . . . es el casticismo histórico, el apoyo erudito a unas formas que se reinterpretan como esencia de lo madrileño: el majismo y el goyismo, en un juego aristocrático que repite con distancia el proceso vivido en tiempos del célebre pintor” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 2000: 172).

³⁴⁰ Vid.: American Ballet Theatre. Repertory Archive. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html>

³⁴¹ Vid.: Goldberg, A. (1943, Diciembre 31). *Goya Pictures Vividly Drawn by Ballet Cast*. *Chicago Daily Tribune*, p. 8. Consulta: 30 Abril, 2016. Disponible en la Web: <http://archives.chicagotribune.com/1943/12/31/page/8/article/goya-pictures-vividly-drawn-by-ballet-cast>

Vendedora de Uvas,” “Los Majos Enamorados,” y “Capricho,” subrayando el fandango bailado por Argentinita y la Jota final. Golberg refiere los arreglos de la composición de Granados firmados por Astal Dorail, pero lamenta que esta presentación haya sido la única de esta coreografía. Sin embargo esta pieza es referida en una nota sobre Ballet Theatre en el Metropolitan Opera House de la revista *Dance Magazine* de abril de 1945 bajo el nombre de *Goyescas*, también interpretada por Argentinita, Pilar López y José Greco.³⁴² En la nota de prensa del *Chicago Tribune*, Goldberg señala que el programa incluyó *Romeo y Julieta* de Anthony Tudor, quien también adscribiría su coreografía *Goyescas* al ahora conocido como American Ballet Theatre, como se puede apreciar en los archivos digitales de esta compañía, pero en ellos sólo se acredita como *Goyescas* la coreografía de José Fernández³⁴³ y como *Goya Pastoral* la de Tudor³⁴⁴ y no aparece *Pictures of Goya* de Argentinita.

Reforzando el contenido de nuestra investigación, Martínez del Fresno y Menéndez Sánchez afirman la trascendencia que tuvieron *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* en el desarrollo de la danza española, llegando a convertirse estas obras “en una constante de la danza española” y sus danzas repertorio interpretado por sus figuras más representativas³⁴⁵ (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 433). Sin embargo, entre la bibliografía más afín a nuestra tarea documental y consonante con nuestro apartado sobre las colaboraciones de artistas del flamenco con los Ballets Russes, destaca la aportación de Beatriz Martínez del Fresno en “La identidad española en *El sombrero de tres picos*. Coreografía de un ballet hispano-ruso.”³⁴⁶

³⁴² Vid.: “Ballet Theatre at the Met.” (Enero 01, 1955). *Dance Magazine*, 23-25.

³⁴³ *Goyescas* – Coreografía de José Fernández, Música de Enrique Granados y libreto de Alder Jenkins. Première – 15 de enero de 1940. Intérpretes: Lolas, Ada Verova, Leon Danielian, José Fernández, Mona Montes, Alexis Kosloff. Vid.: <http://abt.org/education/archive/index.html>

³⁴⁴ El repertorio de ABT presenta la coreografía de Anthony Tudor como *Goya Pastoral*, con la aclaración de haber sido llamada *Goyescas* durante el período de 1940-1941, estrenada en el Lewisohn Stadium de Nueva York el 8 de enero de 1940, interpretada por Alicia Alonso, Nora Kaye, Jerome Robbins, Donald Saddler, Lucía Chase Hugh Laing, Eugene Loring, Anthony Tudor y Tilly Losch. Música – Enrique Granados, orquestada por Harold Byrns; libreto, escenografía y diseño de vestuarios por Nicholas de Molas. Vid.: <http://abt.org/education/archive/index.html>

³⁴⁵ “Hasta 1939 muchas de sus danzas fueron incluidas como piezas autónomas en el repertorio de los bailarines (Antonia Mercé, Encarnación López, Vicente Escudero y Joan Magriñà). En 1933 Laura de Santelmo estrenó en el Liceo una nueva versión coreográfica del ballet completo” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 433).

³⁴⁶ Beatriz Martínez del Fresno. 1998. “La identidad española en *El sombrero de tres picos*. Coreografía de un ballet hispano-ruso.” En: J. L. Caramés Lage et al. (eds.). *El Discurso Artístico Norte y Sur:*

Enfocado específicamente a la identidad española en *El Tricornio* de Massine y sus primeras representaciones, Martínez del Fresno hace un recorrido tanto del proceso del desarrollo coreográfico de esta obra, como del estado de la cuestión sobre ello a la fecha de la publicación de su artículo (1998). La historiadora que lidera la cátedra dancística en la Universidad de Oviedo, abre el artículo estableciendo la afirmación de que éste ballet “creó un nuevo subgénero en el ballet” citando a Lisa Fusillo, quien a su vez volcara su investigación doctoral al estudio de Massine. Sin embargo, este concepto “modernismo étnico” es también abanderado por la historiadora del arte catedrática en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, Lynn Garafola:

Spanish dancing was also the matrix for the twentieth-century genre Massine could be said to have invented. “Ethnic modernism” was a means of stylizing rather than reproducing folklore, of being true to the raw material while purging it of banality. The principle derived from Russian neoprimitivism, but it was in *Le Tricorne* that Massine first applied the method to non-Russian sources and revealed its full choreographic possibilities.

(Garafola, 2000: 89)

Estas tres catedráticas, junto con Vicente García Márquez, son precisamente quienes mayormente han aportado de manera rigurosa, exhaustivamente documentada e imparcial al conocimiento sobre el proceso, análisis y relevancia coreográfica de *El Tricornio* de Massine. Martínez del Fresno subraya la incorporación de Massine de “estilizaciones *demi-caractère* a la tradición clásica, las influencias étnicas y un sentido dramático especialmente desarrollado” (Martínez del Fresno, 1998: 458) y refuerza la catalogación de *El Tricornio* como “modernismo étnico” ante la expresa intención de Massine de realizar una síntesis de baile español y técnica clásica en una interpretación coreográfica “del espíritu y del genio de españoles”³⁴⁷ (Martínez del Fresno, 1998: 498).

Otro punto significativo con respecto al estado de la cuestión es el discurso y exposición de Martínez del Fresno con respecto a Félix Fernández García. Primeramente señala que

Eurocentrismo y Transculturalismos. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1998, vol. II, pp.: 457- 499.

³⁴⁷ Cita de la cual Martínez del Fresno apunta a la fuente original (Massine, 1969: 141-142) citada a su vez por Vicente García Márquez en el libro de la exposición en la Fundación Juan March sobre Picasso y *El Sombrero de Tres Picos* de 1993 Vid.: Vicente García-Márquez, “Picasso, Falla y Massine: un trío histórico”, *Picasso. El sombrero de tres picos*, Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 17.

el bailar fue fundamental para la gestión de *El Tricornio*, alude a las diferencias referenciales que contraponen entre Granada o Sevilla como punto donde Diaghilev y Massine le conocen, y advierte al lector sobre la novela *El loco: chronique flamenca* de Marc Alfred Pellerin, la cual, a pesar de ser una fuente bibliográfica extensa sobre el bailar, su contenido dista de fundamento histórico (Martínez del Fresno, 1998: 462).

En contraste, Martínez del Fresno señala la localización del contrato entre Félix y Diaghilev sintetizando su contenido, acreditando la labor archivística y documental de Parmenia Migel³⁴⁸ quien ha contribuido a su conservación y divulgación (Martínez del Fresno, 1998: 466). Asimismo, Martínez del Fresno señala como el 13 de mayo de 1919 como la fecha de inclusión de Félix en el asilo Long Grove de Epsom, la cual se expone por Lydia Sokolova en su artículo “A Pair of Castanets” y posteriormente publicada por escasos autores entre ellos el biógrafo de Picasso John Richardson, y Ángel Álvarez Caballero.³⁴⁹ También, Martínez del Fresno reafirma la intención de Diaghilev de montar este ballet con bailarines españoles y la responsabilidad que en dicho contrato Falla asumía para reclutarlos en su contrato con Diaguilev firmado el 15 de septiembre de 1916, donde se estipulaba la intención de estrenar *El Tricornio* en Roma en primavera de 1917 (Martínez del Fresno, 1998: 461).

Con respecto al análisis documental coreográfico, Martínez del Fresno señala que, en contraste a los estudios realizados sobre libreto y partituras, particularmente a través del Archivo Manuel de Falla, no se han realizado investigaciones similares en cuanto al baile lamentando la “ausencia de una notación precisa” (Martínez del Fresno, 1998: 469). Sin embargo, aunque poco conocida fuera del gremio de análisis y reposiciones coreológicas, sí existe notación de *El Tricornio*, tanto a través del sistema de Laban³⁵⁰ como de Benesh³⁵¹ disponibles en sus respectivas instituciones administrativas, las

³⁴⁸ Parmenia Migel Ekstrom (1908-1989), catedrática, escritora y archivera quien creó el Stravinsky-Diaghilev Foundation, amplia y valiosa fuente archivística de los Ballets Russes, localizado en Harvard University. Referencia de su nombre varía como Parmenia Migel, nombre de soltera y Parmenia Ekstrom, nombre de casada. Vid.: <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou01892>

³⁴⁹ Vid.: Lydia Sokolova. “A Pair of Castanets”. *Ballet*, 9.6 (1950), pp. 23-40.

³⁵⁰ Vid.: *Laban Institute* en Nueva York. Disponible en la Web: <http://www.dancenotation.org/>

³⁵¹ Vid.: *Benesh Institute* en Londres. Disponible en la Web: <https://www.rad.org.uk/study/Benesh>

cuales han sido consultadas en el proceso del análisis coreográfico de esta investigación.³⁵²

Con respecto a la notación que Massine realizaba, referente a la cual Martínez del Fresno hace alusión a citas de Sokolova y Cyril Beaumont, sabemos que el coreógrafo ruso había estudiado el método coreológico de Stepanov,³⁵³ así como de la publicación de su metodología coreográfica en la cual presenta su notación³⁵⁴ independientemente de las imágenes aparentemente espontáneas de sus notas en un cuaderno tipo agenda en castellano de lo cual existen imágenes en los archivos del Victoria & Albert Museum.³⁵⁵

La aportación de Martínez del Fresno al análisis de *El Tricornio* se nutre del estudio desglosado de los bailes españoles representados en *El Tricornio*: Fandango de la Molinera, Seguidillas o sevillanas, Danza del Molinero (farruca) y la Jota final (Martínez del Fresno, 1998: 473-489). La catedrática cierra su artículo estudiando las notas de prensa del estreno de *El Tricornio*, particularmente las francesas y madrileñas, las cuales cuestionan las exageraciones caricaturescas, uso de clichés, imágenes desenfocadas de lo español, discurso dancístico agresivo, tono exótico, primitivo y grotesco presentes en la coreografía e interpretación (Martínez del Fresno, 1998: 498-499). Como se puede observar en el estado de la cuestión, la prensa contrasta con la generalidad de la bibliografía la cual insinúa en la exaltación de Massine con *El Tricornio*, obra que también se considera ampliamente como su consagración y obra más representativa.

³⁵² La notación Benesh de *El Tricornio* fue consultada en la biblioteca de la Royal Academy of Dance de Londres (Agosto, 2012) y la partitura coreológica en Labanotation fue estudiada durante mis estudios de maestría en la Universidad de California, Irvine a través de una iniciativa académica “*Independent Study*” en la cual la coreóloga y profesora de Labanotation de UC Irvine, Mary Corey, me asesoró estudiando conmigo la partitura que el Dance Notation Bureau me facilitó. Mayor información sobre Mary Corey disponible en la Web: <http://dance.arts.uci.edu/mary-corey>

³⁵³ Publicado por Valdimir Stepanov en 1892. Vid.: Stepanov, V. I. (1969). *Alphabet of movements of the human body: A study in recording the movements of the human body by means of musical signs*. New York: Dance Horizons.

³⁵⁴ Léonide Massine. 1976. *Massine on Choreography: Theory and Exercises in Composition*. London, UK: Faber.

³⁵⁵ Vid.: Léonide Massine. Victoria & Albert Museum. S.4-1980.

Regresando a la célebre publicación *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*,³⁵⁶ estudiaremos ahora la bibliografía en cuyo título o subtítulo se hace alusión casi literal a la influencia entre el flamenco y el ballet firmados por Delfín Colomé,³⁵⁷ Richard Buckle,³⁵⁸ y Andrés Amorós.³⁵⁹ En “Diaghilev y España,” Andrés Amorós establece la “fascinación mutua” entre estos dos conceptos, en los cuales la figura de Diaghilev representa conjuntamente a sí mismo, a su compañía, al ballet y a la transformación histórica de este género dancístico a través de su revolucionaria filosofía y España representa su geografía, arte, cultura e impronta expresiva. En las primeras líneas, Amorós refiere a la influencia de Diaghilev en Europa y América, explícitamente señalando que “en España adquirió un carácter muy especial” (Amorós, 2000: 11). Endosamos esta declaración subrayando que no sólo el repertorio de la compañía de Diaghilev tuvo una influencia en el desarrollo artístico del ballet, o en la estética y moda en la sociedad, sino también fue portadora de elementos del carácter e impronta del baile español a través de los miembros de su compañía. Amorós enfatiza la extensa nómina de artistas españoles que colaboraron con Diaghilev en su repertorio español con *El Tricornio* y *Cuadro Flamenco*, pero también con Pedro Pruna, Juan Gris, Joan Miró y José María Sert, con quien se amplió una relación de amistad, como se puede seguir en las biografías de los integrantes de los Ballets Russes.

Seguidamente, Delfín Colomé expone sobre esta interrelación en el desarrollo del flamenco en el ballet a través de su intervención “Presentación: Una deuda histórica”: “La retroalimentación entre los rusos y la España circundante, fue espectacular” (Colomé, 2000: 17). Haciendo alusión a la “consanguinidad” que frecuentemente los

³⁵⁶ Nommick, Y., Álvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla

³⁵⁷ Delfín Colomé. “Deuda Histórica.” En: Nommick, Y., Álvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

³⁵⁸ Richard Buckle. “Deuda de Diaghilev y España.” En: Nommick, Y., Álvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

³⁵⁹ Andrés Amorós. “Diaghilev y España” En: Nommick, Y., Álvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

artistas rusos manifiestan percibir en el sentir artístico-cultural español,³⁶⁰ Colomé hace una revisión de la influencia de artistas del ballet reconocidos por su repertorio español en Rusia poniendo como ejemplo la presentación de Fanny Elssler con *La Cachucha* en 1848, el desarrollo coreográfico de temática española de Marius Petipa y el repertorio de “españoladas en la danza rusa o de coreografías de íntegro carácter español”³⁶¹ expuesto por Olga Rozanova en el I Encuentro de Escuela Bolera (1992), en el cual Rozanova también expone los testimonios de influencia española en el teatro ruso.

Al respecto, la bailarina e historiadora del arte Idoia Murga Castro señala cómo estas “españoladas” tomaron nuevos aires tras la moda española promovida por el intercambio ruso-español a raíz de las colaboraciones entre artistas de estas culturas tanto en España, primordialmente los Ballets Russes de Diaghilev, así como de artistas e intelectuales españoles en compañías más allá de sus fronteras afirmando: “Lo español se convirtió en una moda y el flamenco inundó los escenarios parisinos. Se comenzó así la construcción de su imaginario a partir de la visión extranjera” (Murga Castro, 2009: 38).³⁶² La investigadora resalta esta influencia como “factor imprescindible para entender tanto las giras de grupos extranjeros, como la eclosión de múltiples obras teatrales de tema español, junto con su proyección por escenarios fuera” (Murga Castro, 2009: 38). En concordancia, Colomé apoya esta aportación hispano-rusa consonante también con la exposición de la catedrática Lynn Garafola y el escritor Richard Buckle, ambos especialistas en la vida y obra de Diaghilev, enfatizando la transmisión universal de esta influencia: “A través de las coreografías de carácter español que los Ballets Russes realizaron en los años de su existencia, pasaron con sumo éxito *lo español* por todo el mundo” (Colomé, 2000: 19).

³⁶⁰ Colomé cita a Serge Lifar, *protégé* de Diaghilev, expresando: “los españoles llevan la danza en la sangre, al igual que los rusos” (Colomé, 2000: 17). Tamara Karsavina también hace alusión a similitudes sensibles en la nostalgia de los cantos gitanos rusos y el interpretado por Félix en aquella tan citada presentación creada para Karsavina en el salón de baile del Hotel Savoy: “The performance had given me something of the same feeling as listening to the gipsy singers of my own country savagery and nostalgia” (Karsavina, 1961: 246). Tamara Karsavina. 1961. *Theatre Street*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc. Consulta el 15 de Febrero, 2016 en la Web: https://archive.org/stream/theatrestreetthe010053mbp/theatrestreetthe010053mbp_djvu.txt

³⁶¹ “Tengamos presente que, cuando para otro también importante congreso coreográfico celebrado en España – sobre “La Escuela Bolera”, en 1992, comisariado por Roger Salas- la

³⁶² “También es importante valorar como causa de esa llegada de diferentes compañías la atracción que, desde mediados del siglo XIX, supuso España en los intelectuales europeos, sobre todo, a partir de la construcción del mito de lo español, asociado a lo pintoresco y lo exótico” (Murga Castro, 2009: 38).

De manera más literal, Richard Buckle atiende nuestra propuesta de investigación a través de su exposición titulada “La deuda de Diaghilev con España.” Entre las aportaciones que Buckle señala, además de la colaboración de los “genios” Manuel de Falla y Picasso con Massine “en la realización de su ballet más importante (y, al mismo tiempo, su favorito), *Le Tricorne*” (Buckle, 2000: 31), señala la aportación de Félix Fernández, cuya enseñanza “amalgamó en esa mezcla que resultó ser esa obra maestra de Falla que en la actualidad goza de fama en el mundo entero” (Buckle, 2000: 31). Como podemos ver, el discurso de Buckle, en consonancia con Christoforidis, enfatiza la influencia española en los Ballets Russes así como la de su repertorio español junto los participantes en la creación e interpretación de *El Tricornio*, Félix incluido, una labor de embajador de España.

Buckle también acierta en la bibliografía general ha sido mayormente difundida la presencia de los *Ballets Russes* en sus temporadas españolas pero adoleciendo de los detalles de los viajes y períodos de estancia de Massine y Diaghilev, así como de algunos miembros de su compañía, de tal manera que estos se encuentran escasamente dispersos en monografías biográficas, tales como *Massine: a biography*³⁶³ de Vicente García Márquez, *My Life in Ballet*³⁶⁴ firmada por Léonide Massine, *A life of Picasso*³⁶⁵ autoría de John Richardson, *Diaghilev*³⁶⁶ por Richard Buckle, y de manera muy particular *Dancing for Diaghilev: the memoirs of Lydia Sokolova*,³⁶⁷ obra editada también por Bukle.

Es importante enfatizar el liderazgo que Buckle ha tenido en nuestro material de investigación por su extensa labor historiográfica, editorial, crítica en la danza, receptor de objetos personales de miembros de los Ballets Russes, y donador de ellos a museos y archivos, administrador de subastas y organizador de exposiciones, favoreciendo con ello el acercamiento hacia el conocimiento de hechos y de los protagonistas en las

³⁶³ García-Márquez, V. (1995). *Massine: A biography*. New York: Knopf.

³⁶⁴ Massine, L. (1968). *My life in ballet*. London: Macmillan.

³⁶⁵ Richardson, J., & McCully, M. (1991). *A life of Picasso*. New York: Random House.

³⁶⁶ Buckle, R. (1979). *Diaghilev*. New York: Atheneum.

³⁶⁷ Sokolova, L. (1960). *Dancing for Diaghilev: The memoirs of Lydia Sokolova*. London: Murray.

colaboraciones dancísticas entre flamenco y ballet, siendo él un ejemplo de ellos. Como afirma el mismo Buckle, cuando se vio en la necesidad de hacer crítica del baile español y flamenco, acudió a la bailarina Elsa Brunelleschi, considerada entonces como la autoridad en este ramo en los países de habla inglesa, particularmente en Inglaterra, donde colaboró como maestra de baile español con el Royal Ballet y como coreógrafa para la compañía de Marie Rambert^{368 369}.

Buckle, fundador de la revista *Ballet*, también alentó a Brunelleschi a convertirse en crítica de la danza, logrando que la danza española y el flamenco contaran la firma de sus publicaciones. De manera más concreta, la conexión de Richard Buckle con la bailarina Lydia Sokolova, cuyas memorias editó,³⁷⁰ ha facilitado la reconstrucción biográfica del protagonista de nuestro estudio de caso, Félix Fernández, recibiendo incluso en herencia de Sokolova las castañuelas de Félix que el bailarín le había regalado³⁷¹. A través de ello, las castañuelas de Félix regresaron a España dentro de la exhibición del Victoria & Albert Museum en La Caixa Forum de Barcelona y Madrid en el ciclo 2011-2012.³⁷²

³⁶⁸ “The ballet Flamenco was commissioned by Rambert in 1941. Elsa Brunelleschi was the choreographer . . . The work was premiered in the Caversham Court Open-Air Theatre in London on 5 July 1943. The musical approach and the character of this new ballet were completely ‘imposed by contract’ and Gerhard was required to ‘compose the music in the flamenco style’. Ballet Rambert wanted to perform a flamenco divertimento, matching the Spanish stereotypes demanded by British audiences, mainly the gypsy flamenco dancer or bailaora.” (Adkins & Russ, 2013: 97)

³⁶⁹ Elsa Brunelleschi, bailarina coincide en cierta manera con Antonia Mercé “La Argentina” y Encarnación López “La Argentinita” en trenzar en su educación y carrera artística el ballet y la danza española, haber nacido en Argentina, y liderar en el desarrollo de la danza española y el flamenco en el ámbito internacional, siendo figura referente para el gremio de habla inglesa particularmente de Inglaterra, Canadá, el este de Estados Unidos y Sudáfrica, siendo maestra esencial de Marina Ingrid Grut, fundadora del Spanish Dance Society en Sudáfrica. Vid.: Amy Bowring. 2014. “Early Spanish Dance in Canada” En: Dance Collection Danse. Consulta el 26 de marzo, 2016 en la Web: <http://www.dcd.ca/exhibitions/artifacts/Resources/AofM%20January%202014.pdf>

³⁷⁰ Sokolova, L. (1961). *Dancing for Diaghilev: The Memoirs of Lydia Sokolova*. New York, EE. UU.: Macmillan.

³⁷¹ “Lydia left me in her will the manuscripts of our book . . . She also left me for the Theatre Museum the pear-shaped Pearl ear-rings which Nijinsky had worn as the Golden Slave in Sheherazade before he was dismissed by Diaghilev, the castanets of Felix Fernández who taught Massine his farruca, and the silver framed photograph of Enrico Cecchetti . . .” (Buckle, 1981: 309)

³⁷² Vid.: Gabriela Estrada. (2012). “Regresan a España las Castañuelas de Félix ‘El Loco’” En: *La Flamenca. La revista especializada en flamenco / Flamenco magazine*. Consulta 26 Marzo, 2016 en la Web: <http://www.revistalaflamenca.com/regresan-a-espana-las-castanuelas-de-felix-el-loco/>

Tanto Richard Buckle como Lynn Garafola destacan en nuestra bibliografía como referentes sobre Diaghilev y los Ballets Russes.³⁷³ Aunque ambos aportan amplios datos históricos, Garafola destaca por su perspectiva analítica en cuanto al desarrollo del arte coreográfico, las corrientes estéticas y el liderazgo de la mujer en el arte de la danza.³⁷⁴ En esta tesitura Garafola firma el apartado “The Choreography of *Le Tricorne*” dentro del ejemplar *Los Ballets Russes de Diaghilev en España*, subrayando la relevancia de *El Tricornio* como impulsor de la creación de la corriente artística que hemos mencionado anteriormente, el modernismo étnico.³⁷⁵ Garfola atribuye como detonador de éste, el “romance” que surgió entre Massine y el baile español, motivando la búsqueda de la fusión de entre el baile español y el ballet que derivó en este subgénero coreográfico e hizo trascender este ballet como propuesta modernista (Garafola, 2000: 89). Con ello, Garafola considera que Massine se divorció del neoprimitivismo ruso y creó un vocabulario que trascendiera el del baile español transformando la conocida novela de Alarcón a través de una “narrativa modernista”³⁷⁶ (Garafola, 2000: 92).

Garafola explica también que en esta estilización vanguardista Massine fusionó en sí tres tipos de movimiento; ballet, gesto pantomímico y futurismo, incorporando en su coreografía de *El Tricorne* líneas angulares, movimientos acrobáticos y gestos del flamenco en un producto cubo-futurista acorde a la influencia de sus mentores: Pablo Picasso, Natalia Gontcharova y Mijail Larionov (Garafola, 2000: 92). Como también explica en su artículo “*The Making of Ballet Modernism*”,³⁷⁷ la fusión de las referencias

³⁷³ *Diaghilev* de Richard Buckle citado por 100 autores en Google Scholar al 30 de Marzo del 2016 mientras que *Diaghilev's Ballets Russes* de Lynn Garafola tiene registradas 302 citas a esta fecha.

³⁷⁴ Entre la extensa bibliografía de Garafola, las fuentes que complementaron esta investigación destacaron: *The Making of Ballet Modernism* (Garafola, 1988), “Where are Ballet’s Women Choreographers?” (Garafola, 2005), “Choreography by Nijinska” (Garafola, 1992), “Bronislava Nijinska’s Bolero” (Garafola, 1994), *Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet* (Garafola, 1997), *The Ballets Russes and Its World* (Garafola, 1999), “Astonish Me!” (Garafola, 2011), y “Dalí, Ana María, and *The Three-Cornered Hat*” (Garafola, 2000).

³⁷⁵ Lynn Garafola. 2000. “The Choreography of *Le Tricorne*.” En: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp.: 89-95.

³⁷⁶ “*Massine’s achievement in Le Tricorne was thus three-prolonged: the divorce of neoprimitivist method from Russian subject matter; the creation of a sophisticated idiom that simultaneously reflected and transcended the regional and stylistic particularity of Spanish dance; the reworking of a familiar nineteenth-century story as a modernist narrative*” (Garafola, 2000: 92).

³⁷⁷ Vid: Garafola, L. (1988). *The Making of Ballet Modernism*. *Dance Research Journal*, 20(2), 23-32. doi:1. Web: <http://www.jstor.org/stable/1478384> doi:1 [Consulta: 06.08.2016]

formativas y de influencia de los pintores rusos y españoles que colaboraron con Massine en el período de gestación de *El Tricornio* marcó el antes y después en el auge de los Ballets Russes liderando Massine como expositor coreográfico del Modernismo.³⁷⁸ Entre el análisis de calidades dancísticas, interpretativas y de corrientes artísticas de Massine en *El Tricorne*, Garafola señala polos opuestos en la interpretación y coreografía de Massine, abandonados durante su interpretación de la farruca, al adoptar un estado parecido al de un trance, describiendo su baile como violento y grotesco.³⁷⁹

Ante el liderazgo de Garafola como crítica, pedagoga, directora de investigaciones doctorales³⁸⁰ historiadora de la danza, y autoridad en el tema, este planteamiento referido transversalmente en su quehacer divulgativo, se coloca como constante en el discurso de la trascendencia que el arte español, el baile flamenco y sus artistas tuvieron en Massine. Aún más, la aportación de Lynn Garafola destaca en publicaciones de estudios y congresos que entrelazan el ballet y la danza española tales como su labor editorial en *The Origins of the Bolero School*³⁸¹ o en congresos de investigación de la danza tales como *"Dance in Hispanic Cultures"*.³⁸² Entre las exposiciones de este congreso sobre la danza en las culturas hispanas, encontramos el estudio del *Bolero* de

³⁷⁸ Garafola se explaya sobre el modernismo en el ballet tanto en el capítulo "The Making of Ballet Modernism" en su monografía sobre los Ballets Russes de Diaghilev: Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press. pp.76-97. También sintetiza esta exposición en el artículo publicado por el Congress on Research in Dance: Garafola, L.. (1988). "The Making of Ballet Modernism." *Dance Research Journal*, 20(2), 23–32. <http://doi.org/10.2307/1478384>;

³⁷⁹ "Only in the farruca does Massine leave the fairground behind. . . . In a film of the dance that miraculously survives from the 1920s, he does indeed suggest a performer in a trance, an inhuman being driven by the irrational . . . The dance explodes with violence – hammering rhythms, dead stops, grotesque, distorted body shapes" (Garafola, 2000: 93).

³⁸⁰ Su dirección de investigación doctoral de quienes han seguido su ejemplo, tales como Ninotchka Bennahum, autora de Antonia Mercé, *"La Argentina": Flamenco and the Spanish Avant Garde* (Bennahum, 2014) y curadora de la exhibición *"Flamenco: 100 Years of Flamenco in New York,"* exhibición presentada en la galería *Vincent Astor* del *New York Public Library for the Performing Arts* del 12 de Marzo al 3 de Agosto del 2013.

³⁸¹ Suárez-Pajares, J., Carreira, X. M., Ablanedo, E. C., & Garafola, L. (1993). *The Origins of the bolero school*. Pennington, N.J: Society of Dance History Scholars.

³⁸² Society of Dance History Scholars. (1991). *Dance in Hispanic Cultures: 14th Annual conference : Papers*. Riverside: Society of Dance History Scholars, University of California.

Ravel³⁸³ coreografiado por Bronislava Nijinska (Garafola, 1991) y el artículo de Dawn Lille Horwitz sobre la influencia hispánica en Massine: “The Hispanic influence on Leonide Massine.”³⁸⁴ En “Bronislava Nijinska’s *Bolero*,”³⁸⁵ Garafola apunta a la preponderancia de la temática española en la escena durante la década que celebró la recuperación de la paz tras la Primera Guerra Mundial en obras como *El Tricornio* (1919), *Iberia* (1920), *Greco* (1920), *El Amor Brujo* (1925), y *Bolero* (1928), incluyendo una versión de *La Vida Breve* que sitúa en 1926 (Garafola, 1991: 251).

También del gremio, pero desarrollando su vocación dentro del ballet y las teorías de Laban, Lille Horwitz nos presenta una perspectiva dancística de la influencia de la danza y la cultura española en Léonide Massine como “catalizadora” del desarrollo artístico en el aspecto coreográfico, interpretativo, y personal (Horwitz, 1991: 234).³⁸⁶ Ratificando el amplio historial de influencia española en la música y baile en sus territorios Italianos, Horwitz anota enlaces matrimoniales entre los reinos europeos, la popularidad de la música española en los bailes cortesanos y la frecuente incorporación de la castañuela en los ballets de la Real Academia en Francia. A ello atribuye la preponderancia española en el repertorio de Fanny Elssler y Marius Petipa, particularmente *Don Quixote*, ballet en el cual Massine participó, con los respectivos

³⁸³ *Bolero*, coreografía por Bronislava Nijinska y composición por Maurice Ravel, comisionada por Oda Rubinstain, estelarizada por Rubinstain, con diseño escénico de Alexandre Benois, diseño de vestuario por Natalia Goncharova y estrenada en la Ópera de París el 22 de Noviembre de 1928. Como se sabe, esta propuesta coreográfica ha sido retomada y reorientada ampliamente, siendo la de Maurice Béjart la de mayor reconocimiento, quedando la de versión original de Nijinska en un desconocimiento general. Sin embargo, en la filmación de su reconstrucción reciente, estelarizada por María Alexandrova, pueden apreciarse similitudes y referencias entre sí. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=hcMVJjREC3c> [Consulta: 4.4.2016]

³⁸⁴ Existen dos ediciones de este artículo, una de 1991 y otra de 1994: Horwitz, D. L. (January 01, 1991). “The Hispanic influence on Leonide Massine.” *Dance in Hispanic Cultures: Proceedings of the 14th Annual Conference*, 234-249; y Lewis, D. Society of Dance History Scholars (U.S.). (1994). *Dance in Hispanic cultures*. Yverdon, Switzerland: Harwood Academic Publishers.

³⁸⁵ Garafola, L. (January 01, 1991). Bronislava Nijinska's *Bolero*. *Dance in Hispanic Cultures: Proceedings of the 14th Annual Conference*, 251-259.

³⁸⁶ “It is the thesis of this paper that the exposure to and mastery of Spanish dance forms and culture was the catalyst that really started Leonide Massine on his own creative career and that elements of this experience can be found throughout his life as a performer and choreographer. Often the influence emerges as noticeably Spanish; other times it is seen in more subtle ways - rhythms, carriage, inner attitudes, philosophy” Dawn Lille Horwitz. 1991. “The Hispanic Influence on Léonide Massine.” En: *Dance in Hispanic cultures*. Proceedings of the Society of Dance History Scholars. Fourteenth annual conference. New World School of the Arts. Miami, Florida. 8-10 February 1991. pp. 234-249. Riverside, California, USA: The Society.

ajustes coreográficos de Alexander Gorsky, ello antes de someterse a la tutoría de Goncharova, Larionov y Félix provista por Diaghilev.

2.6.4 Influencia del baile español en Massine

Sobre el repertorio coreográfico de temática española de Massine, Lille Horwitz analiza *Las Meninas*, *El Tricornio*, menciona *Noches en los Jardines de España* como una obra que quedó en proyecto junto con *España, Triana y jardines de Aranjuez*, así como otras piezas hispano-rusas tales como *Aleko* y *Don Domingo* producidas por Massine después de la partida de Diaghilev. Horwitz también adjudica el resultado menor y de bajo perfil de *Las Meninas* como el factor que llevó a Diathilev a proponer a Massine la creación de un segundo ballet de temática española (Lille Horwitz, 1991: 237), consiguiendo con *El Tricornio*, el reconocimiento como la mayor obra maestra de la historia del ballet (Lille Horwitz, 1991: 238).

Entre las reposiciones de *El Tricornio* que Horwitz cita, resalta la representada por Ballet Theatre, co-estelarizada por Encarnación López “La Argentinita” y la del Joffrey Ballet estelarizada por Luis Fuente, bailarín y bailaor, quien antes de trabajar en el Joffrey, formó parte de la compañía de Antonio Ruiz Soler. Horwitz acredita las aportaciones de “La Argentinita” al enseñarle a Massine baile flamenco³⁸⁷ por bulería, seguidilla y “manchego”, lo cual empleó en *Capriccio Espagnol* (1939), coreografía creada en colaboración con “La Argentinita” (Lille Horwitz, 1991: 239). Sin embargo, Horwitz también hace alusión a los comentarios desfavorables que “La Argentinita” recibió al coestelar en *El Tricornio* con Massine, cuyas críticas señalaron como incompleta en comparación con la estilización de Massine, adversa en enfoque y proporción (Lille Horwitz, 1991: 239).³⁸⁸ Con respecto a la colaboración del bailaor Félix Fernández en el desarrollo coreográfico de *El Tricornio*, Horwitz considera que Diaghilev le había contratado tanto para asistir a Massine en la coreografía del ballet

³⁸⁷ “He found her ‘scrupulous’ in doing his dances, which she nonetheless ‘enhanced . . . with variations in her own inimitable style” (Lille Horwitz, 1991: 239).

³⁸⁸ “It is interesting that some of the negative comments on this ballet came from those who were upset by this, especially when Argentinita danced in it during a guest appearance with Ballet Theatre. Margaret Lloyd wrote” . . . her . . . authenticity, pitted against the stylization of Massine . . . disturbed both focus and proportion” (Lille Horwitz, 1991: 239).

como para bailar en ella, considerando que sólo un español podría transmitir el sentido auténtico requerido (Horwitz, 1991: 237).³⁸⁹

Curiosamente, haciendo evidente la trascendencia de la influencia de flamenco en Massine en el ámbito personal, Horwitz comparte el testimonio de la hija del coreógrafo, Tatiana Massine, sobre las clases de “*Spanish dance*” que de niña recibía de su padre³⁹⁰, fructificando al coprotagonizar *El Tricornio* con su padre en 1958. Como se sabe, Tatiana colaboró con su padre en la reposición de *El Tricornio* para el Joffrey en 1969. Sobre el *modus operandi* en éste, Horwitz expone la ausencia de referencias de baile español referida por Tatiana Massine en entrevista, explicando que las secuencias coreográficas se transmitieron dentro de una caracterización dramática, primordialmente a través de demostración (Lille Horwitz, 1991: 245).

También conocido en el gremio fue el escándalo que se desató en una de las presentaciones, cuando en vez de bailar la Danza del Molinero montada por Massine, Luis Fuente se tomó la libertad de bailar su solo *ad libitum*, acorde al baile español y a la versión de *El Sombrero de Tres Picos* de Antonio. De éste suceso, Horwitz reporta la hostil reacción que recibió Fuente al sustituir la farruca de Massine por una “real” (Lille Horwitz, 1991: 238) explicando cómo este incidente hace evidente la esencia de *El Tricornio* que Fuente “no deseaba aceptar”, aclarando que la interpretación del protagonista de éste ballet requiere conocimiento del baile español, pero a la vez, un aislamiento de éste, dejando de ser pertinente a la danza española genuina (Lille Horwitz: 1991: 239).³⁹¹

Precisamente esta es la constante en la problemática que se observa en el transcurso de nuestro recorrido de colaboraciones de artistas flamencos en el ballet. Existen un

³⁸⁹ “*Since a Spanish choreographer did not, to his knowledge, exist at the time, he hired Felix to assist Massine and to dance in the projected ballet, believing only a Spaniard would be able to impart an authentic feeling*” (Lille Horwitz, 1991: 237).

³⁹⁰ “*Tatiana recalls her father giving her and her brother many classes in Spanish dance, which she terms ‘excellent’*” (Lille Horwitz, 1991: 245)

³⁹¹ “*This incident points up the essence of Le Tricorne which Fuente evidently did not wish to accept: it requires the inner awareness and rhythms of Spanish dance and in its fast moving action and dissolve from one dance to another it needs intense concentration and characterization, but it is Spanish dance once removed, not genuine Spanish dance*” (Horwitz: 1991: 239).

desfase entre apreciación y connotaciones negativas en la valoración de los artistas del baile español y flamenco, ya sea en la calidad de su obra, en su desempeño profesional, en su asimilación dentro del contexto del ballet y en la generalización de ciertos estereotipos hispano-latinoamericanos atribuyendo explicaciones y factores sin fundamentos como se observa en las críticas de la autenticidad “La Argentinita” como detractores, a Luis Fuente por “negarse a aceptar” los requerimientos coreográficos, afirmando de Félix una supuesta locura, o acusando una supuesta “lentitud” en el trabajo compositivo de Manuel de Falla como motivo del atraso del estreno de *El Tricornio*.³⁹²

En un tono más propositivo hacia los artistas flamencos y en particular hacia Félix Fernández, la bailarina y profesora Lisa Fusillo, se enfoca a la suma colaborativa que conllevó la creación de *El Tricornio* en su artículo “Massine’s *Le Tricorne* – The Russian Spanish Collaboration” (Fusillo, 2005), tema homólogo a su disertación doctoral. Presentando *El Tricornio* como la firma artística de la carrera de Massine, fruto de la colaboración de Falla y Picasso bajo la supervisión de Diaghilev, Fusillo enfatiza la relevancia de la aportación de Félix, denunciando la predominante desacreditación de ella (Fusillo, 2005: 1).³⁹³ Fusillo estudia el profundo impacto que las colaboraciones españolas tuvieron en Massine aportando una perspectiva modernista en el baile, acorde con el liderazgo de Picasso en la pintura vanguardista de principios del siglo XX.

El tono discursivo de Fusillo se diferencia de la mayoría de autores y críticos de la danza, particularmente en contraste con Lille Horwitz.³⁹⁴ Con respecto a los retos implicados en producir la partitura para *El Tricornio* que enfrentó Manuel de Falla, Fusillo hace referencia a los trámites que los herederos de Pedro Antonio de Alarcón requirieron para acceder ante la propuesta de un ballet sobre *El Sombrero de Tres Picos*, permiso similar que a Falla se le había negado anteriormente para la composición de una ópera basada en la misma (Fusillo, 2005: 2-3).³⁹⁵

³⁹² “Falla, who was originally supposed to create two pieces for Diaghilev worked very slowly, supposedly delaying the première of the ballet” (Horwitz, 1991: 237).³⁹²

³⁹³ “Felix Fernandez Garcia, the Spanish dancer and teacher, is often overlooked as an integral part of the creation, yet he provided essential schooling in Spanish dancing” (Horwitz, 2005: 1).

³⁹⁵ “Falla had tried to compose a Spanish opera from the novel but was halted by a clause in Alarcon’s will which presented such an adaptation. However, with the invitation from Diaghilev to compose music

Congruente a este tono propositivo, Fusillo se refiere a Félix como un ejecutante escénico de talento excepcional y brillante artista el cual, como miembro de la compañía, se convirtió en parte integral del proyecto coreográfico de *El Tricornio* además de maestro personal e intensivo de baile español y flamenco del emergente coreógrafo (Fusillo, 2005: 4). Fusillo resalta la impresión que en tono de admiración, Massine reporta de Félix a quien admira por su baile, por el sistema que creó para la notación del zapateado y por su capacidad de auto acompañarse en el cante flamenco a la par de su baile.³⁹⁶ Fusillo también considera importante la colaboración de Félix en el montaje coreográfico de *El Tricornio* ya que éste estuvo presente aconsejando y aportando detalles de las calidades de movimiento del baile español (Fusillo, 2005: 4).

Con respecto a la adopción o apropiación del baile español en los aspectos personales y artísticos de Massine, en consonancia con Lille Horwitz y los testimonios de Tatiana Massine, Fusillo explica que la danza española venía bien con su estilo y temperamento. También en consonancia con los testimonios que veremos recurrente en entrevistas, Fusillo resalta el sentido de libertad que el estudio de los diferentes estilos de danza española le dio a Massine en su baile (Fusillo, 2005: 4). Entre los beneficios que este estudio aportó a Massine, Fusillo destaca cómo potenció su comprensión y sensibilidad rítmica, recibiendo amplio reconocimiento por ello en su coreografía de *El Tricornio* (Fusillo, 2005: 6).³⁹⁷ Incluso Fusillo hace la observación del paralelismo del complejo zapateado del flamenco de esta obra, con las características de su rápido y rítmicamente complejo trabajo de pies en sus coreografías de ballet (Fusillo, 2005: 6).

En consonancia con Garafola, Fusillo declara que Massine creó un nuevo subgénero en la coreografía del ballet al introducir este estilo de *demi-caractère* (Fusillo, 2005: 6), al cual referíamos anteriormente como modernismo étnico. Pero independientemente de

for a ballet, the Alarcon heirs granted permission for a ballet to be created on the theme of the novel” (Massine, 1968: 159 citado en Fusillo, 2005: 3).

³⁹⁶ “Garcia was a brilliant artist and according to Massine, ‘not only he had devised a written system of notation for the zapateado, the foot movements of the flamenco, but he also taught himself to sing the difficult seguidilla and allegria [sic] songs while dancing’.” (Massine, 1968: 114 en Fusillo, 2005: 4)

³⁹⁷ “. . . I nevertheless admire his great inventive and studied talent, his deep sense of choreographic rhythm, his inspiration, pathetic and spiritual by turns his erudition, his architectural genius . . .” (René Blum en Chazin –Bennahum, 2011: 202).

este subgénero, Fusillo resalta cómo la profunda influencia española en el proceso creativo de *El Tricornio*, desarrolló en Massine un estilo de movimiento que quedó presente a lo largo de su carrera, vislumbrándose en sus obras subsecuentes (Fusillo, 2005: 6). Como se sabe, Massine incluso, adoptó y mantuvo como indumentaria personal el estilo de los pantalones de flamenco de éste período tanto como la línea de diseño de sus vestuarios subsecuentes así como de su ropa de trabajo, señalando Fusillo la ejemplificación de ello en la vestimenta del coreógrafo en *The Red Shoes*, *Le Beau Danube* y *Gaité Parisienne* (Fusillo, 2005: 7). Fusillo también menciona el recurrente acercamiento de Massine al flamenco en frecuentes visitas a España y colaboraciones, enmarcando la colaboración Ruso-Española que se dio en *El Tricornio* como el ejemplo más grande de colaboración artística del siglo XX (Fusillo, 2005: 7).

En referencia a ésta celebrada colaboración, la musicóloga Julia Randel aportó la ponencia “‘It Would Be Very Spanish’: Picasso, Falla, Massine, and Diaghilev’s Ballets Espagnols” en el congreso *Diaghilev’s Ballets Russes, 1909-1929*, llevado a cabo durante el centenario de la creación de esta compañía, en abril, 2009 en la Universidad de Harvard. En las actas de este congreso, Randel señala de manera especial cómo la propuesta de *El Tricornio* tenía no sólo la particularidad de contar con artistas españoles desde el proceso creativo, a diferencia de otras piezas del repertorio de Diaghilev inspirados en temática del medio oriente pero creadas en ausencia de referentes, por artistas rusos o franceses (Randel, 2009: 2).³⁹⁸ En la nómina de artistas españoles que lista Randel figuran Picasso, Falla, Sert y María Dalbaicín, pero sin considerar a Félix, mencionándolo tan sólo al final del artículo en referencia a las clases de danza española que Massine tomó con el bailar.³⁹⁹ Más aún, debemos aclarar que sobre la mención que hace de Félix en el video *Picasso and the Dance*, Randel también incurre, como muchos, en creer que la imagen es de éste bailar por asociar el audio de la narración que menciona a Félix mientras la imagen muestra un bailar filmado por Massine en 1917, la cual es del bailar Antonio López Ramírez “Ramirito.”⁴⁰⁰

³⁹⁸ Randel señala igualmente que en la exhibición del Harvard Theatre Collection, los ejemplares del repertorio español del repertorio de los Ballets Russes fueron inclusive colocados en un apartado particular (Randel, 2009: 2).

³⁹⁹ “In addition to studying Spanish painting, Massine undertook a serious study of Spanish dance, with the flamenco dancer Félix Fernandez” (Randel, 2009: 14).

⁴⁰⁰ Vid: Gerault, Y., Degawa, H., Baussy, D., Scott, R., Milhau, D., Cocteau, J., Nijinska, B., ... NVC Arts (Firm). (2005). *Picasso and dance*.

Como podemos observar, tanto Randel, Fusillo, como Horwitz coinciden en la profunda influencia que el baile y cultura española tuvieron en Massine, transmitiéndose incluso a sus hijos. En conjunto, tanto Tatiana, Lorca y Theodor Massine comparten el cuidado del legado de su padre administrado por éste último,⁴⁰¹ pero Lorca Massine ha liderado en las reposiciones de *El Tricornio*, aunque, Tatiana Massine también ha colaborado en reposiciones, como la del Joffrey Ballet que mencionamos anteriormente.⁴⁰² En lo que difieren estas autoras, es en el tratamiento que le dan precisamente al baile español, a la cultura española y en particular, a sus artistas, como hemos podido contrastar en estos tres últimos casos sobre “La Argentinita”, Luis Fuente y Félix Fernández.

Independientemente de las perspectivas de análisis de la influencia del baile y cultura española en Massine, el autor que permite observar con mayor detalle estas aportaciones es sin duda su biógrafo, Vicente García-Márquez. Partiendo de su experiencia multicultural conjugando experiencia entre la cultura estadounidense, latinoamericana y europea con estudios forjados en la Universidad de California, Vicente García-Márquez se dio a la tarea de testificar la trayectoria y desarrollo de Massine en su biografía, potenciando la trascendencia de sus publicaciones al liderar el congreso de España y los Ballets Russes celebrado en Granada en 1989. Quizás sus publicaciones no son tan abundantes en comparación con otros autores especialistas en los Ballets Russes como Lynn Garafola, más, sin embargo, su contenido permite reconstruir la escena del contexto histórico y personal de Massine, así como el de aquellos que estuvieron más cercanos a él. De esta manera, no sólo nos dirige en la trayectoria de los Ballets Russes, sino también en los detalles de la reconstrucción biográfica de Félix Fernández García. La virtud que tienen las publicaciones de Vicente García-Márquez son su imparcialidad y perspectiva universal del discurso, es decir, a diferencia de algunos autores que como Heffner señala, pueden tender a hacer conjeturas basadas en tendencias tintadas por estereotipos o falta de familiaridad cultural, Vicente García-Márquez presenta su obra en una plataforma universal.

⁴⁰¹ Vid.: Estate of Léonide Massine, Represented by Theodor Massine: <http://massine-ballet.com/html/revivals.php>

⁴⁰² Vid.: Massine, L., Karsavina, T. P., Sokolova, L., & Grigoriev, S. L. (January 01, 1969). The making of "The three-cornered hat": The story of the 1919 classic - now revived by the Joffrey Ballet - according to those who were there. *Dance Magazine*, 33-38.

Es importante notar variantes sutiles de García-Márquez hacia Massine, siendo más condescendiente en su discurso sobre el coreógrafo en sus inicios, pero obviando un distanciamiento posterior en la objetividad de su tratamiento biográfico. Independientemente de ello, el rigor y profundidad de la documentación de Vicente García Márquez, merece la pena observar que algunas discrepancia entre sus publicaciones. En el caso de Félix, por ejemplo, en la biografía de Massine sitúa el lugar del encuentro de Diaghilev y el entonces emergente coreógrafo en Sevilla en 1916, más en las publicaciones del congreso España y los Ballets Russes sitúa este encuentro en Granada.

En cuanto a un análisis pormenorizado de la obra de Massine, Leslie Norton aporta un trabajo redondo al abordar cronológicamente el desarrollo histórico del coreógrafo, pero desglosando cada coreografía en un análisis detallado abarcando datos del programa coreográfico, elenco de la première mundial, sinopsis de la obra, descripción de vestuarios y escenografía, música, descripción coreográfica, sinopsis crítica, y una visión en retrospectiva.⁴⁰³ En cuestión de los datos sobre Félix, Norton apunta este encuentro en Granada, afirmando que Félix era granadino y que trabajaba en una imprenta, dato que Richard Buckle aporta en *Diaghilev* (Buckle, 1979). Sin embargo, Norton es quizás una de las pocas autoras en señalar que la “decisión” de considerar que Félix no era apto para bailar el rol del molinero en *El Tricornio*, a pesar de que se llegó a contemplar, se tomó desde septiembre 1918, esto es mucho antes de lo que apunta la bibliografía e independiente de los hechos de la supuesta locura de Félix que reiteran (Norton, 2004: 51).⁴⁰⁴ Sin embargo, comparando los textos en los cuales Norton se fundamenta para estas declaraciones se percibe una tendencia a la reinterpretación, la cual, de nuevo en concordancia con lo expuesto por Heffner, puede ser consecuencia de

⁴⁰³ Vid.: Norton, L. (2004). *Léonide Massine and the 20th century ballet*. Jefferson, N.C: McFarland & Co.

⁴⁰⁴ “Throughout the Coliseum season, rehearsals for *Le Tricorne* and *La Boutique* continued. At the time that Felix García was hired, Diaghilev and Massine probably wanted him for the leading role of the Miller in *Le Tricorne*, and Sokolova is certain that he joined the company ‘in the confident expectation that Diaghilev intended to make him a world-famous star.’ But by September 1918 ‘it had been decided that Felix Fernandez was incapable of learning a sustained role such as that of the Miller. . . . Massine’s proficiency at Spanish dancing was now so great that he decided to take the part himself” (Norton, 2004: 51).

la reverberación de estereotipos relacionados con flamenco y sus intérpretes, ante lo cual, frecuentemente se insinúa su ignorancia o deficiencia profesional.

2.6.5 Colaboraciones entre artistas del flamenco y del ballet

En comparación y contraste entre Antonia Mercé y Encarnación López, apuntamos las observaciones que Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez exponen en *Historia de los espectáculos en España* entre los cuales subrayamos cómo ambas hilvanaron su obra española con el ballet, Antonia Mercé conformando su compañía tanto con bailarines de ballet como de baile español pero dentro del marco de su propia compañía, mientras que Encarnación López conformó su compañía principalmente con bailarines de danza española aunque colaboró como intérprete y coreógrafa en compañías de ballet.⁴⁰⁵

Ante la positiva recepción de su repertorio dual, tanto clásico como español, Guy-Stephan se coloca como un testimonio de influencia del baile español en el ballet, aunque en la etapa preflamenca en sí. Puig presenta al bailarín Ricardo Moragas como otro testimonio artístico de repertorio dual de mediados del XIX, acompañándose para el “ballet extranjero (clásico)” por Mariquita Edo y por Adela Guerrero para el “baile nacional” (Puig, 1944: 89). Sin embargo, Rosita Mauri, también “consagrada ‘primerísima’ de baile nacional y de ballet clásico” (Puig, 1944: 91), tras destacar en los teatros españoles y centroeuropeos, se coloca en la Ópera de París en 1877 primeramente como bailarina, trascendiendo en la compañía como maestra de ballet (Puig 1944: 93). Entre las bailarinas duales españolas que explayaron arte en esta compañía, Puig sitúa a Teresina Boronat, discípula de Pauleta Pamies, (Puig, 1944: 100) maestra del Gran Teatro Liceo barcelonés, quien interpretara el papel estelar femenino

⁴⁰⁵ “Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López compartieron algunas características: se vieron obligadas a nutrirse de bailarines con formaciones muy heterogéneas – no existía todavía una enseñanza reglada y abundaba el autodidactismo . . . y el tipo de programa que ofrecían era también similar por la combinación de ballets y bailes. En cuanto a las diferencias, Antonia Mercé reunió a bailarines con un estilo neutro que se pudiesen amoldar a su particular visión de la danza, mientras Encarnación López buscó a cantaores y bailaores formados en el más puro flamenco “La Argentina” buscó la estilización que le acercase al concepto de modernidad que en ese momento representaban los ballets Russes, la compañía de Encarnación López practicó una danza española mucho más próxima a su raíz popular. . . . La formación liderada por Antonia Mercé jamás actuó en España. Sin embargo la Compañía de Bailes Españoles de “La Argentinita” realizó numerosas giras en nuestro país hasta 1936.” (Martínez del Fresno & Menéndez Sánchez, 1999: 347).

en *L'Amour Sorcier* en la coreografía de Serge Lifar, quien se iniciara como estrella y proteje de Diaghilev, para luego liderar la Ópera de París.⁴⁰⁶

Esta red de influencias artísticas entre bailarines y coreógrafos del baile español en compañías de ballet se amplía contundentemente en *El arte del baile flamenco*⁴⁰⁷ (Puig, 1977). A través de los datos aquí presentados por Puig, complementados con estudios biográficos, del historial de las compañías implicadas, su repertorio, sus programas educativos y críticas coreográficas, se puede desarrollar una amplia lista de colaboraciones artísticas, enfocadas particularmente al Flamenco, y a través de ello, analizar los diferentes niveles de su influencia en el ballet. Esta obra, redactada en varios idiomas, inglés, castellano, francés y alemán, aporta la perspectiva artística del repertorio dancístico español, ofrece herramientas de estudio y sirve de testimonio de la valoración del flamenco en las numerosas participaciones de bailaores y bailaoras en las principales compañías de ballet a nivel internacional. En la lista de estas participaciones incluye a la truncada entre “El Batato” y los Ballets Russes de Diaghilev (Puig, 1977: 40).⁴⁰⁸ Esta participación truncada también es referida en la correspondencia entre Juan Lafita, Manuel de Falla y Diaghilev, incluida en el capítulo “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: Una visión a partir de su epistolario” de Yvan Nommick dentro de la publicación *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*.⁴⁰⁹

Entre la lista de artistas contundentemente flamencos que participan en la compañía de Diaghilev, Puig señala a Félix Fernández y a los integrantes de *Cuadro Flamenco*, entre

⁴⁰⁶ Fotografía de la participación de Teresina Boronat, Serge Lifar, Roland Petit y Lycette Darsonval en *El Amor Brujo* de Serge Lifar en la Ópera de París aparece en: Puig, A., Albaicín, F., Gasch, S., Lyons, K., Marrast, R., Patzies, U., & Vives, R. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Ed. Polígrafa. p. 215.

⁴⁰⁷ Puig, A., Albaicín, F., Gasch, S., Lyons, K., Marrast, R., Patzies, U., & Vives, R. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Ed. Polígrafa.

⁴⁰⁸ “Un bailar llamado El Batato, especialista por farruca y por chufla (“bulerías”), excepcional por sus saltos acrobáticos que llamaron la atención al empresario y director de los Bailes Rusos Serge Diaghilev, quien, al descubrir sus facultades viéndole actuar en una de sus visitas a Villa Rosa, le contrató para que fuese con su compañía por el mundo; pero después de haberse equipado con varios trajes, por miedo alas dificultades del idioma, alegó que era menor de edad (aún no había cumplido dieciocho años), le hizo una 2gitanada” y renunció al compromiso contraído.” (Puig, 1977: 40-42).

⁴⁰⁹ Carta de Juan Lafita a Falla del 27 de octubre, 1916 (Nommick, 2000: 144); Carta de Falla a Diaghilev del 10 de enero de 1917 (Nommick, 2000: 125); Carta de Juan Lafita a Falla de enero de 1917 referida en nota al margen No. 40 en (Nommick, 2000: 125). Vid.: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza (Spain). (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp.: 117-148.

ellos Juan Sánchez “El Estampío” y María de Albaicín [quien aparece como Dalbaicín en los programas de los Ballets Russes]. También hace alusión al cuadro flamenco representado en *El Café de Chinitas* en la propuesta escénica firmada por Lorca, Dalí, y la compañía de Encarnación López “La Argentinita” presentada en el Metropolitan Opera House neoyorquino por otro empresario que contribuyó considerablemente a la integración del flamenco en el contexto del ballet en Estados Unidos, Sol Hurok (Puig, 1977: 50).⁴¹⁰ En su monografía *S. Hurok Presents: A memoir of the dance world* (Hurok, 1953) el empresario revela lo significativo de esta producción en memoria de Lorca, en la que, quienes fueran entrañables compañeros del poeta, imprimieron su sentir en un monumento artístico, materializado dentro del marco del festival español que Hurok organizó (Hurok, 1953: 57).⁴¹¹

Ilustrando las colaboraciones artísticas del baile flamenco que aportaron repertorio a compañías de ballet, Puig muestra el desarrollo de coreografías como *El Amor Brujo* a través de sus escenificaciones en el Teatro Colón a cargo del coreógrafo Boris Romanof (1929), de Antonia Mercé “La Argentina” en la Ópera de París (1936)⁴¹², la de Lifar y Teresina Boronat, también en la Ópera de París (1943) y la de Antonio Gades en la Scala de Milán (1962).⁴¹³ De igual manera, Puig presenta la trayectoria de representaciones coreográficas de *El Tricornio*, mencionando su participación como espectador en su representación barcelonesa de 1924 interpretada por Sokolova,

⁴¹⁰ Entre la nómina flamenca de esta coreografía basada en el homónimo café malagueño Puig lista a Pilar López, Soledad Miralles, Dorita Ortiz, Aurora Rianza, Teresita Osta, José Greco, Manolo Vagas, Juan Martínez y Antonio Valero (Puig, 1977: 50).

⁴¹¹ “*The production of El Café de Chinitas was made possible during a Spanish festival I gave, one spring, at the Metropolitan Opera House. For this festival I engaged José Iturbi to conduct a large orchestra composed of members of the New York Philharmonic Orchestra. Argentinita had succeeded in interesting the Marquis de Cuevas in the project. For El Café de Chinitas de Marquis commissioned settings and costumes to Salvador Dali. The result was one of the most effective and best considered works for the theatre emanating from Dali’s brush. Dali, like Argentinita, had been a friend of the martyred patriot-poet-composer. His profounder emotions touched, Dali designed as effective a setting as the Metropolitan Opera House has seen*” (Hurok, 1953: 57).

⁴¹² En la cronología de la trayectoria de Antonia Mercé, Ninotchka Bennahum aporta detalles de la temporada de Agosto de 1933 de “La Argentina” en el Teatro Colón, en la cual Bronislava Nijinska le presta al cuerpo de baile para *El Amor Brujo*, co-estelarizado por Raúl Banco en el papel de Carmelo, Francisco Gago como el Espectro, participando también María Ruanova entre las bailarinas (Bennahum, 193).

⁴¹³ Entre estas intervenciones dentro del marco de teatros y compañías primordialmente dedicadas al ballet, Puig también señala las múltiples propuestas coreográficas de *El Amor Brujo* en el baile español incluyendo la de “La Argentinita” (1933), Laura de Santelmo (1933) y Joan Magrinyá (1943) (Puig, 1977: 51-66).

Massine y Woizikowsky (Puig, 1977: 68). Entre las propuestas alternativas de este ballet, incluye la de Aurel N. Millos para el Ballet de la Ópera de Roma así como el protagonismo de Mariemma con Rafael de Córdoba en *El Tricornio* en Monte Carlo; Susana Audéoud y José de Udaeta en la Ópera de Zurich (Puig, 1977: 68) y Luis Fuente en el Joffrey Ballet (1969) en la celebración del cincuenta aniversario de la coreografía de Massine (Puig, 1977: 72).

De menor trayectoria en cuanto a reposiciones subsecuentes, aunque significativos, Puig resalta *Romería de los Cornudos*, repuesta por Pilar López para los Ballet Russe de Monte Carlo (1943); *Flamenco* (1943), con coreografía de Elsa Brunelleschi para la compañía de Marie Rambert (Puig, 1977: 72); incluso *Misa Flamenca*, de cuya interpretación coreográfica refiere a Béjart (Puig, 1977: 76). Puig también dirige la atención a la amplitud de las propuestas flamencas creadas por compositores españoles que se llevaron a la escena, destacando figuras como Gustavo Pittaluga, Joaquín Turina, Enrique Granados, Joaquín Nin-Culmell, Cristóbal Halffter, Salvador Bacarisse (Puig, 1977: 72). El vasto corpus de colaboraciones de compositores españoles tanto en el ballet como en la danza moderna y el baile español se expone de manera más completa y extensa en *Ritmo Para El Espacio Los Compositores Españoles Y El Ballet Siglo XX* (Álvarez et al., 1998) como veremos más adelante.

Con motivo de la exposición “Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX,” inaugurada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en octubre de 1998, con su respectiva gira por la península española y las capitales de sus países vecinos, se publicó el catálogo homónimo, presentando ambos un amplio testimonio de la aportación de la música española en el ballet.⁴¹⁴ La publicación incluye textos en los que se resume un siglo de colaboraciones de compositores españoles en compañías dancísticas,⁴¹⁵ tanto de ballet y danza contemporánea como de baile español, seguidos

⁴¹⁴ Detalles sobre los objetivos de la exposición, así como de las fechas de la exposición y las ciudades en las que se presentaron. Vid.: “Ritmo para el espacio. los compositores españoles y el ballet en el siglo XX.” Disponible en la Web: http://musicadanza.es/eu/046eu_ritmo_para_el_espacio_los_compositores_espanoles_y_el_ballet_en_el_siglo_xx_.html [Consulta el 8.4.2016]

⁴¹⁵ Los textos comprendidos en este catálogo incluyen la presentación por Tomás Marco, “Cuestión de desarrollo” por Delfín Colomé (1988: 9-12); “Ritmo para el espacio. Un siglo de búsquedas” por Antonio Álvarez Cañibano (1998: 13-22), y “Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX” por Javier Suárez-Pajares y Yolanda Acker (1998: 23-40). Vid.: Álvarez Cañibano, A., Cano, J. I., González, R. M.

por un segmento de extensos listados con los detalles de la producción de dichas colaboraciones, cerrando con imágenes de dicha exposición. Tal como se advierte en la introducción firmada por Tomás Marco,⁴¹⁶ esta obra permite valorar la cuantiosa aportación de los creadores musicales del terreno español no sólo a la obra en cuestión, sino también, al desarrollo artístico cultural de los entornos de las compañías en las que participaron. A lo largo de sus páginas logramos subrayar los principales artistas del baile flamenco o asociados al flamenco que colaboraron en compañías de ballet tales como Elsa Brunelleschi, Ana Ricarda y Teresina Boronat, reiterando la influencia de las grandes figuras internacionales del baile español de la talla de Antonia Mercé, Encarnación López o Antonio Ruiz Soler, y la definitiva marca histórica que dejaron los colaboradores de *El Tricornio*, tanto en el ballet como en el baile español.

Como veremos en el apartado de colaboraciones de artistas flamencos en la Ópera de París, Teresita Boronat fue referente del flamenco, participando junto a Serge Lifar en su *L'Amour Sorcier*⁴¹⁷ en el cual Roland Petit debuta como *sujet* en el papel de Carmelo, punto que pudiera considerarse como inicial en su repertorio de ballets de temática española, del cual *Carmen* sería su obra magna. Por otra parte, Ana Ricarda, colaboradora en compañías de ballet como la de Markova-Dolin y la compañía de Marqués de Cuevas, y como maestra del Royal Ballet School.⁴¹⁸ Sin embargo, una de las figuras cruciales en nutrir el desarrollo y aprecio de la danza española en Londres a

J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

⁴¹⁶ “Por eso me parece muy interesante subrayar los ballets que han escrito los compositores importantes de este país en el siglo XX y que son muchos más de lo que comúnmente se cree, aunque posiblemente muchos menos de los que existiría si el eterno *quien corresponda* se hubiera preocupado más de que compusieran para la danza, lo que, sin lugar a duda, hubiera hecho.” (Marco, 1998: 9)

⁴¹⁷ Detalles del ballet y notas de prensa se encuentran disponibles a través de la Bibliothèque National de France. Vid.: “The performance: *L'amour sorcier*.” Paris (France): Théâtre national de l'Opéra- Palais Garnier – 26-01-1943. Choreographe: Serge Lifar (1905-1986). Work: *El amor brujo*. G 68. Manuel de Falla (1876-1946). Disponible en la Web: http://data.bnf.fr/41412197/l_amour_sorcier_spectacle_1943/ [Consulta: 8-4-2016]

⁴¹⁸ En página 208 de la revista *Dancing Times* de enero 1980 se encuentra un cartel del Royal Ballet School donde se anuncian los diferentes cursos de esta institución en el cual aparece Ana Ricarda como maestra de *Spanish dancing*, las cuales son independientes a la clase de *Character Dancing* que lideró Valerie Sunderland, *National Dancing* impartida por Joan Lawson, de manera adicional a las clases de *English Folk Dancing* y *Scottish Dancing*. Vid: (*Dancing Times*, Enero 1980: 208).

mediados del siglo XX, fue Elsa Brunelleschi, autora de la monografía *Antonio and Spanish Dancing* (Brunelleschi, 1958).⁴¹⁹

Bailarina argentina afincada en Inglaterra, Brunelleschi compaginó el baile español con el ballet, colaborando además como profesora en el Royal Ballet, y como coreógrafa en la compañía de Marie Rambert⁴²⁰. Su labor como crítica de la danza fue impulsada por uno de los máximos referentes de los *Ballets Russes*, Richard Buckle, a quien, como hemos mencionado, Brunelleschi sirviera como mentora en su preparación como crítico de flamenco y éste, a su vez, le animó a convertirse en crítica de la danza y colaboradora en su revista *Ballet*. Consecuentemente, Brunelleschi se convirtió en referente del baile español para el gremio dancístico de habla inglesa influyendo en el desarrollo de este género dancístico particularmente en Canadá⁴²¹ y Sudáfrica, pero, de manera concreta, en la Sudafricana Marina Grut,⁴²² cofundadora del *Spanish Dance Society*.⁴²³

⁴¹⁹ En *Antonio and Spanish Dancing*, Elsa Brunelleschi comparte sus referencias en el estudio dual del ballet y el baile español desde sus inicios con la maestra Pauleta Pamies en su academia en Barcelona, así como su progresión hacia la redacción dancística, en la crítica y su monografía sobre el bailarín de España: “. . . although Richard Buckle once put a pen in my and turned me overnight into a ballet critic I still do not claim to be a writer, indeed I am not even expressing myself in my own Spanish language. In this case, however, I can claim to be something out of the ordinary among biographers, one who is intimately acquainted with both the subject and the subject-matter of this book. . . . Dancing, and Spanish dancing in particular, has been my life’s job ever since as a child, with rattling castanets in both hands In this age of specialization, I am then a specialist and when it comes to Spanish dancing, completely on my home ground” (Brunelleschi, 1958: 9)

⁴²⁰ Montly Adkins nos ofrece detalles de la labor coreográfica de Brunelleschi en *Flamenco* (Alegrías) y de la música que el compositor español Robert Gerhard creó para ella en su monografía *The Robert Gerhard Companion*: “The ballet *Flamenco* was commissioned by Rambert in 1941, Elsa Brunelleschi was the choreographer The work was premiered in the Caversham Court Open-Air Theatre in London on 5 July 1943” (Adkins, 2016: 97).

⁴²¹ Una síntesis de la relación del desarrollo del flamenco y la danza española en Canadá se encuentra en el artículo “*Early Spanish Dance in Canada*” de la revista electrónica *Dance Collection Danse*, en el apartado “Artifact of the Month” del mes de enero, 2014. Esta revista pertenece a la institución con el mismo nombre la cual alberga proyectos archivísticos, exhibiciones, publicaciones y proyectos de investigación y educación. Disponible en la Web: <http://www.dcd.ca/exhibitions/artifacts/Resources/AofM%20January%202014.pdf> [Consulta: 6.22.2016].

⁴²² La carrera dancística de Marina Ingrid Grut (cuyo apellido actual sustituyó su apellido de nacimiento Keet) incluye créditos como bailarina, profesora, coreógrafa y autora de publicaciones sobre la danza en Sudáfrica el baile español y del ballet: *The Spanish Dance* (Grut, 1975); *The History of Ballet in South Africa* (Grut, 1981); *The Jota* (Grut, 2002); *The Bolero School* (Grut, 2002). Vid.: www.grutbooks.com

⁴²³ *Spanish Dance Society* es una asociación fundada en 1965 en Sudáfrica a través de la cual se certifican estudios de danza española, incluyendo el syllabus de Escuela Bolera de la familia Pericet y la opción de estudios de flamenco, en diferentes países de Europa, Asia, América y África. Vid.: <http://www.spanishdancesociety.org>

Como podremos seguir en nuestro apartado de colaboraciones entre artistas del flamenco en compañías de ballet, en 1930 “La Argentinita” participó junto con Anton Dolin en *International Revue* llevado a cabo en Nueva York, bajo la producción de Lew Leslie (Dolin, 1945: 28).⁴²⁴ Aunque esta primera experiencia en el territorio estadounidense no resultó favorable para Encarnación López,⁴²⁵ sí favoreció la amistad con Dolin quien abogó por la participación de “La Argentinita” en celebraciones dancísticas en la escena inglesa, e introduciéndola a los círculos artísticos de *los Ballets Russes*.⁴²⁶ La afiliación de Dolin al círculo artístico de “La Argentinita” favoreció a su vez su acercamiento al baile español. Como veremos en el desarrollo de nuestro trabajo, Dolin no solo coreografió e interpretó ballets y variaciones de temática española tales como *Bolero* (1932), sino que continuó colaborando con figuras del flamenco, entre ellas Antonio Gades (1962) a quien acudió para el montaje de *Bolero y Carmen* mientras fungía como director del ballet de la Ópera de Roma.⁴²⁷

Sin embargo, las primeras colaboraciones que tuvo Dolin con bailarines de baile español se dieron desde su participación en la compañía de los Ballets Russes de Diaghilev. Por una parte, coincidió con María Dalbaicín en la producción de la versión e Diaghilev de *La Bella Durmiente (Sleeping Princess)* de 1921. Por otro lado, la compañía que Dolin formó con Vera Nemchinova,⁴²⁸ la bailarina de los Ballets Russes grabada en el boceto por Pablo Picasso bailando junto con Félix Fernández en 1919, nos apunta hacia algunas posibles reminiscencias de la influencia de Félix. Como tercer acercamiento podemos apreciar que la participación de Dolin como bailarín de las compañías derivadas de los Ballets Russes, particularmente la de Coronel de Basil y Segei Denham’s Ballet Russe de Monte Carlo, lo cual nos permite deducir que estuvo

⁴²⁴ Las referencias de este evento tienen una discrepancia de fecha, Anton Dolin refiriéndola como en 1930 (Dolin, 1945: 28) y Sol Hurok como 1931 (Hurok, 1953: 53).

⁴²⁵ El crítico neoyorkino, Walter Terry, hace énfasis en la similitud de la trayectoria de Antonia Mercé y Encarnación López de quienes señala que, a pesar de no recibir aceptación considerable en sus primeras temporadas estadounidenses respectivamente, ambas lograron establecerse como bailarinas de concierto, obteniendo un gran reconocimiento a través de temporadas subsecuentes, ganándose el seguimiento del público americano (Terry, 1956: 190).

⁴²⁶ Dolin, A. (January 01, 1945). La Argentinita, a tribute. *Dance Magazine*, 1945, 28-29.

⁴²⁷ Vid.: Peter Williams. “Anton Dolin” En: Cohen, S. J., Dorris, G., Kelly, T., & Dance Perspectives Foundation. (2004). *International encyclopedia of dance: A project of Dance Perspectives Foundation*. New York: Oxford University Press. VOL. 2, pp. 423-425.

⁴²⁸ Nemchinova-Dolin ballet, fundado en 1927 por Anton Dolin y Vera Nemchinova. (Paris y Bayo, 1997: 244)

en montajes y coreografías de ballets de temática española como al de *El Amor Brujo* Woizikovski, o *Bolero*. Otro aspecto adicional sobre el acercamiento al flamenco que Dolin recibió fue a través de su colaboración con Léonide Massine en Ballet Theatre en 1941, compañía que, como exponemos en este trabajo, tuvo en sus inicios una división española (*Spanish Unit*).

Como veremos más adelante, otro eslabón entre el gremio neoyorquino, los Ballets Russes, el futuro American Ballet Theatre, y “La Argentinita” se dio a través de Soul Hurok, quien además llegó a ser productor de estas tres iniciativas dancísticas, logrando que Encarnación López volviera a presentarse en Nueva York en 1938.⁴²⁹ Un año después, “La Argentinita” colabora en el proceso coreográfico de *Capriccio Espagnol* con Léonide Massine para los Ballet Russe de Monte Carlo, volviendo a colaborar con él en 1943 como coprotagonista de *El Tricornio* y aportando repertorio coreográfico propio en la compañía neoyorkina de la cual evolucionó el actual American Ballet Theatre, además de sus giras con su compañía independiente a través de la geografía norteamericana, con representaciones emblemáticas en la Ciudad de México, y las ciudades principales del este de Canadá. No sólo el arte y repertorio de Encarnación López y de su compañía influyeron en el ballet de manera general, sino de manera particular, miembros de su compañía lo hicieron también directamente en bailarines de compañías de ballet, tal como el caso de Antonio Triana, miembro de la compañía de “La Argentinita,” a quien los bailarines de los Ballets Russes le solicitaron clases tras verle bailar La Danza del Molinero de Falla, al coincidir ambas compañías en Londres en el verano de 1938.⁴³⁰

⁴²⁹ “When Argentinita finally returned to America, in 1938, under my management, and made her appearance on 13th November of that year, at the Majestic Theatre, on the same stage where, seven years before, she had so utterly and tragically failed, this time to enthusiastic cheers and highly approving press, she admitted I had been correct in my judgment and in my insistence that she return” (Hurok, 1953: 54)

⁴³⁰ “During 1938, the Ballet Russe appeared at the Drury Lane Theatre in London, in direct competition with De Basil’s company at the nearby Covent Garden. . . . That was a year for dance, as the same season, Argentinita, Triana and Pilar were performing in London at the Aldwych Theatre. Listed on the program as Antonio’s first solo was the Farruca, or Miller’s Dance from Falla’s Three-Cornered Hat. Ballet dancers swarmed to the theatre, for it was, after all, the first chance to see the “Farruca” performed by a Spaniard. . . . The classical ballet dancers went to Triana’s dressing room backstage to ask for lessons. . . . Yurek Shabelevsky, David Lichine, Yura Lazovsky, and Alberto Alonso met with Triana in the basement of Covent Garden Theatre, where he taught them his ‘Farruca’” (Vega de Triana, 2016: 37).

Entre la bibliografía sobre Encarnación López “La Argentinita” y sus colaboraciones en el ballet, la de la historiadora certificada por la RAD y ISTD en ballet, Idoia Murga Castro, aporta una perspectiva acorde, desde su experiencia en el ballet clásico y el conocimiento de la historia del baile español, y su exhaustiva investigación sobre los pintores españoles en la danza.⁴³¹ En concordancia con los testimonios de Dolin, Murga Castro afirma que la amistad de Encarnación López con Lydia Sokolova, Alicia Markova y Anton Dolin, facilitó múltiples colaboraciones de “La Argentinita” dentro del gremio del ballet, particularmente con Léonide Massine (Murga Castro, 2014: 184).

Murga Castro también hace referencia de las extensas giras de “La Argentinita” por Estados Unidos⁴³² promovidas por Sol Hurok⁴³³ quien no sólo fue responsable de impulsar el baile español y el ballet en este país, sino que también dirigió temporalmente Ballet Theatre y sirvió como productor de las compañías de bailes rusos derivadas de la compañía de Diaghilev. En el ahora conocido como ABT (American Ballet Theatre), “La Argentinita” protagonizó *El Tricornio* al lado de Massine, colaborando también como coreógrafa e intérprete de sus obras junto.⁴³⁴ Asimismo, Murga Castro nos detalla las giras de “La Argentinita” por Canadá⁴³⁵ y las concertadas

⁴³¹ Vid.: Idoia Murga Castro. 2014. “Encarnación López ‘La Argentinita,’ la bailarina del exilio (1936-1945)” *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (eds. Vilches, Nieva, López and Aznar), Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 181-193.; Idoia Murga Castro. 2012. “«La Argentina» y «La Argentinita»: bailarinas de la Edad de Plata”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85-86, Madrid, 2012, pp. 11-23.; Idoia Murga Castro. 2009. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Editorial CSIC-CSIC Press.; Idoia Murga Castro. 2010. “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York” pp.: 51-68, en: Cabañas Bravo, Miguel. 2010. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.

⁴³² Entre las ciudades en las que “La Argentinita” dejó huella se incluye una larga lista: Kansas, Salt Lake, Fresno, Los ángeles, San Francisco, Sacramento, Seattle, Portland, Chicago, Columbus, Minneapolis, Nueva York, Florida, Kansas, Houston, Tucson, Los Ángeles, Bakersfield, Oakland, Monterrey, San Francisco, Newark, Filadelfia, Rochester, Richmond, y Boston (Murga Castro, 2014: 185).

⁴³³ “. . . I was happy to be able to extend the scope of her work and bring her from the solitary and non-theatrical dance recital platform on which, one after the other, from coast to coast, her journeys were a succession of triumphs, to the stage of the metropolitan Opera House in New York. Here with her own ensemble . . . I placed them as guests with one ballet company or another . . .” (Hurok, 1953: 56). Vid.: Hurok, S. (1953). *S. Hurok presents: A memoir of the dance world*. New York: Hermitage House.

⁴³⁴ Entre el repertorio que “La Argentinita” firmó con Ballet Theatre se incluye *Pictures of Goya*, *Bolero*, *Carmen* y *Amor Brujo*. Vid.: American Ballet Theatre Repertory Archive. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html>

⁴³⁵ Entre las ciudades canadienses listadas aparecen Calgary, Vancouver, Edmonton y Winnipeg. (Murga Castro, 2014: 185).

en México⁴³⁶ aportando su legado de baile español en estos países que también fueron cultivando el flamenco dentro del contexto del ballet. Murga Castro también señala como relevante la participación de “La Argentinita” en 1943 en el museo de arte contemporáneo neoyorkino MoMa con *El Café de Chinitas* explayando el decorado de Dalí, lo cual, aunque no fue dentro del programa de una compañía de ballet, tanto Hurok como el Marqués de Cuevas colaboraron en la producción a beneficio de las fuerzas armadas, consolidando el trabajo de Encarnación López dentro del marco artístico internacional (Murga Castro, 2014: 188-189).

En concordancia con la exposición de Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez, Murga Castro también señala influencia mutua entre ballet y flamenco en cuestión del formato y estética del espectáculo que los Ballets Russes de Diaghilev imprimieron tanto en otras compañías de ballet, como en las de baile español, siendo uno de los casos más contundentes, el de *Los Ballets Espagnols* de Antonia Mercé. Subrayando la formación de Antonia Mercé “La Argentina” en el “seno de una familia de bailarines clásicos, Mercé utilizó la esencia del imaginario ibérico definido por los franceses para estrenar una programación ‘auténticamente española’ en los escenarios de París” (Murga Castro, 2012: 14-15). Aún más, la historiadora enfatiza la divulgación de una cultura española de vanguardia en “forma de espectáculo global a un alto nivel” intercontinentalmente: “Se trata de un hecho de extraordinaria trascendencia, pues se consideraba a la bailarina como un emblema de las artes modernas españolas, que sabían combinar vanguardia y tradición en una fórmula de enorme éxito social” (Murga Castro, 2012: 16).

En una tesitura similar, Murga Castro presenta a Encarnación López, “La Argentinita” como “musa de la generación del 27” cuyas colaboraciones quedaron inscritas en la estética de su repertorio referido con parámetros de arte popular y erudito.⁴³⁷ Este

⁴³⁶ Las temporadas de “La Argentinita” en la Ciudad de México incluyeron las temporadas de febrero y noviembre de 1940, así como la de febrero y mayo de 1941 enmarcadas por el Palacio de Bellas Artes (Murga Castro, 2014: 185).

⁴³⁷ “. . . la Compañía de Bailes Españoles, que inició ese verano una gira por España, acompañada de la Orquesta Bética – fundada por Falla y dirigida por Ernesto Halffter -. . . Entre los bailarines que compusieron el elenco destacaron tres gitanas a las que la Argentinita, Sánchez Mejías, Lorca, Alberti y León reclutaron en una incursión en los tablaos flamencos de la Andalucía profunda: la Macarrona, la Malena y la Fernanda. Sus aportaciones “auténticas”, incluso ‘puras’, como las definió Alberti, combinan a la perfección con el baile más refinado de las hermanas López y Rafael Ortega logrando así el cóctel óptimo de la danza del contexto institucionalista” (Murga Castro, 2012: 17).

producto pasó por el crisol de las principales ciudades del circuito escénico europeo del primer tercio del siglo XX, durante el proceso de consolidación de su repertorio entre las compañías de ballet mencionadas, concertadas por Sol Hurok. Sin embargo, tal como señala Lynn Garafola en “Dalí, Ana María, and *The Three-Cornered Hat*,” la fórmula de Hurok no logró los resultados esperados con la versión de *El Tricornio* (1949) coreografiada por Ana María para su compañía, Ballet Español de Ana María, con diseños de Salvador Dalí⁴³⁸ (Garafola, 2000).⁴³⁹

"La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos"⁴⁴⁰ es otra fuente de testimonios sobre las colaboraciones y aportaciones de artistas españoles en el repertorio del ballet enfocadas a los artistas que convivieron en el segundo tercio del siglo XX.⁴⁴¹ Este artículo teje referencias del vaivén de iniciativas creativas, particularmente de fuentes literarias, musicales y de las artes plásticas de autoría española. A través de un recorrido del repertorio más reconocido, se puede ver la evolución de estas obras, primeramente para ser puestas en escena por bailarines españoles, pasando luego a ser extrapoladas escénicamente por compañías de ballet, a través de colaboraciones entre las estrellas más representativas del arte español tales como Lorca, Dalí y Encarnación López “La Argentinita.” Sirviendo también de

⁴³⁸ José Antonio Ruiz, rescató los diseños de Dalí para su propuesta coreográfica de *El Tricornio* en el 2004 montada para el Centro Andaluz de Danza con motivo del centenario de Dalí y, al año siguiente, con el Ballet Nacional de España. Vid.: http://www.spainisculture.com/en/obras_culturales/el_sombrero_de_tres_picos_2.html

⁴³⁹ Garafola expone el proceso de acercamiento coreográfico que la bailarina intentó con *El Tricornio*: “By 1949, Ana María could have had no illusions about the critical reception of her work in New York, but with Salvador Dalí designing her new Three-Cornered Hat, she all but announced her intention of turning the premiere into an event” (Garafola, 2000: 19). Sin embargo, Garafola expone que esta obra solo logró presentarse la noche del estreno: “Amazingly, given the expense and effort to which she had gone to say nothing of the publicity value of Dalí’s name, the Three-Cornered Hat was given only once in New York, on opening night.” (Garafola, 2000: 21).

⁴⁴⁰ Fue mucho lo que el ballet significó para los miembros de la Generación del 27 y especialmente para el grupo de Madrid. Pasado de moda el ideal de la ópera, o de la *ópera española*, al que tantas vueltas dieron las generaciones anteriores, y coincidiendo con un período en que la fiebre del baile conquista las ciudades y los teatros en todo el mundo occidental – para muchos la danza es el arte del siglo XX – llega el momento en que los jóvenes compositores empiezan su carrera soñando con triunfar en el ámbito de la escena, ya no con operas grandes o zarzuelas sino a través del ballet, un género que han modernizado de forma irreversible los ballets Russes de Diaghilev (1909-1929), los Ballets Suecos de Rolf de Maré (1920- 1925), Satie y el Grupo de los Seis. (Martínez del Fresno, 2010: 121)

⁴⁴¹ Martínez del Fresno, Beatriz. "La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos", en Los músicos del 27. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hilillo (coords.). Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 121-144.

testimonio de influencia del ballet en la danza española, particularmente de los Ballets Russes de Diaghilev, en este artículo Beatriz Martínez del Fresno presenta la influencia de *El Tricornio* como decisiva en propulsar el modelo de creación escénica dentro de la historia de la danza española, así como de muestra de los alcances de la riqueza artística culminada en la conjunción de las figuras de la vanguardia española ante la comunidad dancística internacional,⁴⁴² adquiriendo amplia contundencia la influencia compositiva de Falla con el triunfo *El amor brujo*.⁴⁴³

Recorriendo la nómina de autores como los Martínez Sierra, Lorca y Alberti; composiciones de Halffter, Pittaluga y Bacarisse; y el amplísimo listado de pintores como Picasso, Gris y Pruna, Martínez del Fresno presenta los ballets más trascendentales en los que se conjugó el arte de firma española: *La maja vestida* (1919),⁴⁴⁴ *Juerga* (1921),⁴⁴⁵ *Hacia el ballet gallego* (1924),⁴⁴⁶ *La pájara pinta* y *El colorín colorado* (1926),⁴⁴⁷ *Don Lindo de Almería* (1926),⁴⁴⁸ y *La romería de los cornudos*⁴⁴⁹ aunque es éste último el que es pertinente a nuestra investigación, toda vez que fue montado para los *Ballet Russe de Monte Carlo* por Pilar López, cuyo estreno se

⁴⁴² “Desde su estreno en Londres en 1919, *Le tricorne* mostró a los países vecinos una manera de realizar un ballet de tema, estilo y creadores españoles. . .” (Martínez del Fresno, 2010: 122)

⁴⁴³ “Dos obras de Falla convertidas en ballet de tema y estilo español triunfan ante el público europeo (*El sombrero e tres picos* desde 1919; *El amor brujo* a partir de 1925).” (Martínez del Fresno, 2010: 123)

⁴⁴⁴ “El primer ballet con música compuesta por la Generación del 27 parece haber sido el de Fernando Remacha (1898-1984). En 1919, Remacha escribe la partitura del ballet *La maja vestida* sobre un libreto de Mauricio Bacarisse, primo de Salvador Bacarisse. . .” (Martínez del Fresno, 2010: 125)

⁴⁴⁵ “. . . en 1921, escribió Tomás Borrás el libreto de *Juerga*, ballet en un acto al que enseguida puso música Julián Bautista (1901-1961) aunque no se estrenaría hasta 1929.” (Martínez del Fresno, 2010: 125)

⁴⁴⁶ Autoría referida a Jesús Bal y Gay (1905-1993). (Martínez del Fresno, 2010: 127)

⁴⁴⁷ Vid.: “Dos libretos de Alberti: *La pájara pinta* y *El colorín colorado* (1926).” (Martínez del Fresno, 2010: 129)

⁴⁴⁸ Libreto de autoría de José Bergamín para Falla, dirigido a los ballets de Diaghilev. Vid.: “*Don Lindo de Almería* para Falla y Picasso” (Martínez del Fresno, 2010: 135).

⁴⁴⁹ De acuerdo con Beatriz Martínez del Fresno, *Romería de los cornudos* fue una de las composiciones más significativas de Gustavo Pittaluga, adaptada al libreto de Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca, creado supuestamente para Antonia Mercé “La Argentina” pero estrenado por Encarnación López “La Argentinita” en el teatro Calderón el 8 de noviembre de 1933. (Martínez del Fresno, 2010: 139) Como veremos en nuestro apartado de colaboraciones entre artistas del flamenco en compañías de ballet, Pilar López montó esta obra para los Ballets Russes.

dio en Estados Unidos bajo el nombre *The Cuckold's Fair* en Octubre de 1943.⁴⁵⁰ En su artículo “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York,” Murga Castro señala que *La Romería de los Cornudos* se estrenó en Cleveland (Ohio) el 9 de octubre de 1943, con representaciones en Chicago, Los Ángeles y en Nueva York (Murga Castro, 2010: 62).

Este artículo, "La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos," se complementa con las publicaciones de Idoia Murga Castro. Motivada por la conjugación de la pintura y el baile en las figuras de Vicente Escudero y Joan Josep Tharrats, la investigación de tesis doctoral de Murga Castro ofrece un seguimiento a las colaboraciones de los artistas españoles en la danza que fructifica en numerosas publicaciones que han acompañado nuestra investigación entre las cuales destacan: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*,⁴⁵¹ *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*⁴⁵², “Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga”,⁴⁵³ “Encarnación López ‘La Argentinita,’ la bailarina del exilio (1936-1945)”,⁴⁵⁴ “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York”⁴⁵⁵ y “«La Argentina» y «La Argentinita»: bailarinas de la Edad de Plata.”⁴⁵⁶

⁴⁵⁰ Referencia extensa sobre esta versión coreográfica de Pilar López también se puede encontrar en: Idoia Murga Castro. 2010. “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York” pp.: 51-68, en: Cabañas Bravo, Miguel. 2010. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, pp. 60 – 63.

⁴⁵¹ Vid.: Murga Castro, Idoia. 2009. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Editorial CSIC. Press.

⁴⁵² Vid.: Murga Castro, Idoia. 2012. *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas

⁴⁵³ Vid.: Murga Castro, Idoia. 2015. “Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga.” [Capítulo del catálogo de la exposición Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. *Historia de una amistad*, Madrid, Centro Cibeles, Museo Ignacio Zuloaga. Castillo de Pedraza y Archivo Manuel de Falla, 2015, en prensa].

⁴⁵⁴ Vid.: Murga Castro, Idoia. 2014. “Encarnación López ‘La Argentinita,’ la bailarina del exilio (1936-1945)” *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (eds. Vilches, Nieva, López and Aznar), Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 181-193.

⁴⁵⁵ Vid.: Murga Castro, Idoia. 2010. “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York” pp.: 51-68, en: Cabañas Bravo, Miguel. 2010. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.

⁴⁵⁶ Vid.: Murga Castro, Idoia. 2012. “«La Argentina» y «La Argentinita»: bailarinas de la Edad de Plata”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 85-86, Madrid, 2012, pp. 11-23.

La experiencia dual de Murga Castro dentro del ballet como profesora de ballet clásico e Historia del Arte ha fortalecido nuestra investigación no sólo con las referencias precisas de artistas del flamenco y danza española que han colaborado en compañías de ballet, en mayor sintonía a nuestro cometido que la también importante aportación de Tharrats con *Artistas españoles en el ballet*⁴⁵⁷ y *Picasso I els Artistes catalans en el Ballet*.⁴⁵⁸ Aun más, su perspectiva establecida dentro del contexto del ballet clásico en conjunción con su análisis crítico de la historia del arte, particularmente del período crítico de la primera mitad del siglo XX, respalda nuestra propuesta de investigación en argumentos y discurso, complementando nuestro enfoque de colaboraciones artísticas de bailaores en compañías de ballet con su enfoque en la influencia de los pintores que colaboraron como escenógrafos en estas organizaciones.

En *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Murga Castro expone en dos partes la conjunción del arte plástico con la danza, la primera en consonancia con el artículo de Martínez del Fresno y 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”, enfocándose en el período delimitado por la primera visita de los *Ballets Russes* a España de 1916 y el inicio de la Guerra Civil española. En la segunda parte de su monografía, Murga Castro se enfoca en el período de la Segunda República española complementa al artículo de Martínez del Fresno anteriormente mencionado, “La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos” con el enfoque de la pintura en la escenografía coreográfica. Esta segunda parte también contiene un apartado titulado “Danza clásica y formas nuevas” en las que aborda las colaboraciones de los artistas de la Edad de Plata en compañías de ballet extranjeras.

En otro artículo, “Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga,” Murga Castro hace referencia de los proyectos conjuntos del compositor y el pintor, así como de las colaboraciones que tuvieron con artistas del baile, particularmente: Agustina Escudero, María del Albaicín, Pastora Imperio, Tórtola Valencia, Antonia

⁴⁵⁷ Vid.: Tharrats, Juan José. (1950). *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona: Argos.

⁴⁵⁸ Vid.: Tharrats, Juan José. (1982). *Picasso i els pintors catalans en el ballet*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

Mercé “La Argentina”, Amalia Molina y Teresina Boronat, sobre quienes también dedica subapartados en la monografía mencionada anteriormente. Entre los puntos en los cuales Murga Castro nutre nuestra investigación se cuenta con el desglose de la trayectoria artística de Josefa García Escudero,⁴⁵⁹ hija de la bailaora Agustina Escudero Heredia, ambas partícipes en el estreno de *El amor brujo* en 1915, aportando también la clarificación del abanico de nombres con los cuales se encuentran referencias de esta bailaora, líder en la nómina colaboraciones dancísticas del flamenco en compañías de ballet. Otra aportación, breve pero no menos importante, es la que Murga Castro ofrece de la trayectoria dancística de Teresina Boronat, bailaora barcelonesa afincada en la capital francesa. Como se puede apreciar en las colaboraciones más significativas entre artistas del flamenco y el ballet, es paradójica la cita que Murga Castro presenta de la declinación de Falla a asentir la solicitud de Boronat para escenificar *El amor brujo*, obra que la bailarina y bailaora coprotagoniza con Serge Lifar en la Ópera de París en 1943 (Murga Castro, 2015: 17).

Entre las publicaciones de Murga Castro en tesitura similar a nuestra investigación, particularmente a nuestro apartado referente a las colaboraciones de bailaores y bailaoras en compañías de ballet en Estados Unidos, destaca “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York.”⁴⁶⁰ Tanto en este artículo, como en su publicación “Encarnación López ‘La Argentinita,’ la bailarina del exilio (1936-1945)”, complementan los testimonios de la complejidad de la implicación tanto de los artistas españoles en el ballet y la emergente danza moderna en lo que, tras la Segunda Guerra Mundial, se convertiría en la meca del desarrollo de la danza.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Josefa García Escudero, llamada también Pepita, aparece en la documentación archivística y bibliográfica bajo el seudónimo María Imperio, “La Faraónica,” y María de Albaicín, con sus respectivas variantes entre María Albaicín y María Dalbaicín, siendo éste último el nombre que de acuerdo con Murga Castro se dio a conocer en el extranjero adquiriendo también mayor fama y con el cual aparece en los programas de los Ballets Russes de Diaghilev (Murga Castro, 2015: 7)

⁴⁶⁰ Idoia Murga Castro. 2010. “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York” pp.: 51-68, en: Cabañas Bravo, Miguel. 2010. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.

⁴⁶¹ Entre las obras que ofrecen mayores detalles de estas colaboraciones desde la perspectiva de la danza moderna destaca *La Guerra Civil Española En La Modern Dance 1936-1939*, autoría de Delfín Colomé y Pujol. Entre los coreógrafos de quienes Colomé documenta su implicación en la coreografía motivada por este conflicto destacan: Ted Shawn, Martha Graham, Angna Enters, Helen Tamiris, Lester Horton, Ruth Page, José Limon, Anna Sokolow, Jane Dudley, Sophie Maslow, Pauline Koner, Sophia Delza, Nadia Chikovsky, Ida Soyer, Lillian Shaper, Miriam Blecher y Lily Mehlman, aunque faltando la dedicación de un apartado a Doris Humphrey. Consideramos también importante señalar las conclusiones que Colomé presenta de su investigación entre las cuales endorsan nuestra tesis de la influencia de España en

Sin embargo, a través de su detallada investigación plasmada en *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Murga Castro se explaya en documentar las colaboraciones entre los artistas españoles que fungieron como escenógrafos y diseñadores de vestuario en compañías de ballet. Los resultados de su investigación, reiterando el contenido de sus publicaciones mencionadas, presentan en ésta monografía a través de tres secciones: la pertinente a la Edad de Plata, la Guerra Civil Española y las colaboraciones extranjeras propiciadas por el exilio consecuente, estas a su vez estudiando aquellas que se dieron en Europa (principalmente París, Londres y Moscú), y América (particularmente Nueva York, México, la zona caribeña y Sudamérica).⁴⁶²

En esta nómina de artistas colaboradores en el ballet figuran Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Pedro Pruna, Manuel Ángeles Ortiz, Santiago Ontañón, Joan Junyer y Mariano Andreu, liderados por José María Sert, pionero en la lista a través de su colaboración con la compañía de Diaghilev en su primer ballet español: *Las Meninas* (1916). Entre estos referentes también destaca la magnitud que tuvo la participación de Antonio Clavé en el ballet, primeramente en *Los Caprichos*⁴⁶³ (1946) donde coincidió

la danza: “Exclusividad estilística de la Modern Dance: sólo ésta se ocupa de la GCE; Exclusividad geográfica de los Estados Unidos de América: sólo allí se producen coreografías de danza moderna dedicadas a la GCE; La GCE supone un estímulo coreográfico de primera magnitud, en un momento clave del desarrollo de la Modern dance . . . Participación de personajes clave en el desarrollo de la Modern Dance . . .” Por otra parte, y en particular, sobre las aportaciones del flamenco, en este caso, a la danza contemporánea Colomé dedica un apartado a los recursos coreográficos flamencos o de danza española integrados en esta actividad coreográfica, citando a Helen Tamiris y Pualine Koner entre quienes estudiaron flamenco “en serio” (Colomé, 2010: 250) independientemente de la documentación que consta de los estudios y colaboraciones de muchos otros con referencias del baile flamenco. Finalmente, citamos la síntesis de la compaginación entre danza moderna y flamenco que Colomé señala en relación con la imagen fotográfica de Shawn y Graham en traje flamenco: “señalé que flamenco y danza moderna ‘giran alrededor de tres parámetros básicos: estar en el corazón de las cosas, participar en la invención y ejercer la libertad creativa’, porque ‘la idea de danzar la vida, tan asumible desde el flamenco como desde la danza moderna, supone una solida identidad de enfoque que puede proporcionar consecuencias interrelativas nada desdeñables” (Colomé, 2010: 251). Vid.: Delfín Colomé: “Flamenco y modernidad coreográfica”, en *La Caña Revista de Flamenco*, número extraordinario sobre Flamenco y Arte Contemporáneo, febrero de 1996, pp. 38-40.

⁴⁶² Estos tres capítulos se titulan: “1916-1936 Pintura para una danza nueva. Escenarios de la Edad de Plata”; “1936-1939 La Guerra Civil Española como Bisagra” y “1939 – 1962 la danza que pintó el exilio” (Murga Castro, 2012).

⁴⁶³ *Los Caprichos*, coreografía de Ana Nevada y Juanito García inspirada en la obra de Goya, presentada por los Ballets des Champs Elysées, estrenada en París, el 2 de marzo de 1946, diseños por Antonio Clavé y música del Padre Soler, Rafael Anglés y Mateo Albéniz, bajo la dirección artística de Boris Kochno. Vid.: Wearing, J. P. (2014). *The London stage, 1940-1949: A calendar of productions, performers, and personnel*.

con Roland Petit y la hasta entonces Renée Marcelle Jeanmaire (Zizi Jeanmaire), quienes crearon *Carmen* (1949), hito en la coreografía de temática española.

Aunque la relevancia de Clavé es delineada por Murga Castro y apuntada por los complementos bibliográficos de revistas y programas de mano de sus ballets, el testimonio de Clavé recogido por Anna Rivera en *Antonio calvé y el Teatro* nos permiten conocer más a fondo la dinámica de su colaboración con Petit y el papel crucial que tuvo en la conformación coreográfica.⁴⁶⁴ Sin embargo, a través del tratamiento de *Los Caprichos*, Murga Castro aporta la atención a Juanito García, bailarín exiliado español que colaboró en el proceso coreográfico e interpretativo en una compañía de ballet. Sobre la aceptación del público de la coreografía, Murga Castro destaca las aportaciones de danza española de Ana Nevada, el estilo de Roland Petit, aunque adoleció de ella el papel de Juanito (Murga Castro, 2012: 288).

El trabajo de documentación de Murga Castro también trae a la luz detalles de la colaboración de Picasso con el entonces emergente coreógrafo, Roland Petit, quien acudió a Picasso para crear su ballet *Guernica* (1945). La audacia de éste joven bailarín, quien tras estelarizar *El amor brujo* de Serge Lifar en la Ópera de París, decidió construir una carrera independiente y dirigir sus inquietudes coreográficas, se ve reflejada en la documentación que Murga Castro presenta para dejar ver las sugerencias de vestuario que Picasso arroja al bailarín.⁴⁶⁵ La apertura de Petit para con las sugerencias de sus colaboradores artísticos también se trasluce en los testimonios de Clavé sobre su colaboración con el coreógrafo con los diseños escenográficos y de vestuario de *Carmen*, quien presentaba propuestas alternativas a las sugerencias de Petit, de quien se documenta que las tomaba y modificaba su coreografía acorde a las sugerencias del pintor.

Asimismo, Murga Castro señala la relevancia de la colaboración del pintor malagueño con Serge Lifar en *Icare* (1962), el manifiesto coreográfico del protegè de Diaghilev,

⁴⁶⁴ Vid.: Anna Rivera & García, J. (2000). *Antoni Clavé y el teatro*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp.: 33-43.

⁴⁶⁵ “Si se trata de una pantomima, te hacen falta trajes contruidos como para *Parade*. Pero si tu coreografía es muy bailada, ponte una camisa con las mangas remangadas, un pantalón negro y alpargatas.” (Roland Petit: *Ronald Petit. Rythme de vie. Entretiens avec Jean-Pierre Pastori*. Lausana, La Bibliothèque des Arts, 2003, pp. 53-54. En: Murga Castro, 2012: 280).

quien dirigiera la Ópera de París en la posguerra. Agregando a la documentación que prevalece sobre las colaboraciones coreográficas de Picasso con los Ballets Russes con *Parade*, *El Tricornio* y *Le train bleu*, Murga Castro añade datos de su trabajo para la escena teatral en *Oedipe Roi* (1947) y *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* (1947). (Murga Castro, 2012: 281). Independientemente de las aportaciones sobre la colaboraciones artísticas españolas en el ballet, la investigación de Murga Castro permite observar la abundante y relevante presencia física, obra, exposiciones, organizaciones y colaboraciones en la actividad cultural que tuvieron los artistas españoles en los centros de desarrollo artístico más relevantes antes mencionados que fungieron como santuario del exilio, con lo cual, se puede considerar la multiplicidad de niveles de influencia que por ende tuvieron.

En el capítulo firmado por el musicólogo especialista en danza Delfín Colomé, se hace constar la labor pionera de los compositores españoles en el desarrollo de la naciente danza moderna tanto en México como en Estados Unidos.⁴⁶⁶ Colomé resalta las fructíferas colaboraciones de Carlos Suriñach con José Limón, Martha Graham, Paul Taylor, Alvin Ailey, Doris Humphrey, John Butler y Pearl Lang (Colomé, 1998: 12).

La amplia gama de temática española en las propuestas coreográficas de estos pioneros incluyó también propuestas sobre el flamenco, liderando Doris Humphrey con *Flamenco* (1953) y *Ritmo Jondo* (1953), composición de Suriñach, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1946) compuesta por Lloyd, y en particular pertinente a nuestro estudio de caso sobre Félix Fernández García, *Felipe el loco* (1954) representada con música española tradicional (Humphrey, 2001: 159).

Sin embargo, en lo que al ballet se refiere, Colomé señala las colaboraciones de Robert Gerhard, con las compañías del Sadler's Wells y el Royal Ballet, cosechando una relación especial con Ninette de Valois (Colomé, 1998: 12). Como se puede apreciar en el listado en el capítulo titulado “Ballets Escritos por Compositores Españoles en el Siglo XX” de Yolanda Acker, Roberto Gerhard Ottenwaelder aportó composiciones

⁴⁶⁶ “Otro caso es el de Rodolfo Halffter. Su participación en “La Paloma Azul” de Anna Sokolov . . . que supuso el nacimiento y desarrollo de la modern dance en México . . .” (Colomé, 1998: 11).

para Marie Rambert *Alegrías* (1942)⁴⁶⁷, y *Don Quixot* (1947-9) coreografiada por Ninette de Valois⁴⁶⁸ para el Sadler's Wells Ballet (Acker, 1998: 49).

Como reafirma Antonio Álvarez Cañibano en el subcapítulo “Ritmo para el Espacio. Un Siglo de Búsquedas,” la aportación de los compositores españoles al ballet en el siglo XX es significativa e internacional. Clasificando la exposición en cuestión en tres etapas: “Tras los Ballets Russes” (abarcando las primeras décadas del siglo XX) “La proyección internacional” (enfocada al período central del XX, entre los años 40s y 60s) y “Entre la tradición y la vanguardia” (siguiendo la trayectoria de los compositores españoles en las últimas décadas del XX), transmite claramente la influencia artística mutua que se dio entre los Ballets Russes y el arte español, cuyos resultados se impulsaron primeramente a través de las giras de la compañía de Diaghilev, pasando a mediados del XX, a ser diseminados a través de la migración y giras de los artistas españoles,⁴⁶⁹ para fructificar abundantemente en España con el cierre de la centuria, particularmente,⁴⁷⁰ en lo que a repertorio estable se refiere, con el establecimiento de las compañías nacionales de danza, tanto en el ballet como en la danza española.

⁴⁶⁷ En *The Roberto Gerhard companion* firmado por Montly Adkins, se apunta el nombre indistinto de *Flamenco* y *Alegrías* como la coreografía comisionada por Marie Rambert en 1941, con coreografía de Elsa Brunelleschi: “*The ballet Flamenco was commissioned by Rambert in 1941. Elsa Brunelleschi was the choreographer but the present whereabouts of the choreography is unknown. The world was premiered in the Caversham Court Open-Air Theatre in London on 5 July 1943. The musical approach and the caractère of this new ballet were completely ‘imposed by contract’ and Gerhard was required to ‘compose the music in the flamenco style’. Ballet Rambert wanted to perform a flamenco divertimento, matching the Spanish stereotypes demanded by British audiences, mainly the gypsy flamenco dancer or bailaora. As pointed out by Samuel Llano, Brunelleschi probably took the Spanish dance model as a ‘synthesis of flamenco and classical dance’, avoiding stylization and claiming the true native values of flamenco*” (Adkins & Russ, 2016: 97). En nota de pie de página, Adkins aclara que inicialmente Rambert pensaba colaborar con la coreografía pero finalmente Brunelleschi consolidó su autoría coreográfica. (Adkins & Russ, 2016: 97).

⁴⁶⁸ “La coreografía iba a ser confiada a Elsa Brunelleschi con la colaboración de Keith Lester en las escenas mímicas, pero la falta de bailarines causada por la llamada a filas hizo que el proyecto se suspendiera. . . . Cuando por fin el ballet pudo estrenarse el 20 de febrero de 1950 en la Royal Opera House, Covent Garden, el reparto incluyó algunos de los mejores bailarines de la época, encabezados por Robert Helpmann como Don quijote, Margot Fonteyn como Dulcinea y Alexander Grant como Sancho Panza.” (Suárez Pajares y Acker, 1998: 34)

⁴⁶⁹ “Con la noticia del comienzo de la Guerra Civil el 18 de julio de 1936, que causó la dispersión de los compositores de la Generación del 27 a México (R. Halffter), Portugal (E. Halffter), Argentina (Pittaluga, Bautista, Pahissa), Francia (Bacarisse) e Inglaterra (Gerhard) . . .” (Suárez Pajares y Acker, 1998: 29)

⁴⁷⁰ “Y en la postguerra, el baile español se fue reorganizando . . . la mayor parte de los bailarines reanudaron su ejercicio profesional en España e, incluso, a los nombres de Vicente escudero, Carmen Amaya, Trini Borrull, Pilar López, Encarnación López, Juan Magriñà, Teresina Boronat, y otros, se suma ahora el debut de Mariemma en España y el regreso de la pareja Antonio y Rosario en 1949, todos consagrados como figuras indiscutibles del baile español” (Suárez Pajares y Acker, 1998: 30)

Entre las figuras de mayor influencia que Álvarez Cañibano señala, destaca el liderazgo de Manuel de Falla no sólo dentro del gremio del ballet, sino especialmente en el desarrollo de perspectivas las generaciones subsecuentes, particularmente la del veintisiete: “Desde su estreno en Londres en 1919, *El sombrero de tres picos* se convirtió en la primera referencia inevitable y , para muchos, en el primer gran “ballet español” (Álvarez Cañibano, 1989: 16).⁴⁷¹ En referencia al flamenco, Álvarez Cañibano apunta a las creaciones *Don Juan* (1965) de José Granero y Antonio Gades, *Bodas de Sangre* (1974) compuesta por Emilio de Diego para la coreografía de Gades, la propuesta coreográfica y compositiva de José Antonio y José Nieto respectivamente en *Don Juan* (1989) y *La Gitanilla* (1996) compuesta por Antón García Abril y coreografiada por José Granero (Álvarez Cañibano, 1998: 20). En referencia a la colaboración entre artistas relacionados al flamenco en compañías de ballet, Álvarez Cañibano refiere la labor de Ana Ricarda, quien participó como bailarina en el Ballet de Montecarlo que devino en el Ballet del Marqués de Cuevas, aportando las coreografías *Doña Inés de Castro* (1952) y *Saeta* (1955) con música de Cristobal Halffter (Álvarez Cañibano, 1998: 21).

Finalizando el segmento de textos de la exposición citada, Javier Suárez-Pajares y Yolanda Acker aportan el capítulo “Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX” en el cual señalan las figuras de Pastora Imperio, Félix Fernández García y Carmen Amaya como cruciales en “la floración del flamenco al nivel del espectáculo”; así como la de Antonia Mercé y Encarnación López en la estilización del baile español (Suárez Pajares y Acker, 1998: 24). Sin embargo, contundentemente colocan *El amor brujo* de Manuel de Falla como clave por su “originalidad y trascendencia” como espectáculo híbrido (Suárez Pajares y Acker, 1998: 24) y la de *El sombrero de tres picos*, como forjadora de una tradición de ballets españoles (Suárez Pajares y Acker, 1998: 25). La concatenación de este historial referencial se plasma en *La romería de los cornudos*, cuya composición de Gustavo Pittaluga fue comisionada por Antonia Mercé,

⁴⁷¹ “Nos hemos detenido en estas obras de Falla porque marcaron la pauta para el inmediato desarrollo del género, en dos sentidos que se complementan: el de ‘gran ballet’ cuyas referencias inmediatas son el lenguaje y estética de los rusos, y cierto ‘españolismo’ burlesco, cultivado por la nueva generación de compositores; vía que en la posguerra derivará, en muchos ballets, hacia un casticismo distante y estilizado, con reminiscencias neoclasicistas y elementos folklóricos” (Álvarez Cañibano, 1998: 16).

y estrenada como producción por la Gran Compañía de Bailes Españoles de “La Argentintia” en Madrid en 1933 y repuesta para los Ballets Rusos de Monte-Carlo en Estados Unidos en 1942 (Suárez Pajares y Acker, 1998: 28).⁴⁷²

Cerrando este apartado, las colaboraciones de artistas versátiles que asumieron una formación dual en ballet y flamenco tales como Antonio Ruiz Soler y Léonide Massine, activaron una eclosión en la dinámica de entrenamiento, pedagogía, estética, coreografía y colaboraciones subsecuentes entre estos géneros dancísticos. Tras la colaboración de Antonio y Mariemma con Massine en *El Tricornio* en el Teatro alla Scala en 1952, Mariemma continuó colaborando con Massine y con la Scala, Antonio creó sus versiones escénicas y filmicas de *El Tricornio*, y sus versiones de *El Amor Brujo* donde luego, como se sabe ampliamente, Massine participa en la versión filmica incluida en la película *Luna de Miel*, interpretando el papel del Espectro.

Suárez-Pajares y Acker señalan también los productos de esta hibridación artística producto del diálogo entre flamenco y ballet dentro del repertorio de compañías enmarcadas por el flamenco y la danza española en obras como *Camelamos Naquelar* (1976) coreografía de Mario Maya y composición de José Heredia, *Medea* (1984) compuesta por Manolo Sanlúcar y coreografiada por José Granero, *Quejío* (1971) de Salvador Távora, *Romance de Luna* de José Antonio, así como la obra coreográfica dancística y cinematográfica de Carlos Saura y Antonio Gades con su reconocida trilogía⁴⁷³, mencionando también el entonces creciente repertorio de Nacho Duato para la Compañía Nacional de Danza (Suárez Pajares y Acker, 1998: 39-40), aunque faltando mención de la labor coreográfica de Víctor Ullate, quien, en la fecha de la publicación del libro ya tenía una década en funciones con coreografías como *Jaleo* (1996) compuesta por Luis Delgado.

⁴⁷² “Escrito por encargo de Antonia Mercé cuando el compositor apenas tenía 20 años, la bailarina interpretó sólo algunos fragmentos en sus recitales y no fue hasta la creación de la compañía de Encarnación López cuando la obra se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid el 9 de noviembre de 1933. En el libreto habían colaborado Federico García Lorca y Cipriano Rivas Cherif; los decorados y figurines se encomendaron a una de las personalidades del arte español de la preguerra; el escultor Alberto (seudónimo de Alberto Sánchez) quien realizó una interesantísima escenografía. La entonces boyante Orquesta Bética de Sevilla, bajo la dirección del propio Pittaluga, acompañó al cuerpo de baile y los solistas encabezados por “La Argentinita”, su hermana Pilar López y Rafael Ortega. Otras representaciones de la obra tuvieron lugar en Cleveland, Ohio, el 9 de octubre de 1942 por los Ballets Rusos de Monte-Carlo, con decorados y figurines de Joan Junyer, y en 1956 por el Ballet de Pilar López” (Suárez Pajares y Acker, 1998: 28).

⁴⁷³ *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983), y *El amor brujo* (1986).

Los listados que conforman los capítulos “Ballets Escritos por Compositores Españoles en el Siglo XX” y “Relación Cronológica de Obras Estrenadas en Versión Coreográfica” de la monografía sobre la exposición *Ritmo para el Espacio: Los compositores Españoles y el Ballet en el Siglo XX* son testimonio contundente del extenso repertorio de ballets creado por compositores españoles. En base a ello, hemos organizado los datos en una tabla para facilitar la visualización y contundencia de la presencia de colaboraciones de artistas españoles en compañías de ballet, en la cual se encuentran también bailarines y coreógrafos del flamenco. Esta tabla titulada “Concentrado de colaboraciones entre compositores españoles y el ballet” se encuentra incluida nuestra sección de Apéndice.

2.7 Registro general de artistas del baile flamenco que colaboraron en compañías de ballet para la creación de ballets de temática española

A continuación presentamos la documentación de colaboraciones interpretativas o coreográficas de artistas flamencos o relacionados al flamenco en los contextos de su colaboración con compañías de ballet. En esta lista hemos incluido los datos de la fecha de estreno, el nombre del coreógrafo a quien se le atribuye la obra, los datos de los artistas relacionados al flamenco que participaron, así como datos de los bailarines emblemáticos de dicha creación, y el nombre de la compañía o teatro responsable de dicha presentación.

Tabla 1 Tabla de colaboraciones entre artistas del baile flamenco y el ballet

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1860	EDAD DORADA				
1917	Varios	Varios	Pastora Imperio y Víctor Rojas	Ballets Russes Diaghilev	Gala pro la Asociación de la Prensa, Madrid
1918	Fokine	<i>Shéhérazade</i>	Félix Fernández	Ballets Russes Diaghilev	Teatro Isabel la Católica, Granada
1918	Fokine	<i>Petrushka</i>	Félix Fernández	Ballets Russes Diaghilev	Coliseum Theatre, Londres
1919	Massine	<i>El Tricornio</i>	Félix Fernández , Massine, Karsavina, Woizikovsky, Idzikovsky	Ballets Russes Diaghilev	Alhambra Theatre
1920	Massine	<i>El Tricornio</i>	Massine, Karsavina, Woizikovsky, Idzikovsky	Ballets Russes Diaghilev	Opera de Paris
1921	Varios	<i>Cuadro Flamenco</i>	María Albaicín, La Macarrona, Ramírez, la Malena, el Estampío, el Rojas y el Tijero Cantaoras: la Minerita y la Rubia de Jerez , Guitarista: Manuel Martell .	Ballets Russes Diaghilev	Gaité Lyrique de Paris
1921	Varios	<i>Cuadro Flamenco</i>	María Albaicín, La Macarrona, Ramírez, la Malena, el Estampío, el Rojas y el Tijero Cantaoras: la Minerita y la Rubia de Jerez , Guitarista: Manuel Martell .	Ballets Russes Diaghilev	Princess Theatre, Londres
1921	Petipa-Nijinska	<i>Sleeping Princess</i>	María D'Albaicín (Danza Árabe)	Ballets Russes Diaghilev	Princess Theatre, Londres
1921	Massine	<i>El Tricornio</i>	María D'Albaicín - La Molinera, Léon Woizikowsky	Ballets Russes Diaghilev	Princess Theatre, Londres
1921	Petipa-Nijinska	<i>The Sleeping Princess</i>	María D'Albaicín (Danza Árabe)	Ballets Russes Diaghilev	Princess Theatre, Londres
1921	Massine	<i>El Tricornio</i>	Ballets Russes Diaghilev	Ballets Russes Diaghilev	Teatro Real, Madrid

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANÍA DE BALLET	LUGAR
1922	OPERA FLAMENCA				
1923	Massine	<i>El Tricornio</i>	Ballets Russes Diaghilev	Ballets Russes Diaghilev	Teatro Monte Carlo
1925	Bolm	<i>El Amor Brujo</i>	María Montero	Ballet de Chicago - Allied Arts	Chicago
1925	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina & Vicente Escudero Georges Wague, Irene Ibáñez	Les Ballets Espagnols	Trianon-Lyrique Théâtre
1925	Massine	<i>El Tricornio</i>	Ballets Russes Diaghilev	Ballets Russes Diaghilev	London Coliseum
1927	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina, Paulette Philipp's, Irene Ibáñez, L. Monis, Escudero	Les Ballets Espagnols	Grand-Théâtre, Burdeos
1927	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina, Paulette Philipp's, Irene Ibáñez, L. Monis, Escudero	Les Ballets Espagnols	Teatro di Torino, Turín
1928	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina, M. Marco, Georges Wague, Irene Ibáñez, Carmelo, Carmen La Joselito	Les Ballets Espagnols	Opéra-Comique, París
1928	Escudero	<i>El Tricornio - Danza del Molinero</i>	Vicente Escudero		Salle Pleyel, París
1928	Nikinska	<i>Bolero</i>	Ida Rubinstein, A. Viltzak, Dolinoff, Lapitzky, Ungerer		Ópera de París
1928	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina, Irene Ibanez, Carmen La Joselito. Georges Wague, Marco (Carmelo)	Les Ballets Espagnols	Opéra-Comique, París
1928	Massine	<i>El Tricornio</i>		Ballets Russes Diaghilev	Gira Francia, Viena, Marseille
1928	Dolin	<i>Danse Espagnol</i>	Dolin	Nemchinova-Dolin Ballet	
1929	Massine	<i>El Tricornio</i>	Léon Woizikowski	Ballets Russes Diaghilev	Grand Casino Théâtre de Vichy
1929	Nijinska	<i>Bolero</i>	Ida Rubinstein, Anatole Wilzak, A. Doniloff, E. Lapitsky, S. Unguer, Ashton,	Compañía de Ida Rubinstein	Teatro alla Scala
1929	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	Compañía de Antonia Mercé, La Argentina	Les Ballets Espagnols	Opéra-Comique, París
1929	La Argentina	<i>Triana</i>	Compañía de Antonia Mercé, La Argentina Irene Ibanez, Barsac, Gorges Wage, Arsenio Bercerra, Moreno, Quintaz	Les Ballets Espagnols	Opéra-Comique, París
1929	La Argentina	<i>Juerga</i>	La Argentina, Carmen La Joselito, Rainal, Pedro de Hidalgo, Moreno	Les Ballets Espagnols	Opéra-Comique, París
1929	Argentinita		Argentinita, Gertrude Lawrence, Anton Dolin	Lew Leslie's International Revue - Varios artistas	Majestic Theatre, NY
1929	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Dora del Grande, Leticia de la Vega, Pierre Stal, Boris Romanov	Ballet del Teatro Colón	Teatro Colón Buenos Aires, Argentina
1929	Massine	<i>El Tricornio</i>	Balanchine - Corregidor	Ballets Russes Diaghilev	Royal Opera House, Covent Garden, Londres

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1930	Argentinita		Argentinita, Gertrude Lawrence, Anton Dolin	Lew Leslie's International Revue - Varios artistas	Majestic Theatre, NY
1930	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Dora del Grande , Gema Castillo y Leticia de la Vega	Compañía de Boris Romanov	Teatro Regio di Torino
1930	Ruth Page	<i>Iberian Monotone (Bolero)</i>	Adolph Bolm	Compañía de Ruth Page	Highland, Illinois, USA
1930	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina, Iréné Ibanez, Carmen Joselito, Georges Wague, Veltechk, H. André, G. Guggiari, Carmen Járez, N. Moreno, A. Rainal, M. Rainal, Carmen Sancha, Pepita Sancha, Sauvegarde, Sevillanita, Stephann	Les Ballets Espagnols	
1930	Argentinita		Argentinita, Gertrude Lawrence, Anton Dolin	Lew Leslie's International Revue - Varios artistas	Majestic Theatre, NY
1931	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Keith Lester	Compañía de Boris Romanov	
1932	Dolin	<i>Bolero</i>	Anton Dolin	Vic-Wells Ballet	Sadler's Wells Theatre, Londres
1932	Laura de Santelmo	<i>El Amor Brujo</i>	Laura de Santelmo, Antonio de Triana, Soledad Miralles, Miguel de Molina	Compañía de Laura de Santelmo	Teatro Liceo, Barcelona
1932	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>		Ballets Russes del Coronel de Basil	Théâtre de Monte-Carlo
1933	Argentinita	<i>Romería de los Cornudos</i>	Argentinita y Pilar López	Compañía de Bailes Españoles	Teatro Calderón, Madrid
1933	Argentinita	<i>El Amor Brujo</i>	Argentinita, Pilar López, Rafael Ortega "El Almendro", Antonio Triana (Carmelo), La Macarrona y La Malena	Compañía de Bailes Españoles	Teatro Falla, Cádiz
1933	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	Antonia Mercé, Dora del Grande (Lucía), Francisco Gago (Espectro), Raul Blanco		Teatro Colón, Buenos Aires
1933	Laura de Santelmo	<i>El Amor Brujo</i>	C-Laura d ST, Lucía-Salud Miralles (Soledad Góngora), Esp- Antonio Triana, C-Miguel Molina-bailaoreas		Gran Teatro del Liceo
1934	Massine	<i>El Tricornio</i>	Tamara Tumanova	Ballet Russe de Monte Carlo	
1934	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Dora del Grande, Leticia de la Vega, Francisco Gago, Michel Borowski		Teatro Colón, Buenos Aires
1934		<i>Danza del Fuego</i>	La Argentina	Palacio de Bellas Artes	México
1934	Massine	<i>Le Tricorne</i>		Russian Ballet Colonel de Basil	
1934	Nijinska	<i>Bolero</i>	Alexandra Danilova		Théâtre Monte Carlo

FECHA	COREOGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1934	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	Antonia Mercé, Pastora Imperio, Escudero, Espector-Miguel de Molina, Gitanas	Les Ballets Espagnols	Teatro Español
1935	Escudero	<i>El Amor Brujo</i>	Vicente Escudero, Carmita Garcia y Almería	Compañía de V. Escudero	Nueva York
1935	Escudero	<i>El Amor Brujo</i>	Carmita García, Escudero, Espectro-Guillermo del Oro, Maclovía Ruiz	Compañía de V. Escudero	San Francisco Opera House
1935	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Dora del Grande, Leticia de la Vega, Francisco Gago, Michel Borowski	Ballet Estable del Teatro	Teatro Colón, Buenos Aires
1935	Nijinska	<i>Bolero</i>	Marjorie Tallchief	Compañía del Marqués de Cuevas	París
1935	Woizikowski	<i>El Amor Brujo</i>	Léon Woizikowsky	Compañía de Léon Woizikowsky	
1935	Fokine	<i>Bolero</i>			París
1936	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Dora del Grande, Leticia de la Vega, Francisco Gago, Michel Borowski	Ballet Estable del Teatro Colón	Teatro Colón, Buenos Aires
1936	La Argentina	<i>El Amor Brujo</i>	La Argentina, Carmita, Escudero, G. Wague.	Les Ballets Espagnols	Teatre de l'Opera, Palais Garnier, París
1936	Woizikowsky	<i>El Amor Brujo</i>	Monte Carlo Russian Ballet	Monte Carlo Russian Ballet	His Majesty's Theatre Melbourne, Australia
1937	Ángel Cansino	<i>El Amor Brujo</i>	Rosita Ortega, Monna Montes, Ángel Cansino	Compañía de Ángel Cansino	Philadelphia, USA
1937	Ángel Cansino	<i>El Amor Brujo</i>	Rosita Ortega, Monna Montes, Ángel Cansino, Juan Martínez	Compañía de Ángel Cansino	Eastman Theatre, Rochester NY
1939	Massine	<i>Capriccio Espagnol</i>	Argentinita	Ballets Russe de Montecarlo	Monte Carlo
1939	Woizikowski	<i>El Amor Brujo</i>	Polish Ballet (Maitre-Leon Wojzikowski)	New York World's Fair Music Festival	Hall of Music, NY
1939	Anton Dolin	<i>Bolero</i>	Covent Garden Russian Ballet	Covent Garden Russian Ballet	Sydney, Australia
1940	José Fernández	<i>Goyescas</i>	Lolas, Ada Verova, Leon Danielian, José Fernandez, Mona Montes, Alexis Kosloff	Ballet Theatre (ABT)	
1940	Anthony Tudor	<i>Goya Pastoral - Goyescas</i>	Alicia Alonso, Jerome Robbins, Nora Kaye	Ballet Theatre (ABT)	Lewinsohn Stadium, Nueva York
1940	Dolin	<i>Bolero</i>	Anton Dolin		Robin Hood Dell, Philadelphia
1940	Nijinska	<i>Bolero</i>		Compañía de Nijinska	Hollywood Bowl
1941	Anthony Tudor	<i>Goya Pastoral - Goyescas</i>	Jerome Robbins*, Muriel Bentley*	Ballet Theatre (ABT)	Palacio Bellas Artes, México
1941	Argentinita	<i>Goyescas</i>		Ballet Theatre (ABT)	Palacio Bellas Artes, México
1941	J. Magriñá y Trini Borrull	<i>El Amor Brujo</i>	J. Magriñá, Trini Borrull, Antonio de Triana	Gran Teatro del Liceo	Gran Teatro del Liceo, Barcelona
1941	Escudero	<i>El Amor Brujo</i>	Carmita García, Escudero, Conchita Martínez, Salvador Barcas	Compañía de V. Escudero	Teatro Español, Madrid

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1941	Lifar	<i>Bolero</i>	Suzanne Lorcia, Lifar , Peretti	Ballet de la Ópera de París	Opera de París
1942	Carletto Thiben	<i>El Amor Brujo</i>			Teatro delle Arti, Roma
1942	J. Magriñá,	<i>El Amor Brujo</i>	J. Magriñá y María de Ávila		Gran Teatro del Liceo, Barcelona
1943	Boris Romanov	<i>El Amor Brujo</i>	Dora del Grande, Leticia de la Vega, Francisco Gago, Michel Borowski	Ballet Estable del Teatro	Teatro Colón, Buenos Aires
1943	Argentinita	<i>Pictures from Goya</i>	Argentinita, Pilar López, José Greco y Manolo Vargas	Ballet Theatre (ABT)	USA
1943	Massine	<i>The Three-Cornered Hat</i>	Argentinita - Molinera	Metropolitan Opera House	USA
1943	Massine	<i>Capriccio Espagnol</i>	Argentinita - The Gypsy Girl	Ballet Theatre (ABT)	San Francisco, USA
1943	Argentinita	<i>Bolero</i>	Argentinita, Pilar López, José Greco, Manolo Vargas	Ballet Theatre (ABT)	USA
1943	Elsa Brunelleschi	<i>Flamenco</i>	Sara Luzita y Roberto Harold	Compañía de ballet de Marie Rambert	Londres
1943	Serge Lifar	<i>L'Amour Sorcier</i>	Lifar, Térésina Berganza, Roland Petit, Lycette Darsonval	Opera de París	París
1943	Pilar López	<i>The Cuckold's Fair</i>	Alexandra Danilova, Frederic Franklin	Ballet Russe de Monte Carlo de Serge Denham	Music Hall, Cleveland, Ohio
1943	Argentinita	<i>Café de Chinitas</i>	Argentinita	Homenaje a Lorca	MOMA, Nueva York
1943	Argentinita	<i>Bolero, Viejo Madrid, Cuadros de Goya</i>	Argentinita y Pilar López		Carnegie Hall - Brooklyn Academy of Music
1943	Argentinita	<i>Capriccio espagnol</i>	Argentinita	Compañía de La Argentinita	Gira
1944	Aurel Milloss	<i>Bolero</i>	Ugo dell'Ara, Attilia Radice	Opera de Roma	Roma
1944	Argentinita	<i>El Amor Brujo (The Bewitched Marriage)</i>	Argentinita y Pilar López	Ballet Theatre (ABT)	USA
1944	Pilar López	<i>La Romería de los Cornudos</i>	Alexandra Danilova, Frederic Franklin, Ballet Russe de Monte Carlo de Serge Denham		
	Argentinita	<i>Dances from Carmen</i>		Ballet Theatre (ABT)	USA
	Argentinita	<i>Gira USA</i>			
1945	Argentinita	<i>El Amor Brujo</i>	Argentinita y Pilar López	Ballet Theatre (ABT)	USA
1945	María de Ávila	<i>El Amor Brujo</i>	María de Ávila, J. Magriñá, Maruja Blanco, José Ferrán		Gran Teatro del Liceo, Barcelona
1945	Roland Petit	<i>Guernica</i>	Roland Petit		París
1946	Ana María	<i>El Amor Brujo</i>	Ana María, Roberto Ximénez, Antonio Valdés, Rocío de Granada		Teatro Comedia, Córdoba Argentina
1946	Doris Humphrey	<i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i>			
1946	Ana Nevada	<i>Los Caprichos</i>	Juanito García, Roland Petit, Ballets Champs Elysées		Théâtre des Champs-Élysées, París
1947	Antonia Cobos	<i>Madroños</i>	Ballet Russe	Ballet Russe	

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1947	Mariemma	<i>El Amor Brujo</i> (reposición de <i>La Argentina</i>)	Mariemma, Morita Aeros, George Wague, Salvador Vargas		Opera Comique de París
1947	Lifar	<i>El Amor Brujo</i>	José Estrada		Opera de París
1947	Lifar	<i>Bolero</i>	José Estrada, Espanita Cortez, Michel Renault, Jeannette Girodez	Ópera de París	Opera de París
1947	Antonia Cobos	<i>Madroños</i>		Ballet Russe de Monte Carlo	
1947	Massine	<i>El Tricornio</i>	Massine & Margot Fonteyn	Saddler's Wells Ballet	Royal Opera House, London
1948	Espanita Cortez y Jean-Jacques Etchevery	<i>El Amor Brujo</i>	Espanita Cortez, Colette Signorelli, Michel Gevel, Lucien Mars, (Gitano-Maurice Riche)	Ópera de París	Théâtre de la Opéra (Palais Garnier)
1948	Espanita Cortéz	<i>Farruca Flamenca</i>	Espanita Cortez, Franciso Gil, Perrin, Ricardo Blasco, Pepe de Almería	Ópera de París	Théâtre de la Opéra (Palais Garnier)
1949	Roland Petit	<i>Carmen</i>	Roland Petit y Zizi Jeanmaire		Prince's Theatre, Londres
1949	Espanita Cortez y Jean-Jacques Etchevery	<i>Le Tricorne</i>	Michel Rayne - Molinero, Espanita Cortez, Michel Gevel, Oleg Sabline	Opera de París	Opera Comique
1949	Ana María	<i>Le Tricorne</i> <i>Versión con Diseños de Dalí</i>	Ballet Espanol Ana Maria	Ballet Espanol de Ana Maria	USA
1949	J. Magriñá y A. Román	<i>El Amor Brujo</i>	Ana Esmeralda, Manolo Vargas, Miguel Albaicín, Eulalia del Pino, Pastora Imperio		
1949	Antonia Cobos	<i>Mute Wife</i>	Antonia Cobos	Ballets Russes de Montecarlo	USA
n.d.	Ana Ricarda	<i>Bolero 1830</i>		Markova-Dolin ballet	
1949	Ana Ricarda	<i>Del Amor y de la Muerte</i>	Ana Ricarda, Tamara Toumanova, George Skibine	Grand Ballet du Marquis de Cuevas	
1950	Pilar López	<i>Danza Española del Cascanueces de Dolin</i>		London Festival Ballet	
1950	Espanita Cortez y Jean-Jacques Etchevery	<i>El Amor Brujo</i>	Espanita-Cortez, Colette Signorelli, Michel Gevel, Lucien Mars, (Gitano-Maurice Riche)	Ópera de París	Théâtre de la Opéra (Palais Garnier)
1951	J. Magriñá	<i>El Amor Brujo</i>	Rosita Segovia, Ma de Áila y Maruja Blanco, Juan M, C. Jesús Garín, Lolita Baldó		
1951	Carmelita Maracci	<i>Circo de España</i>	Alicia Alonso, Ángela Velez, Carmelita Maracci	Ballet Theatre (ABT)	Metropolitan Opera House, NY
1952	Ana Ricarda	<i>Doña Inés de Castro</i>		Grand Ballet du Marquis de Cuevas	
1952	Ana María	<i>El Amor Brujo</i>	Ana María, Juanito Rivera, Roberto Iglesias, Aída Ramírez		Teatro Coliseum, Barcelona
1952	Massine	<i>Le Tricorne</i>	Antonio y Mariemma		Teatro alla Scala
1952	Massine	<i>Capriccio Espagnol</i>	Massine y Mariemma		Teatro alla Scalla
1952	Massine	<i>Capriccio Espagnol</i>	Espanita Cortez, Geneviève Kergrist, Michel Rayne, Michel Gevel, Lucien Mars	Ópera de París	Opéra-Comique

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANÍA DE BALLET	LUGAR
1953	Massine	<i>Le Tricorne</i>	Antonio y Mariemma	Ballet de la Ópera de Roma	Teatro de la Ópera de Roma
1953	Alfred Rodrigues	<i>Blood Wedding</i>	Sadler's Wells Theatre Ballet	Sadler's Wells Theatre Ballet	Sadler's Wells Theatre
1953	Doris Humphrey	<i>Ritmo Jondo</i>			
1954	Doris Humphrey	<i>Felipe El Loco</i>			
1954	Mariemma	(Repertorio)	Teatro alla Scala		
1954	Massine	<i>Le Tricorne</i>	Léon Woizikowsky	"Complete stories of the great Ballets" Balanchine	New York
1955	Pilar López	<i>Pilar López</i>	Pilar López, Elfira Real, Ernesto la Peña, Paco de Ronda, Gitanillos: Antonio Gades, Mario Maya, Paco Caro y José de la Vega	Ballet Español de Pilar López	
1955	Antonio	<i>El Amor Brujo</i>	Antonio y compañía		Saville Theatre, Londres
1955	NEOCLASICISMO				
1955	Mariemma	<i>España</i>	Luciana Novaro		Teatro alla Scala
1955	Antonio	<i>El Amor Brujo</i>	Rosita Segovia, Antonio		Covent Garden
1956	Massine	<i>El Tricornio</i>		Ballet Real Sueco	
1953	Alfred Rodrigues	<i>Blood Wedding</i>		Sadler's Wells Theatre Ballet	
1957	Antonio	<i>El Amor Brujo</i>	Antonio, Rosita Segovia, L Carmen Rojas, Paco Ruiz	Antonio Ballet Español	
1957	Alfred Rodrigues	<i>Blood Wedding</i>	Nora Kaye, Erik Bruhn, Lucia Chase, Joh Kriza, Nadine Revene, Scott Duglas, Jillana Williams		Phoenix Theatre, NY
1957	Enrique Martínez	<i>La Muerte Enamorada</i>	Ballet Theatre Workshop		Phoenix Theatre, NY
1958	Massine	<i>El Tricornio</i>	Léonide Massine y Tatiana Massine	Ballet de la Ópera de Holanda	Stadsschouwburg, Amsterdam
1958	J. Magriñá	<i>El Amor Brujo</i>	Mercedes Borrul, Roberto Iglesias, Antoñita Barrera		Gran Teatro del Liceo
1958	Mariemma	<i>Voyage Vers L'Amour</i>	Mariema, Ballet Marqués de Cuevas	Expo Bruselas	
1959	Mariemma		Ballet del Marqués de Cuevas		
1959	Antonio	<i>El Amor Brujo-Luna de Miel</i>	Massine, Antonio, Ludmilla Tchérina	Película Michael Powell	
1961	Béjart	<i>Boléro</i>	Jorge Donn		Théâtre de la Monnaie
1961	Gades	<i>Bolero</i>	Dolin		Sadler's Wells Theatre
1962	Gades	<i>Bolero</i>	Dolin		Teatro de la Ópera de Roma
1962	Gades	<i>El Amor Brujo</i>	Elettra Morini & Gades		Teatro alla Scala
1962	Gades	<i>Carmen</i>		Ballet de la Ópera de Roma	Teatro de la Ópera de Roma
1962	Gades	<i>Pavana para una infanta difunta</i>	Carla Fracci y Miskovitch	Festival de Due Mondì de Spoleto	
1962	Gades	<i>El retablo de don Cristóbal</i>	Carla Fracci	Festival de Due Mondì de Spoleto	
1963	MacMillan	<i>Las Hermanas (Casa de B Alba)</i>	Stuttgart Ballet	Stuttgart Ballet	Wuerttemberg Staatstheatre, Alemania
1965	Rovira Veleta	<i>El Amor Brujo</i>	Rafael de Córdoba, La Polaca, Antonio Gades, Morocha		

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1966	MacMillan	<i>Las Hermanas (Casa de B Alba)</i>		Western Theatre Ballet	
1966	MacMillan	<i>Las Hermanas (Casa de B Alba)</i>	Marcia Haydée, Ray Barra, Royal Ballet	BBC studio version	
1965	Massine	<i>Le Tricorne</i>		Ballet de la Ópera de Viena	Teatro de la Ópera de Viena
1967	MacMillan	<i>Las Hermanas (Casa de B Alba)</i>	ABT première: Chase, Lupe Serrano, Eleanor D'Antuono, Ellen Everett, Naomi Sorkin, Alaine Haubert, Royes Fernández		City Center NY
1967	Alberto Alonso	<i>Carmen</i>	Maya Plisetskayai	Bolshoi	Bolshoi Theatre
1968	Massine	<i>Aleko</i>	Lupe Serrano, Royes Fernandez, Bruce Marks, Richard Gain, Rossana Seravalli		Metropolitan Opera House, NY
1969	Gades	<i>El Amor Brujo</i>	Ballet de la Ópera de Chicago	Ballet de la Ópera de Chicago	
1969	Pericet, Ángel	<i>El Tricornio</i>			Teatro Colón, Argentina
1969	Massine	<i>Le Tricorne</i>	Luis Fuente	Joffrey Ballet	USA
1969	Nijinska	<i>Bolero</i>	Luis Fuente	The Center Ballet of Buffalo	
1970	José de Udaeta	<i>Suite española</i>		Harkness Ballet	USA
1971	James Truitte	<i>Guernica</i>			
1971	Macmillan	<i>Las Hermnas (La casa de Bernarda Alba)</i>			Sadler's Wells
1971	Macmillan	<i>Las Hermnas (La casa de Bernarda Alba)</i>			Royal Ballet
1976	Manolo Vargas	<i>Danza del Molinero</i>	William Carter	Ballet Theatre (ABT)	
1967	Alonso, Alberto	<i>Carmen</i>	ABT Première: Alicia Alonso, Orlando Salgado, Jorge Esquivel, Martine van Hamel, Clark Tippet	Ballet Theatre (ABT)	Metropolitan Opera House, NY
1977-1978	José de Udaeta	<i>Toreadoren</i>	Ballet Real Danés		
1978	Gades	<i>Ad Libitum</i>	Alicia Alonso, Antonio Gades	Ballet Nacional de Cuba	Cuba
1978	Alicia Alonso	<i>Giselle</i>	Antonio Gades	Ballet Nacional de Cuba	Kennedy Center for the Performing Arts, Washington DC
1978	Gades	<i>Bodas de Sangre</i>	Ballet Nacional de Cuba	Ballet Nacional de Cuba	Gran Teatro de la Habana
1979	FESTIVALES				
1980	José Antonio Ruiz	<i>Ballerinas - Farruca del Molinero</i>	Carla Fracci y José Antonio	Programa filmado para Televisión	
1981	Petit	<i>Carmen</i>	ABT première: Makarova, Baryshnikov, Victor Barbee-Escamillo		Kennedy Center for the Performing Arts, Washington DC
1981	Antonio	<i>El Tricornio</i>	Ballet Nacional de España		
1982	Antonio	<i>El Amor Brujo</i>	Ballet Nacional de España		

FECHA	COREÓGRAFO	BALLET	BAILAOR / BAILAORA	COMPANIA DE BALLET	LUGAR
1986	José Antonio	<i>El Sombrero de Tres Picos</i>	Ballet Nacional de Cuba		
1986	Saura	<i>El Amor Brujo</i>	Antonio Gades, Cristina Hoyos, La Polaca	CINE	
1987	José Granero	<i>Bolero</i>	Ballet Nacional de España		
1987	Mario Maya	<i>El Amor Brujo</i>	Beatriz Martín	Teatro Griego, Barcelona	Teatro La Fenice, Valencia
1987	José de Udaeta	<i>Fandango</i>	Compañía de Patrice Bart		
1988	José de Udaeta	<i>Variaciones flamencas</i>			Landestheater, Salzburg
1988	José Antonio	<i>Tricornio</i>	José Antonio, Ballet Nacional de España		
1989	José de Udaeta	<i>Suite Artesiana</i>	Ballet de la Ópera Alemana del Rin		Alemania
1990	José Antonio	<i>El romance de la luna</i>	Natalia Makarova, José Antonio		Kirov Theatre, San Petersburgo
1991	José de Udaeta	<i>Carmen</i>	Staatstheater Stuttgart		Alemania
1992	Massine	<i>El Tricornio</i>	Patrick Dupont		Ópera de París
1992	Cristina Hoyos y Manolo Marín	<i>El Amor Brujo</i>		Juegos Olímpicos	Barcelona
1992	Mats Ek	<i>Carmen</i>	Ana Laguna	Cullberg Ballet	
1993	José de Udaeta	<i>Don Quijote</i>	José de Udaeta, Staatsoper de Berlín, dir. Patrice Bart	Staatsoper de Berlín	Alemania
1999	José de Udaeta	<i>Don Quijote</i>	José de Udaeta	Ballet de la Aalto Oper de Essen	Alemania
1994	Víctor Ullate	<i>El Amor Brujo</i>	Víctor Ullate Ballet	Víctor Ullate Ballet	Teatro de la Maestranza, Sevilla
1994	Víctor Ullate	<i>El Amor Brujo</i>	Antonio Márquez, Carmen Linares	Víctor Ullate Ballet	Teatro Victoria, Barcelona
1995	Massine	<i>El Tricornio</i>	Michael O'Hare, Chenca Williams	Birmingham Royal Ballet	Royal Opera House, Londres
1995	Nijinska	<i>Bolero</i>		Oakland Ballet	USA
1996	Odile Duboc	<i>Trois Boléros</i>		La Filature	Mulhouse
1996	José Antonio	<i>La Gitana</i>	Carla Fracci y José Antonio	Ballet del' Arena di Verona	
1996	Massine	<i>El Tricornio</i>	Tamara Rojo, ballet de la Ópera de Niza	Festival de Granada	Granada
1998	Sara Lezana	<i>El Amor Brujo</i>	C. Lucía Díez, C. Juan Carlos Gzlez, o		Teatro Principal, Barcelona
1998	Manolo Marín	<i>El Amor Brujo</i>	Beatriz Martín, Juan Andrés Maya		Teatro Tívoli, Barcelona
	José Antonio	<i>Versus Vitae</i>	Julio Boca	Ballet Argentino	
1999	José de Udaeta	<i>Don Quijote</i>		Ballet de la Aalto Oper de Essen	
2001	Thierry Malandain	<i>Boléro</i>		Malandain Ballet Biarritz	Centre Chorégraphique National de Biarritz
2002	Santamaría	<i>El Amor Brujo</i>	Merche Esmeralda-		
2002	Marc Ribaud	<i>Bolero</i>		Ópera de Niza	
2004	Stanton Welch	<i>Boléro</i>		Huston Ballet	
2005	Massine	<i>El Tricornio</i>	Kader Belarbi	Opéra de París	Opéra de París
2008	Thierry Malandain	<i>El Amor Brujo</i>	Malandain Ballet Biarritz	Malandain Ballet Biarritz	Grand Théâtre de Luxembourg
2009	Massine	<i>El Tricornio</i>	José Martínez		Ópera de París
2010	María Pagés	<i>Soleá</i>	Ángel y Carmen Corella	Ángel Corella - compañía	Gira internacional
2010	UNESCO				
2012	Antonio El Pipa	<i>El Amor Brujo</i>	Ballet Nacional de Cuba	Ballet Nacional de Cuba	Cuba
2014	Victor Ullate	<i>El Amor Brujo</i>	Victor Ullate Ballet	Teatro Real	Madrid

3 REPERTORIO: Ballets creados en colaboración con artistas del baile flamenco

En el amplio y multifacético repertorio del ballet – romántico, clásico, neoclásico, contemporáneo – existe paralelamente una amplia diferenciación entre danzas de carácter, bailes nacionales, ballets de temática española y los bailes escénicos de España referidos usualmente como “*Spanish dance*.” Como hemos mencionado anteriormente, éste término ambiguo frecuentemente se utiliza en el idioma inglés amplia e indistintamente para referirse tanto a los bailes de Escuela Bolera, Danza Estilizada española, el folklore español y el flamenco, aunque usualmente se refiere a la Danza Estilizada o al flamenco.

Ante estos parámetros y teniendo nuestra tesis el objetivo de estudiar las aportaciones del flamenco al ballet, en este apartado mencionaremos y diferenciaremos las manifestaciones del ballet de temática española, pero nos enfocaremos únicamente a dar seguimiento a los ballets en cuyo proceso creativo se integró el flamenco de manera contundente. Como condición de selección consideraremos aquellos ballets creados para una compañía de ballet con la colaboración coreográfica de un artista del flamenco ya sea en la función de co-coreógrafo o de protagonista colaborador. Consideraremos también aquellas coreografías de ballet de temática española de gran impacto en la difusión del flamenco creadas para compañías de ballet por coreógrafos del ballet pero que hayan tenido un significativo estudio, entrenamiento y experiencia escénica en relación al flamenco. Por tanto, el estudio abarca los ballets de temática española más significativos creados a partir de la consolidación del flamenco como tal hasta las creaciones más recientes, hasta el punto del cierre de este trabajo (2015).

Ante estos parámetros, los ballets que contundentemente han sido creados en colaboración entre artista flamenco y compañía de ballet cuya coreografía tenga vigencia o hay atenido vida longeva en el repertorio, o en su defecto un impacto extremadamente significativo en la historia podemos distinguir *El Tricornio* (1919) como el más contundente, longevo, y vigente. Es significativo también observar que el libreto, diseño, música y planteamiento de guión coreográfico de *El Tricornio* ha sido paralelamente desarrollado tanto en el ballet como en la danza española y en el flamenco, especialmente las que han respetado los diseños de Picasso. Esta

particularidad le distingue y diferencia de otras coreografías cuyas versiones presentan diferencias tan significativas en planteamiento coreográfico, diseño, vestuario, etcétera, que apenas parecen tener alguna relación entre sí tal como es el caso de *El Amor Brujo*, el ballet que ha sido más representado pero con propuestas de diferentes coreógrafos, las cuales no han logrado un historial de reposiciones comparable con *El Tricornio* o con *Don Quixote*.

Otro caso es el ballet de *Carmen*, donde ni las versiones de ballet ni las de flamenco comparten mucho en planteamiento salvo en estar basadas en la obra de Mérimée. De hecho, ni siquiera la partitura creada por Bizet es un común denominador en las diferentes propuestas coreográficas ya que distintos coreógrafos han ido modificando el orden de los segmentos musicales como en el caso de Roland Petit, o los arreglos musicales que modifican magistralmente hasta los instrumentos participantes para darle un aire más flamenco, como en el caso de las versiones filmicas y escénicas de Antonio Gades. Independientemente de ello, las versiones de ballets de *Carmen* no serán estudiadas en este trabajo ya que no cumplen con los parámetros de selección de este estudio, ya que las respectivas coreografías de las versiones más significativas de Roland Petit, Alberto Alonso y Mats Ek no fueron creadas sino en colaboración entre un artista del baile flamenco en una compañía de ballet. Por los mismos motivos quedan fuera de la condición de estudio los ballets *Don Juan* y *Bolero*, mencionándose únicamente algunas referencias de colaboraciones en reposiciones puntuales.

Pasaremos ahora a revisar el repertorio de ballets de temática española creados en colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet. Primeramente, como referencia de antecedente se tendrá en la sección de apéndice el ballet *Don Quixote* de Marius Petipa, cuya proceso coreográfico no se dio en colaboración con un artista del baile flamenco, pero sí en referencia a los tres años que Petipa permaneció en España en los cuales el coreógrafo estudió, coreografió e interpretó piezas del repertorio del baile español en el punto histórico del albor del flamenco. Por tanto, este se presentará como entidad independiente y adicional, aunque dando seguimiento a la influencia del repertorio español de los ballets de Petipa en la integración de estudios de baile de carácter español en las escuelas de ballet.

Seguiremos nuestro recorrido con las dos obras magnas de Manuel de Falla *El Tricornio*, la obra de mayor contundencia en cuanto a colaboraciones de artistas del baile flamenco en su desarrollo coreográfico, y *El Amor Brujo*, cuya *première* marcó el lanzamiento del movimiento estético que dio pie a la Danza Estilizada y a lo que en el gremio del baile español se denomina “Ballet Flamenco”. A diferencia de *El Tricornio* en el que seguiremos el proceso de gestación de la obra firmada por Massine y su eventual transformación a través del baile español y flamenco, en el estudio de *El Amor Brujo* iniciaremos con las referencias de su creación dentro de la danza española pasando a estudiar los casos en que esta coreografía dio pie para la colaboración de artistas del baile flamenco en las compañías de ballet que le inscribieron en su repertorio.

Seguidamente, reuniremos en un apartado las principales obras coreográficas de la primera mitad del siglo XX en las que artistas del baile flamenco colaboraron en su creación: *Cuadro Flamenco*, *Capriccio Espagnol* y *Romería de los Cornudos*. Con ello podremos observar el contraste del grado de integración de los artistas del baile flamenco en las respectivas compañías, así como los retos implicados en sus representaciones. Finalmente, se reunirán en un apartado, las principales creaciones coreográficas de temática española inscritas en el repertorio del ballet a partir de la segunda mitad del siglo XX: *Ad libitum*, *Bodas de Sangre*, *Romance de la Luna* y *Soleá*. Como se observará, a excepción de *Bodas de Sangre*, estas obras son más bien coreografías muy cortas, funcionando más bien como variaciones dancísticas. Ellas han sido de creación y representación puntual y prácticamente exclusiva de una ocasión, o temporada, para una compañía específica y unos intérpretes en particular. Por lo tanto, estas obras han tenido tan sólo un breve tiempo de gestación y de representación con lo cual, consecuentemente, no han tenido un impacto o influencia considerable en sus intérpretes que haya trascendido a una evolución de repertorio comparable con otros ballets como *El Tricornio* o *El Amor Brujo*.

3.1 El Tricornio

El Sombrero de Tres Picos es la primera gran obra con historia que se ha hecho en la danza española, o basándose en la danza española.

(José Antonio Ruiz, entrevista personal, 2011)

A través del proceso coreográfico y evolutivo de *El Tricornio*, se marcará un antes y un después en la vida personal de el coreógrafo de los *Ballets Russes* a quien se le atribuye esta obra, Léonide Massine, en la carrera de los que participaron en la creación de este ballet, en la difusión del flamenco dentro del marco del ballet internacional, y la transformación de la danza escénica en España. Es interesante observar cómo el responsable de la creación de la máxima obra coreográfica de la vanguardia española fue dirigida por uno de los promotores más trascendentales de la valoración del arte ruso en la suma de su música, su pintura, y su danza: Serge Pavlovich Diaghilev.

Este ingenioso empresario ruso, abogado de estudios pero artista de vocación, transformó el concepto del ballet, la danza escénica, la danza española, incentivando grandes creaciones musicales y de las artes plásticas. Su preparación incluyó estudios de música particularmente con uno de los miembros del Grupo de los Cinco⁴⁷⁴, Rimsky-Korsakov, transcriptor de Mijail Glinka, padre del nacionalismo ruso quien permaneció algunos años en España entregado al aprendizaje de la música española y del incipiente flamenco. Tras una formación resultado de años de colaboración en administración de teatros, estudios de pintura, producción de exhibiciones dentro y fuera de Rusia, participó como editor de la revista titulada en ruso *Mir iskusstva*⁴⁷⁵, que se traduce como *Mundo del Arte*.

⁴⁷⁴ “Los Cinco” se refiere al grupo de compositores rusos de mediados del siglo XIX que fomentaron el desarrollo de la música rusa integrado por Mili Balákirev, César Cuí, Modest Músorgski, Aleksandr Borodín y Nikolái Rimsky-Korsakov. Consulta el 15.05.2015 en la Web: <<http://www.filomusica.com/filo78/nruso.html>>

⁴⁷⁵ “The name of the magazine, and the movement that followed, *Mir Isskustva (World of Art)*, is not as banaals it may first seem. It implies... a loose group of individuals with an individualistic outlook, their only aim in common being the sufficiently comprehensive purpose of librating art from the crushing hold of their predecessors, museums academism, and the telling of anecdotes.” (Haskel & Nouvel, 1978: 80)

La revista fue integrada por un grupo de artistas rusos, entre ellos el pintor Léon Bakst, colaborador cercano de Diaghilev, quienes promovieron una nueva perspectiva “arte total”, extensa a los ámbitos ideológicos y estéticos. A consecuencia de su liderazgo en la promoción de una nueva visión del arte, Diaghilev al incursionar al mundo de la danza y formar su propia compañía los *Ballets Russes*, Diaghilev transformó la historia del ballet con su concepto de “arte total” agrupando a los más sobresalientes artistas de las diferentes áreas del diseño, composición, coreografía e interpretación. Con los *Ballets Russes*, desde su debut en París en 1909 y hasta la disolución de la compañía tras su muerte en 1929, este singular empresario creó un vibrante contagio creativo de producciones de excelencia retado por su famosa frase: “¡Impresióname!” Cumpliendo su meta, el público de los países en los que fue presentando su repertorio quedaba deslumbrado

En diciembre de 1913, tras perder a su *protégé*, la estrella masculina de su ballet, Vaslav Nijinsky, Diaghilev contrata a Léonide Massine, recién egresado de la Escuela Imperial (1912) quien le suplió tanto en el sentido artístico, como en el personal. Durante el proceso de traslado camino a París, Diaghilev compartió con Massine su visión artística de conjugar las artes escénicas y plásticas en sus obras (la pintura, la música, el teatro, y la danza). Tras su debut como protagonista de los *Ballets Russes* en el ballet *La Leyenda de José* estrenada en la Ópera de París el 14 de mayo de 1914, y ante el desacertado reto de suplir las calidades dancísticas de Nijinsky, el empresario lo encausa hacia la coreografía. Para ello, el empresario constantemente ilustraba a Massine con información histórica y cultural a través de visitas a museos, desarrollando así su sensibilidad, punto de vista analítico, sentido de la estética, conocimiento de técnicas de grandes pintores en temas de armonía, línea y composición.

Massine osciló siempre entre dos tendencias: una, académica (influencia del maestro Cecchetti), la otra diletante-modernista (influencia de Larionov), se dejó llevar alternativamente, tanto por una como por otra. (...) Es más sorprendente que se convirtiera en coreautor tras haber tenido por profesor en dominios de ballet ... a Larionov, el pintor modernista (es cierto que las enseñanzas de este último dejaron profunda huella sobre las creaciones de Massine y en su predilección por el diseño valiente, cortado y anguloso, en la arquitectura de los movimientos y los grupos).

(Lifar, 1973: 106)

Inmediatamente, Diaghilev le dio a Massine la oportunidad de realizar coreografías para su compañía, propiciando colaboraciones con los mejores artistas del momento: Léon Bakst, Natalia Goncharova, Alexandre Benois, Igor Stravinsky, Mikhail Larinov, José María Sert, André Derain, Manuel de Falla, Picasso, etcétera. De 1915 a 1919, Massine creó ocho ballets: *Le Soleil de Nuit* (1915), *Las Meninas* (1916), *Kikimora* (1916), *Les Femmes de Bonne Humeur* (1917), *Les Contes Russes* (1917), *Parade* (1917), *La Boutique Fantasque* (1919) y *El Tricornio* (1919).⁴⁷⁶ Sin embargo fue *El Tricornio*, lo que coronó la carrera de Massine en su transición de bailarín, a ser reconocido y admirado como coreógrafo, ganando reconocimiento mundial, el cual mantuvo con singularidad hasta la década de los treinta.

3.1.1 Gestación de *El Tricornio*

Durante la Primera Guerra Mundial, los *Ballets Russes* fueron acogidos en España por el Rey Alfonso XIII abriendo las puertas del reino hospitalariamente, pero convirtiéndose también en público asiduo, recibiendo a Diaghilev en su círculo de amistades. De acuerdo con Richard Buckle, tras el cierre de la primera temporada de los *Ballets Russes* en Madrid – 9 de junio, 1916 –, el Rey pidió a Stravinsky una composición española y Diaghilev que volviera con su compañía la siguiente temporada, además de realizar un par de presentaciones ese verano en San Sebastián.⁴⁷⁷ Esta iniciativa dio pie a la creación de *Las Meninas*, coreografía de Léonide Massine inspirada en la pintura homóloga de Velázquez, la cual se estrenó en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 25 de agosto de 1916. Esta fue apenas la tercera propuesta del entonces incipiente coreógrafo Léonide Massine, en la cual participó como intérprete acompañado por Lydia Sokolova, Olga Kokhlova y Léon Woizikovsky portando los aparatosos vestuarios de José-María Sert (Norton, 2004: 24). Sin embargo, a pesar de complacer la petición del rey mencionada anteriormente, *Las Meninas* no

⁴⁷⁶ Leslie Norton presenta un análisis de la obra coreográfica de Massine que incluye datos de la première y referencias de su recepción. Vid. Norton, Leslie. (2004). *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*. Jefferson, North Carolina: McFarland

⁴⁷⁷ Richard Buckle aporta referencia sobre cómo se fue desarrollando la intención de hacer un ballet de temática española transcribiendo el telegrama que Diaghilev enviara a Otto Kahn tras el cierre de la primera temporada madrileña de los *Ballets Russes* (Buckle, 1979: 313-314).

llegó a ser una obra de trascendencia comparable con las coreografías que le siguieron, particularmente *El Tricornio*.

El hilo conductor en el desarrollo coreográfico de *El Tricornio* se da a través de Manuel de Falla. El compositor había conocido a Stravinsky durante su estancia en París antes de la Primera Guerra Mundial. Falla recibió a los *Ballets Russes* en Cádiz al desembarcar procedentes de Estados Unidos cuando llegaron para su temporada en 1916. Estado en Madrid, Falla presentó a Diaghilev y Massine con la pareja de dramaturgos María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, con quienes había colaborado en la creación la gitanería de *El Amor Brujo* y con quienes entonces trabajaba para la escenificación del cuento de Pedro Antonio de Alarcón: *El Sombrero de Tres Picos*.

Fue en ese encuentro que el compositor mostró a Diaghilev los avances de su trabajo, a raíz de lo cual el empresario consolidó la idea de convertirlo ballet.⁴⁷⁸ De acuerdo con la bibliografía, la intención de realizar un ballet español con bailarines españoles, en particular flamencos, se fue consolidando durante el viaje que Falla, Massine y Diaghilev realizaron por Sevilla, Granada y Córdoba tras el cierre de la temporada del Real. En este tour andaluz, el empresario y su *protégé* tuvieron oportunidad de presenciar el baile flamenco, conocer a figuras icónicas como “La Niña de los Peines”, asistir a fiestas taurinas, y disfrutar del concierto de *Noches en los Jardines de España* interpretado por Falla en el Palacio de Carlos V granadino el 26 de junio, 1916. Es en esta excursión donde entra a la historia la figura de Félix Fernández, la figura más influyente en cuanto al desarrollo coreográfico de *El Tricornio*, de la evolución de Massine como representante del baile español, y del repertorio de temática española que crearon los miembros de los *Ballets Russes* que aprendieron su arte flamenco.

One evening, at our favourite café, the Novedades, we noticed a small, dark young dancer whose elegant movements and compelling intensity singled him out from the rest of the group. When he had finished dancing Diaghilev invited him to join us at our table. He introduced himself as Felix Fernandez García . . .

(Massine, 1968: 114)

⁴⁷⁸ “By June 18, [1916] Diaghilev submitted a written offer to Falla to produce *El corregidor y la molinera* in ballet form and to do the same with his *Noches* [*Noches en los Jardines de España*]” (García Márquez, 1995: 71).

Massine y Diaghilev conocieron a Félix Fernández en el Café Novedades de Sevilla. En el testimonio autobiográfico de Léonide Massine el coreógrafo expresa la impresión que el bailarín Félix Fernández produjo en él y en Diaghilev al verle bailar en el Teatro Novedades de Sevilla,⁴⁷⁹ y a raíz de lo cual, se presentaron y un año después el bailarín se integró a la compañía. Aunque en el apartado dedicado al estudio de caso de Félix se analizará con detalle la cronología y refutación de los debates referenciales, por ahora se mantendrá el enfoque en los puntos clave y esenciales que a raíz de esta iniciativa surgieron.

Tras su visita andaluza, Diaghilev y Massine pasan por Madrid a principios de Julio⁴⁸⁰ 1916 para luego viajar al norte de la Península. En San Sebastián, los *Ballets Russes* estrenan *Las Meninas*⁴⁸¹ (segunda quincena de agosto, 1916)⁴⁸², primera coreografía de temática española de Massine inspirada en la obra homónima de Velázquez. Sin embargo, aunque ésta iniciativa cumplió el propósito de ofrecer un gesto de agradecimiento en honor al Rey Alfonso XIII siendo bien recibida por enaltecer referentes de la realeza y Siglo de Oro español⁴⁸³, *Las Meninas* fue limitada en cuanto contenido dancístico⁴⁸⁴, representaciones y vigencia. Uno de los principales factores que afectaron estas constricciones estilísticas y coreográficas fueron las enormes

⁴⁷⁹ “*We made a habit of going every night to see him dance, and were more and more impressed by his exquisite flamenco style, the precision and rhythm of his movements, and by his perfect control*” (Massine, 1968: 114).

⁴⁸⁰ “*In a July 7 letter to Stravinsky, Falla reports that by that time he had returned to Madrid from his trip to the south he began revising parts of the score for El corregidor and developing the dances. . . . After returning to Madrid, Diaghilev and Massine proceeded overland to San Sebastian . . .*” (García-Márquez, 1995: 74).

⁴⁸¹ *Las Meninas*: Ballet en un acto; música de Gabriel Fauré, diseño de Carlo Socrate, vestuario de José María Sert. Intérpretes de la *Première*: Lydia Sokolova, Léonide Massine, Olga Kokhlova y León Woizikowsky. Mayores datos de *Las Meninas* en cuanto a programa de la *première*, sinopsis, descripción artística y análisis de la crítica se pueden encontrar en: Leslie Norton. (2004). Op. Cit., pp.: 24-26.

⁴⁸² Yolanda Acker subraya la discrepancia de fechas que se adjudican al estreno de *Las Meninas* señalando que Massine y Sokolova lo datan como el 22 de agosto, García Márquez el 25, pero constata que hubo una primera presentación el 19 y una segunda el día 21, misma que refiere al artículo de Adolfo Salazar “Los ballets rusos en San Sebastián” como confirmación. Yolanda F. Acker. (2000). “Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918).” En: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. [pp.: 229-252], p. 234.

⁴⁸³ “*Both Kikimora and Las Meninas premiered in San Sebastián on August 25, Las Meninas was doubly pleasing to the King because it paid homage to the traditions of the Spanish monarchy.*” Leslie Norton. (2004). Op. Cit., p. 17.

dimensiones de las pelucas y vestuarios, los cuales eran tan aparatosos que las bailarinas tenían que terminar de vestirse en el área más próxima a su salida a escena.⁴⁸⁵

Siguiendo su cometido, tras el estreno de *Las Meninas* Diaghilev continuó trabajando en crear un ballet español con bailarines y artistas españoles. De acuerdo con García-Márquez, Diaghilev se reunió con Manuel de Falla en San Sebastián para establecer el contrato para la composición de *El Sombrero de Tres Picos* para ballet⁴⁸⁶. Por los hechos que sucedieron después, se deduce que en esta reunión Diaghilev también encargó a Falla la tarea de contratar a los artistas de baile flamenco a participar, así como le encomienda la gestión de los trámites para el traslado de ellos a Roma donde se contempla estrenar *El Tricornio* en primavera de 1917.⁴⁸⁷ Aunque no se logra ni la composición ni la contratación de los bailarines para esa fecha, es en Roma donde Pablo Picasso entra al equipo creativo de Diaghilev colaborando con Massine el primer ballet cubista, *Parade* (Mayo, 1917), e iniciando también, una longeva colaboración e influencia significativa la cual fructificó con mayor plenitud en *El Tricornio* (García Márquez, 1995: 91).

El punto histórico-geográfico donde se unen las influencias de Falla, Félix y Picasso⁴⁸⁸ con los *Ballets Russes* se da en Madrid, durante el verano de 1917.⁴⁸⁹ Al reencontrar a

⁴⁸⁵ “Those costumes were so big they would not get into the dressing-rooms, so we had to put them on with our wigs in the wings; and they were so heavy that when you turned round, you had to do it very carefully all in one piece.” (Sokolova, 1960: 84).

⁴⁸⁶ De acuerdo con Vicente García Márquez, Falla se reunió con Diaghilev en San Sebastián para la realización de su contrato para la composición de *El Tricornio*: “According to this September 15 draft, Diaghilev would produce the ballet in 1917 in Rome. Falla was to deliver his piano score by November 15, 1916, and the orchestral score would follow on December 15” (García Márquez, 1995: 78).

⁴⁸⁷ Vid.: Yvan Nommick. (2000). “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario” en: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp.: 117-148.

⁴⁸⁸ Como se sabe, Falla y Picasso han sido figuras claves en la vanguardia española y su obra icónica más allá de límites geográficos y temporales. Sin embargo, reconociendo la amplitud con la cual se ha abundado sobre la obra, mérito, influencia e impacto de estos creadores andaluces, nos daremos a la tarea a promover el conocimiento y reconocimiento del no tano conocido artista cuya colaboración en este ballet fue clave y su impacto trascendió a sus creadores.

⁴⁸⁹ “At the end of May the Ballets Russes was back in Madrid, and so were Picasso, Stravinsky, and Ansermet. Nijinsky, who had remained in Spain with his family since the American Ballets Russes contingent had returned to Europe in April, made his long-awaited official Spanish debut at the company’s June 2 opening. That night audiences at the Teatro Real had the rare opportunity of seeing Nijinsky as Harlequin and Massine as Eusebius in Carnival” (García Márquez, 1995: 106).

Félix, Diaghilev lo invita a unirse a la compañía,⁴⁹⁰ a partir de lo cual el bailarín se convierte en maestro de flamenco⁴⁹¹ de Massine en un amplio sentido: cultural, musical, del lenguaje y del baile, a través de mostrarle su baile, enseñarle a bailar, procurarle ocasiones de conocer más de cerca el flamenco⁴⁹² y de acompañarle junto con Falla y Diaghilev por un viaje por diferentes puntos de España,⁴⁹³ en lo que pudiera referirse como de investigación etnográfica.⁴⁹⁴ Sin embargo, no es sino hasta fines de noviembre de 1917 cuando Diaghilev contrata formalmente a Félix a través de un contrato, éste expresa que se le emplea como bailarín y maestro,⁴⁹⁵ a partir de lo cual Félix se convierte en maestro también de la compañía.

I continued my study of *flamenco* with Felix, who was not only an excellent teacher but a delightful and intelligent companion. It was really through talking with him that I first learned to speak Spanish fluently, and began to achieve a basic understanding of the manners and customs of the country.

(Massine, 1968: 116)

⁴⁹⁰ En su autobiografía, Massine comenta que procuraba ir a ver bailar a Félix diariamente y cómo, en uno de estos encuentros, Diaghilev invitó al bailarín al Teatro Real a ver el repertorio de la compañía: “*Diaghilev invited him to come to performances of Schéhérazade and Thamar, which were a revelation to him, as he had never seen classical ballet before.*” (Massine, 1968: 114). Según el recuento de la biografía de Massine de Vicente García Márquez, después de que Félix presenció la función *Shéhérazade* Diaghilev le propuso unirse a la compañía y éste aceptó (García-Márquez, 1995: 72), a lo cual Massine agrega: “*When he said how much he would like to join our company, Diaghilev had a contract drawn up at once, and Felix, who was then about twenty-one, became a member of the Ballets-Russes.*” (Massine, 1968: 114)

⁴⁹¹ “*In Barcelona, Felix, whom Massine thought “a naturally gifted dancer,” began to teach him flamenco. He also introduced Massine to his old Barcelona teacher Señor de Molina, who would give Massine his first lessons in the intricate technique of zapateado.*” (García-Márquez, 1995: 109-110).

⁴⁹² “*In Córdoba Félix organized a performance in a cavern on the outskirts of the city, gathering together a group of cobblers, barbers and pastrycooks [sic] who were considered the best dancers in that part of the town*” (Massine, 1969: 118).

⁴⁹³ “*The foursome journeyed from Zaragoza, the home of jota; to Burgos, the city of the medieval hero El Cid; to the high Renaissance of Salamanca; to El Greco’s Toledo, with its blend of Sephardic and Arabic influences; and on through Córdoba, Seville, and Granada, the three southern cities that Diaghilev, Massine, and Falla had visited the year before. The dry, scorching summer heat did not keep them from visiting cathedrals, monasteries, and museums. At night they abandoned themselves to café life and soaked up regional music*” (García Márquez, 1995: 111).

⁴⁹⁴ “*Félix, of course, was a great asset on this trip, for wherever we went he was automatically accepted as a friend by the local dancers. He was able to arrange several special performances for us, and we spent many late nights listening to selected groups of singers, guitarists and dancers doing the jota, the tarruca [sic] or the fandango*” (Massine, 1968: 117).

⁴⁹⁵ “*Don Félix Fernández se compromete á [sic] formar parte de la dicha Compañía, para espectáculos, ensayos y estudios, según las indicaciones que el Sr. Diaghilev juzgue oportunas*” (Diaghilev, Contrato, p. 1).

En 1918, ya encontramos de Félix como bailarín en el repertorio de la compañía listado en personajes específicos del repertorio de los *Ballets Russes* y referencias de su labor como maestro de baile en las autobiografías de Lydia Sokolova, y Massine, principalmente. En agosto de 1918, el contrato de Félix se reanudó para incluirle en la temporada inglesa de la compañía, en la cual extendió su labor como asistente coreográfico en el montaje de *El Tricornio*.⁴⁹⁶ También el apellido de Félix listado en el cuerpo de baile en los programas de las temporadas inglesas del *London Coliseum*, el *Hippodrome Theatre* de Manchester y del *Alhambra Theatre* londinense, específicamente en el programa para *La Boutique Fantasque* y *El Tricornio*.⁴⁹⁷ Desafortunadamente, como se sabe, el estreno de *El Tricornio* adoleció de la participación y acreditación de Félix por su aportación y colaboración,⁴⁹⁸ quedando referidos sólo Massine como coreógrafo, Falla como compositor, y Picasso en el diseño de vestuario y escenografía.

El estreno mundial de *El Tricornio* se materializó el 22 de julio de 1919. De acuerdo con la crítica el ballet fue un éxito inmediato y no era para menos. Esta obra maestra había sido creada por los mejores artistas españoles y rusos del momento. La coreografía creada por Massine en colaboración con Félix desbordaba referencia de folklore y cultura española; tenía elementos de danza regional y flamenca presentados a través de un collage de vocabulario de ballet clásico, de demi-caractère mezclado con un lenguaje contemporáneo y la firma estética de Massine. El decorado irradiaba una gama de tonos cálidos con diseños de dimensiones contrastantes.⁴⁹⁹ La música de Falla

⁴⁹⁶ Para que Félix viajara con la compañía, su contrato, redactado en 1917 para viajar a Portugal, se modificó informalmente con tachones, para sustituir las fechas y lugares de la gira a Portugal, por las fechas del siguiente período de contratación (1918) y el nuevo destino: Londres. (Diaghilev, contrato, 1917).

⁴⁹⁷ Transcripción de programas de los *Ballets Russes* de las temporadas del Coliseum, Hippodrome y Alhambra Theatre. Vid.: Macdonald, N. (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*. New York: Dance Horizons, pp. 214 y 224.

⁴⁹⁸ La cuestión de la acreditación de la colaboración coreográfica de Félix se puede contrastar con la que sí se le dio a Encarnación López “La Argentinita” por su colaboración coreográfica en *Capriccio Espagnol* (1939) como se puede apreciar en el programa de los *Ballet Russe de Monte Carlo* de la temporada 1939-1940.

⁴⁹⁹ “. . . His latest triumph, [Diaghilev] *The Three-Cornered Hat*, hails from Spain. In conception and workmanship it rivals the other stories from Russia, Italy, France and the Orient, told with such splendor, color and audacity in poetic motion. (*The Sunday Times* (27.7.1919) en: MacDonald, 1975: 232).

estaba llena de personalidad y carácter. La compañía era la máxima en fama y reputación y, para cerrar con broche de oro, Massine se lució con una ejecución dancística sublime en el papel de El Molinero y Karsavina con La Molinera.

Massine was superb as the Miller and dominated the ballet throughout. In his hip-tight and ankle –tight black silk trousers and purple waistcoat edged with white, he danced like one possessed, and received a tremendous ovation.

(Beaumont, 1951: 145)

El Tricornio se representó con tal éxito⁵⁰⁰ que marcó el antes y después en la carrera de Massine, al cual se estableció su reconocimiento como el coreógrafo más sobresaliente y de la historia del ballet,⁵⁰¹ generando a partir de ello y de ambos, el subgénero referido como modernismo étnico. A partir del estreno de *El Tricornio*, Massine adoptó para sí la imagen del protagonista tanto en lo personal como en lo artístico,⁵⁰² apropiando para sí tanto los derechos de representación del ballet, como el rol protagonista, siendo una excepción el período en que Massine dejó temporalmente la compañía de Diaghilev, en el cual Léon Woizikowsy tomó su lugar.⁵⁰³

El último programa de los *Ballets Russes* de Diaghilev⁵⁰⁴, a veinticinco días antes de su muerte, tuvo lugar en el Grand Casino de Vichy, Francia, el domingo 4 de agosto de

⁵⁰⁰ “Le Tricorne was a great hit, and with this ballet and La Boutique Fantasque Massine had two remarkable successes, clearly stamped with a style totally different from that of either of his predecessors.” (MacDonald, 1975: 233).

⁵⁰¹ “At Le Tricorne’s première, the audience roared its approval, and so did London’s cognoscenti the next morning. Writing in the *New Republic*, Clive Bell concluded that Massine possessed a creative genius and therefore an authority, which he carried the ballet to a degree of seriousness and artistic importance of which Nijinsky can scarcely have dreamt.’ T. S. Eliot also sang his praises: ‘[Massine] seems to me the greatest actor whom we have in London’. Léonide was no longer a mere satellite of Diaghilev: he left London a star in his own right” (Norton, 2004: 52).

⁵⁰² “Le Tricorne was an enormous success. Massine created over a hundred ballets in his long life, but it remained the work of which he was proudest” (Buckle, 1979: 358).

⁵⁰³ Referencia de ello nos presenta Cyril Beaumont: “The year 1921 found the company still without Massine. His roles were taken by Leon Woizikowsky, a good choice since many of them had been worked out on him. . . . On the stage, however, he was a character dancer of the first rank. He seemed possessed of a tireless energy and danced with a vitality, an ease, a poise and a sense of timing which were remarkable; added to these qualities . . . His appreciation of the most subtle rhythm can be gasped only by those who have seen him in action” (Beaumont, 1951: 183). Fotografías de Léon Woizikowsky interpretando el papel de El Molinero se encuentran publicadas en: Detaile & Mullys. (1954). *Les Ballets de Monte Carlo 1911-1944*. Paris: Arc-en-Ciel, pp.: 83-84.

⁵⁰⁴ Imágenes de este programa de los *Ballets Russes* de la temporada comprendida entre el 30 de julio al 6 de agosto de 1929 en el Casino de Vichy se pueden visualizarse a través de los archivos digitales de la

1929.⁵⁰⁵ Como un dato especial y, en sí, también sensible a la dedicación de León Woizkikovsky y Lydia Sokolova al estudio del flamenco y de la cultura de España, así como a su colaboración con Félix en el proceso de creación de esta máxima obra de la vanguardia española en colaboración con Léonide Massine, podemos considerar bastante simbólico el cierre del telón de la trayectoria de las producciones de Sergei Diaghilev con *El Tricornio*.

The final performance of the Diaghilev Ballet was on 4 August 1929: *Cimariosiana, Le Tricorne, la Boutique Fantasque* – a Massine programme of which Woizikovsky may be said to have been the star dancing the Miller with Sokolova.

(Buckle, 1979: 535)

Sin embargo, tras la muerte de Diaghilev, Massine continuó luciendo su coreografía española en las principales compañías durante décadas representando celosamente el rol de “El Molinero” hasta los años sesenta, contando entre sus coprotagonistas grandes figuras del baile español tales como Encarnación López “La Argentinita”,⁵⁰⁶ con quien integró su ballet al repertorio del ahora *American Ballet Theatre* en 1943⁵⁰⁷ y Mariemma en 1953 en el Teatro de la Ópera de Roma. Massine también repuso *El Tricornio* para artistas duales, de ballet y baile español, como Luis Fuente en el *Joffrey Ballet* (1969), quien bailó tanto la versión de Massine como la de Antonio Ruiz Soler.

In 1970, seated next to someone who had danced with the Sadler’s Wells, I heard her gasp when Luis Fuente starter the miller’s *farruca* “That’s not the way I remember the dance” she said. And indeed, Fuente, born in Madrid, supposedly told the cast he was going to show them what a real *farruca* looked like, and he did!

(Horwitz, 1994: 62)

Biblioteca Nacional de Francia. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150835/f6.image.langEN> [Consulta: 19.09.2015].

⁵⁰⁵ Una lista pormenorizada de los programas de los *Ballets Russes* y otras compañías como la de “La Argentina” y los *Ballets Suédois* se puede encontrar a través de los registros de Roger Désormière (1898-1963) donde recoge 240 representaciones del entorno dancístico. Vid.: Roger Desormiere (1898-1963) en la Web : <https://sites.google.com/site/rogerdesormiere18981963/concerts-representations/les-ballets> [Consulta: 19.09.2016]

⁵⁰⁶ En la reseña de *El Tricornio* de Dance Magazine de Junio de 1943 aparece una fotografía de “La Argentina” en bailando en el personaje de “La Molinera”, cuya reseña describe el momento de la fotografía como uno de sus más vivaces: “*Argentinita caught in one of her most vivacious moments, sparkling thru the sequences of her colorful Spanish dances.*” Vid.: N.A. (Junio, 1943). “The ‘Met’ on the Spot”. *Dance Magazine*. Vol. XVII. No. 7. pp.: 8, 9, & 32.

⁵⁰⁷ ABT première: Metropolitan Opera House, Nueva York, 4 de Noviembre de 1943. Vid.: American Ballet Theatre Archive: *The Three-Cornered Hat*. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html> [Consulta: 19.09.2016]

Tras el fallecimiento de Massine, *El Tricornio* ha seguido representándose, principalmente bajo la tutoría del hijo de Léonide Massine conocido como “Lorca” Massine, siendo una de las más memorables la del centenario de los *Ballets Russes* en la Ópera de París (2009) interpretada por el bailarín español José Carlos Martínez, actual director de la Compañía Nacional de Danza de España.⁵⁰⁸ La meticulosidad con la cual Massine reponía sus ballets y con la cual se han llevado a cabo sus reposiciones en el contexto del ballet, se expresa en el testimonio del coreógrafo en entrevista con John Drummond, artista y productor de proyectos documentales, a raíz de lo cual publicó una serie de entrevistas a miembros de los *Ballets Russes* en *Speaking of Diaghilev*:

-Drummond:

Have you ever changed it when you revive it?

- Massine:

No, no. I have a film of it. I was one of the earliest film lovers. I filmed all my productions, and there might be small details which are not important to the body of the choreography to be changed, but on the whole it remains exactly the same. I am extremely careful when I do my work, and even more careful when I do the work of another. I wouldn't allow Fokine to be changed a bit.

(Massine & Drummond, 1999: 172)

Ante este recelo, las reposiciones más recientes dentro del contexto del ballet han padecido un desfase estético, técnico y referencial, que de por sí ya eran disonantes estéticamente con el ballet y el flamenco en la era de su creación.⁵⁰⁹ En la actualidad el ballet ha evolucionado en plasticidad, rango de movimiento, explotando las habilidades dancísticas a niveles extraordinarios, ampliándose la tendencia del género hacia el ballet contemporáneo con propuestas más orgánicas y abstractas en todo sentido, coreográfico y escénico. Por tanto, las calidades dancísticas y coreográficas de Massine descritas por Lynn Garafola en su estudio de *El Tricornio* presentadas en el congreso granadino dedicado a España y Los *Ballets Russes*,⁵¹⁰ entran en mayor conflicto con la estética del

⁵⁰⁸ La aclaración se hace para distinguir de su homóloga, la Compañía Nacional de Danza de México. Vid.: Compañía Nacional de Danza, Bellas Artes, México. Disponible en la Web: <http://www.companianacionaldedanza.bellasartes.gob.mx/> [Consulta: 19.09.2016]

⁵¹⁰ Vid. Lynn Garafola. (2000). “The choreography of *Le Tricorne*”. En: Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp. 89-95.

ballet actual,⁵¹¹ así como también justifican las críticas de la prensa cuando los protagonistas en el contexto del ballet han sido suplidos por artistas españoles, tal como fue el caso de Luis Fuente en 1969.

Tabla 2 Colaboraciones de artistas del baile flamenco con Massine en *El Tricornio*

Fecha	Artista Flamenco	Producción	Compañía	Rol en la colaboración
1916-1919	Félix Fernández	<i>El Tricornio</i>	Ballets Russes de Diaghilev	Colaborador en el desarrollo coreográfico, enseñanza, montaje y ensayos
1943	La Argentinita	<i>El Tricornio</i>	Ballets Russes de Monte Carlo;	Co-protagonista y co-coreógrafa
1953	Antonio Ruiz Soler	<i>El Tricornio</i>	Teatro alla Scala	Protagonista en suplencia de Massine
1953	Mariemma	<i>El Tricornio</i>	Teatro alla Scala; Ópera de Roma	Co-protagonista de Antonio; Co-protagonista con Massine
1969	Luis Fuente	<i>El Tricornio</i>	Joffrey Ballet	Protagonista dirigido por Massine

3.1.2 Reinterpretaciones de *El Tricornio*

El momento histórico en que Massine cedió excepcionalmente su rol al bailarín de España, Antonio Ruiz Soler, para la representación que se llevó en el Teatro alla Scala de Milán en 1953 estelarizada por Mariemma,⁵¹² sirvió a su vez de propulsar el desarrollo de múltiples versiones de esta coreografía tanto en el ámbito del ballet como del baile español. Con *El Tricornio*, Antonio propulsó una dinámica de transformación de la estética de la danza en España y de *El Tricornio* en sí. El 24 de julio de 1958, Antonio presenta su versión de esta coreografía en el Festival de Granada, luciendo los diseños de escenografía y vestuario de Manuel Muntañola.⁵¹³ En 1973, Valerio Lazarov dirige la filmación de la versión de *El Tricornio* de Antonio en escenarios naturales de Arcos de la Frontera. La producción de la Televisión Española y Beta Films presentó

⁵¹¹ “This ballet is possibly the most perfectly integrated contemporary dance comedy, combining the genius of its choreographer, of its composer, Manuel de Falla, and its designer, Picasso. It may be said, parenthetically, that in its present state of dilapidation the ballet is an offense to both its creator and the taste of the public” (Amberg, 1949: 89-90).

⁵¹² Después de la presentación de *El Tricornio* en la Scala, Massine recurrió a Mariemma para acompañarle protagonizando *Capriccio Espagnol*, invitándola de nuevo a que le acompañara co-protagonizando *El Tricornio* en el Teatro de la Ópera de Roma.

⁵¹³ Ballet Nacional de España. (2009). *El Vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura – INAEM y Ballet Nacional de España, p. 70.

este programa como “Gran Especial” dedicado al bailarín.⁵¹⁴ Una tercera versión de *El Tricornio* de Antonio se crea para el Ballet Nacional de España, el cual se estrena en el Teatro Lope de Vega de Sevilla el 13 de mayo de 1981,⁵¹⁵ pero ahora retomando los diseños de Pablo Picasso.⁵¹⁶

La cuarta ocasión en que Antonio Ruiz Soler se arropó con la capa diseñada por Muntañola para su versión de *El Tricornio*, durante su despedida tras fallecer en febrero de 1996. Con su legado, Antonio no sólo cautiva al público español con su tratamiento de la novela de Alarcón, con su baile extraordinario y su sentido de madurez artística y estética de la danza en un lenguaje universal, pasa la antorcha a las siguientes generaciones que desarrollarán la danza y su repertorio en España.

Entre los bailarines más destacados que formaron parte de su primera compañía y que han realizado ahora una labor monumental en la continuación de su legado, pero también en el desarrollo de su propia estética, donde se funden las raíces del ballet contemporáneo con las esencias del flamenco es Víctor Ullate. Entre las páginas de su autobiografía, Ullate nos comparte una visión redonda del trabajo de Antonio Ruiz Soler abarcando sus aspectos pedagógicos, directivos, coreográficos y de diseño:

El maestro dirige su compañía con una disciplina muy estricta y una perfecta organización, desde el último de los pormenores hasta el espectáculo mismo. Todo debe funcionar como un reloj. Como director mantienen sus espectáculos a un alto nivel artístico. Hace una labor completa: monta, escenifica y hasta dirige la luminotecnia creando unos efectos de luz que serán muy repetidos posteriormente. Como coreógrafo tiene capacidad para mover grandes masas que danzan con pasos precisos, sincronizados. Su compañía alcanza el nivel de los ballets europeos. Las coreografías que hace tienen pasos ricos y variados. Administra gracia o severidad según los ritmos que utiliza. Seguramente nadie sabe el

⁵¹⁴ “*El Sombrero de tres picos*, producción de Televisión Española y beta Films, es el título del Gran especial dedicado al bailarín Antonio. El rodaje se ha realizado en Arcos de la Frontera bajo la dirección del hombre de los encuadres revolucionarios, el rumano Valeriano Lazarov. La música corre a cargo de la Orquesta Graunke de la Opera de Munich, dirigida por Eugenio M. Marco.” Vid.: RTVE. (1973). *ABC*, Edición de Andalucía, Agenda RTVE del sábado 17 de marzo de 1973, p. 80. Consulta el 15.05.2015 en los archivos de la hemeroteca digital del periódico *ABC* en la Web: <<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/03/17/080.html>>

⁵¹⁵ Martínez, V. (1981). *ABC de Sevilla*. Espectáculos del 16 de mayo de 1981, p. 77. Consulta en los archivos de la hemeroteca digital del periódico *ABC* el 15.05.2015 en la Web: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1981/05/16/077.html>

⁵¹⁶ Ballet Nacional de España. (2009). Op. cit. p. 70

esfuerzo que cuesta sacar adelante una compañía tan grande sin ningún tipo de ayuda oficial.

(Ullate, 2013: 69)

Independientemente de las múltiples representaciones de las variaciones de “La Danza de la Molinera” y la farruca de “El Molinero” de *El Tricornio* estelarizadas por figuras como “La Argentina”, “La Argentinita”, Antonio Triana⁵¹⁷ o Vicente Escudero con su farruca minimalista, también se han realizado reposiciones del ballet dentro del contexto del baile español Pilar López co-estelarizada por José Greco (1947), la de Ángel Pericet Blanco, en el Teatro Colón de Argentina en 1969,⁵¹⁸ y otras menos afortunadas como la de la bailarina Ana María, para quien Salvador Dalí creó una propuestas original de vestuario y escenografía.⁵¹⁹

De acuerdo con la historiadora Lynn Garafola, Ana María presenta su versión de *El Tricornio* en 1949 en el *Ziegfeld Theatre*, arropada con los diseños de una de las personalidades más reconocida en el arte surrealista, Salvador Dalí. Según narra la historiadora, fue un año antes, tras presenciar en el *Carnegie Hall* la producción de Sol Hurok de *El Amor Brujo* coreografiado por Ana María, Dalí tomó la iniciativa de crear una propuesta conjunta para la siguiente temporada (Garfola, 2005: 280). El currículum de colaboraciones de Dalí con el ballet antes de su *Tricornio* era ya bastante amplio, incluyendo los diseños de *Bacchanale* (1939) y *Labyrinth* (1941) para la coreografía de Massine y de *Café de Chinitas* (1943) para “La Argentinita”. Aunque la propuesta de Ana María no tuvo continuidad relevante, los diseños fueron rescatados

⁵¹⁷ Aunque en el presente trabajo no podamos abarcar mayor amplitud a cada una de las figuras del baile español, consideramos importante señalar la influencia que de Antonio Triana se recoge durante la temporada Londinense que compartió con Pilar López y “La Argentinita” de acuerdo con Rita Vega de Triana: “During 1938, the Ballet Russe appeared at the Drury Lane Theatre in London, in direct competition with De Basil’s company ant the nearby Covent Garden. . . . That was a year for dance, at the same season, Argentinita, Triana and Pilar were performing in London at the Aldwych theatre. Listed on the program as Antonio’s first solo was the Farruca, or Miller’s Dance from Falla’s Three-Cornered Hat. Ballet dancers swarmed to the theatre, for it was, after all, their first chance to see the “Farruca” performed by a Spaniard. (. . .) The classical ballet dancers went to Triana’s dressing room backstage to ask for lessons” (Vega de Triana, 1993: 36 - 37).

⁵¹⁸ Vid.: “Presencia del Arte Español en la Argentina”. *ABC* de Madrid. (7 de mayo, 1969). Proscenio. Páginas de Espectáculos, p. 21. Consulta en los archivos digitales de la hemeroteca del periódico madrileño ABC el 15.05.2015 en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/05/07/021.html>

⁵¹⁹ Lynn Garafola. (2005). “Dali, Ana María, and *The Three-Cornered Hat*”. En: Garafola, L. (2005). *Legacies of twentieth-century dance*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, pp.: 277-285.

coreográficamente en el 2004 por José Antonio Ruiz, primeramente para conmemorar el centenario de Dalí cuyo estreno tuvo lugar el 18 de agosto, 2004 en el XVIII Festival Castel de Peralada, interpretado por los bailarines del Centro Andaluz de Danza, reponiéndose el 5 de julio del 2005 con el Ballet Nacional de España, dentro del Festival Internacional de Música y Danza de Granada.⁵²⁰

Sin embargo, José Antonio ya había creado su versión de *El Tricornio* con los diseños de Picasso en 1986. Tras haber bailado en la compañía de Antonio Ruiz Soler de 1965 y ser primer bailarín con el Ballet Nacional de España desde su inicio en 1978, José Antonio maduró su propio planteamiento de *El Tricornio*. En 1986, tras analizar el historial antecedente de la pantomima *El Corregidor y la Molinera* de María y Gregorio Martínez Sierra y de estudiar lo que sería su propuesta, José Antonio crea su propia versión de *El Tricornio* con los diseños originales de Picasso, dándole un realce a la figura de El Corregidor y con ello, mayor coherencia a la trama. Con esta propuesta, José Antonio recibió la invitación de Alicia Alonso para montarla al Ballet Nacional de Cuba (1988). También en ese año se da otra colaboración entre quien poco después fungiría como director del Ballet Nacional de España con otra legendaria figura del ballet italiano. Inmortalizada filmicamente, fue en la producción de *Ballerinas* (1988), en la cual José Antonio participó coprotagonizando *El Tricornio* con Carla Fracci, ella como Tamara Karsavina, pero él bailando la farruca de *El Tricornio* interpretando el personaje de Félix.

De esta manera, el timón de la evolución de este ballet, creado por Massine en colaboración con Félix Fernández se fue consolidando como repertorio del baile español, particularmente del Ballet Nacional de España y en la televisión española, a través de Antonio Ruiz Soler. Al montar sus versiones de *El Tricornio* (escénicas y filmicas), le dio al ballet un aire más español, mayor sentido a la trama y más coherencia cultural a la puesta en escena. También filtró el collage de estilos presentes en la coreografía de Massine, sustituyéndolos por estilos pertinentes a los géneros de danza española, exaltando la esencia de cada una, respectivamente. Asimismo, como expone en retrospectiva Lynn Garafola, la coreografía de Massine padecía una caricaturesca

⁵²⁰ Vid.: Ballet Nacional de España. (2009). Op. Cit. pp.: 196-205.

frialdad alienante tanto en los personajes, sus calidades de movimiento y la narrativa.⁵²¹ Entre las reposiciones de la propuesta de Antonio más memorables destaca la que protagonizaron Antonio Márquez y Aída Gómez en la reapertura del Teatro Real madrileño en 1997, siendo la más reciente reposición la dirigida por Antonio Najarro para el Ballet Nacional de España (BNE) en un programa en homenaje a Antonio, celebrada en el Teatro de la Zarzuela en Junio, 2016.

El legado de Félix también ha quedado impreso en el repertorio del BNE a través de *El Loco*, coreografía de Javier Latorre basada en la biografía de Félix Fernández en relación a *El Tricornio* (2004).⁵²² Comisionada por Elvira Andrés para el Ballet Nacional de España, Javier Latorre, quien también fuere bailarín del BNE, presenta en *El Loco* la biografía de Félix a partir del momento en que Diaghilev y Massine le encuentran en el Café Novedades. Relatada en flashback, la historia del bailarín sevillano se narra a través de collage de flamenco y danza española con pinceladas de ballet y danza contemporánea. Apoyado en el libreto de Francisco López y enriquecido con las aportaciones musicales de Mauricio Sotelo y del guitarrista flamenco Juan Manuel Cañizares, la obra se viste con diseños abstractos que van desde el blanco y tonos pálidos, trajes flamencos en la escena del Café Novedades, estilizaciones de trajes de la época (1916-1919), y los vestuarios del ballet creados por Picasso, vinculando esta obra a su referente.

Es muy poco lo que hay escrito acerca de Félix y variadas las versiones acerca de lo que le ocurrió realmente. Esto que, en principio, pudiera ser un lastre a la hora de construir la obra, ha permitido, al final, que las imágenes volaran y que el resultado no estuviera sujeto a concreciones históricas ni a comparaciones efímeras.

(Javier Latorre, 2009: 207)

Aunque la representación de *El Loco* fuera breve en la agenda del BNE, con apenas un año de duración (2004-2005),⁵²³ la proyección de fragmentos de su filmación fue

⁵²¹ “In several other ways, *Le Tricorne* seems a ballet without a center. . . . Massine’s caricaturing method leaves another void in the ballet. . . . But in Massine’s unremitting burlesque, human sympathy never warms the actions or smiles upon the characters for what they reel about the human condition” (Garafola, 2000: 95).

⁵²² Vid.: Ballet Nacional de España. (2009). Op. Cit. pp.: 206- 215.

⁵²³ Su estreno se dio el 6 de septiembre del 2004 en el Teatro Real como parte de la programación de la dirección de Elvira Andrés, sin embargo, dicho estreno coincidió con el cambio de dirección del BNE, en

integrada a la exhibición, sobre los *Ballets Russes* titulada *Cuando el Arte baila con la Música*, en una presentación audiovisual expuesta continuamente en el centro de la sala. Esta exhibición creada por el *Victoria & Albert Museum*, tuvo lugar en La Caixa Forum en Barcelona en el otoño 2010 y en Madrid en primavera 2011.⁵²⁴ Curiosamente, dentro de los vestuarios, fotografías y objetos personales, esta exhibición también incluyó la muestra de las castañuelas de Félix Fernández y la libreta de Léonide Massine que contiene notas de las primeras enseñanzas de flamenco y castellano que aprendió del bailarín que data de 1917. La relevancia de ello radica en que las castañuelas son el único objeto atribuido a Félix Fernández que se conoce hasta ahora, las cuales el bailarín obsequió a Sokolova, como hace constatar la bailarina en el artículo dedicado a este regalo *A Pair of Castanets*⁵²⁵. La referencia de Félix en la exhibición de los Ballets Russes es tácita, pero su presencia trascendió quedando impresa en la publicación promovida por el Washington Gallery of Art.⁵²⁶

La leyenda de Félix, la farruca *El Tricornio*, la imagen de Massine y la leyenda de la conjunción de ellos también han sido amalgamados en la obra coreográfica titulada *¡Mira!* del bailarín Israel Galván, en la cual presenta su *manifiesto* artístico como en una nueva carrera como figura solista y líder de la vanguardia en el flamenco posmoderno.

Del bailarín, conocido por Félix el Loco, nos cuenta su encuentro con el baile y las enseñanzas –una simbólica y fastuosa farruca – que recibe de su maestro José Molina, encarnado por un inspiradísimo Manuel Soler completamente vestido de rojo; se proyectan imágenes de Léonide Massine en *Las Zapatillas rojas* de Michael Powell –un nuevo encuentro entre el cuento de Andersen y uno de los personajes clave en el triste final de Félix–.

(José Luis Navarro, 2010: 100)

A través de un lenguaje flamenco-contemporáneo que marcó el antes y después de su carrera, la propuesta escénica de Israel Galván parte del desarrollo y deconstrucción de

cuya programación se estipulaba la integración al BNE de *El Tricornio* con la propuesta de José Antonio y los diseños de Dalí. Ante las circunstancias, *El Loco* cumplió los contratos programados, entre ellos su presentación en el Festival de Jerez 2005, pero hasta la fecha no se ha repuesto.

⁵²⁴ Vid.: Imágenes de esta exhibición *Cuando el Arte Baila con la Música* en *La Caixa*. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ag4-s7KjO0> [Consulta: 22.08.2016]

⁵²⁵ Lydia Sokolova. (1950). “A Pair of Castanets”. *Ballet* 9. 6 (1950), pp.: 23-40

⁵²⁶ Jane Pritchard (Ed.). 2013. *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929: when art danced with music*. Washington, USA: National Gallery of Art.

un *leitmotiv* de segmentos de La Danza del Molinero inspirado por Félix, *El Tricornio*, y el cuento *Las Zapatillas Rojas*. José Luis Navarro García, autor de cuantiosas obras dedicadas a la documentación de la historia y conocimiento del flamenco, nos explica cómo Israel Galván también “rinde su personal homenaje a Vicente Escudero, el artista emblemático de la vanguardia dancística flamenca” (Navarro García, 2008: 100). Precisamente, fue Escudero quien a fines del primer tercio del siglo XX recreó la farruca de *El Tricornio* vistiéndola *ad hoc* al diseño original de El Molinero creado por Picasso, dándole un tratamiento coreográfico de una plástica angular inmortalizada en sus carteles publicitarios.⁵²⁷ La fragmentación de imágenes que se conjugan en esta obra rompe también el molde de la trayectoria del baile flamenco con la eclosión de una nueva era en su estética, contemporánea y experimental, uniendo referencias de la tradición, la cultura, la historia de la danza y del baile flamenco con una firma artística vanguardista universal.

Claramente reflejado en el filme *Las Zapatillas Rojas*, así como en el seguimiento biográfico de Léonide Massine, es interesante observar el grado de predilección o incluso, apropiación, con el cual el coreógrafo se identificó con el protagonista de la novela de Alarcón, y la danza española. En las primeras escenas de este filme, que inicia con las escenas de una presentación dancística teatral, Massine aparece tras bambalinas, vestido y maquillado como El Molinero de *El Tricornio*, ensayando su zapateado antes de asomarse por el telón a punto de iniciar función.⁵²⁸ Más adelante, en una escena de ensayo del cuerpo de baile de la compañía en cuestión, Massine, quien representa al coreógrafo de ésta, se encuentra dirigiendo un fragmento *Capriccio Espagnol*.⁵²⁹ También en el filme, en las escenas en que Massine aparece como maître de ballet en clases y ensayos, porta el tipo de pantalones negros que a partir de *El Tricornio* le caracterizaron, un corte de pantalón ceñido de la cintura con talle alto, y ligeramente amplios a lo largo de la línea de la pierna, pero ajustándose al nivel del

⁵²⁷ Véase: José Luis Navarro García. 2008. *Historia del baile flamenco*. Vol. II. Sevilla: Signatura, pp. 98-99; p. 111.

⁵²⁸ Massine aparece vestido y maquillado como el protagonista masculino de *El Tricornio* al inicio de la película *Las Zapatillas Rojas*, aproximadamente en el tercer minuto, en una escena que plasma a bailarines en escena preparándose para el inicio de una presentación.

⁵²⁹ En el minuto dieciocho, en la escena en que el compositor protagonista de la película *Las Zapatillas Rojas* está buscando al director de la compañía entre los presentes en el escenario, aparecen los bailarines del filme ensayando *Capriccio Espagnol* dirigidos por Massine.

tobillo. Particularmente, analizando el filme musical de Michael Powell, *Las Zapatillas Rojas*, podemos observar tanto el *modus operandi* de la compañía de Diaghilev y algunas líneas de significados en cuanto a Massine, Félix, Nijinsky y el baile español se refiere.⁵³⁰

Cerramos este apartado dedicado a la revisión de *El Tricornio* dentro del enfoque de la presencia e influencia del baile flamenco en el ballet citando al fotógrafo inglés especialista en danza y ballet, Anthony Gordon, quien resume la versátil labor artística de Massine en la cual conjugó la danza con el séptimo arte, el ballet con el flamenco, la investigación etnográfica y la vanguardia, y la creación con docente:

In 1932, after a short stay choreographing and dancing in ballets for the Roxy Theatre in New York, Massine joined the Ballet Russe de Monte Carlo... Massine's output was prolific, and there is no country or company he has not worked for, including films and musicals, in 1960 he formed a Company, *Ballet Europe*. In 1969 Massine became a guest teacher of choreography for the Royal Ballet School and wrote his memoirs in the same year.

(Gordon, 1980: 84)

Como se puede apreciar en la tabla de colaboraciones de artistas del baile flamenco en el ballet, ha sido *El Tricornio* creado y repuesto por Léonide Massine el ballet mayor representación íntegra ha tenido a lo largo del siglo XX, y la que mayor número de artistas flamencos ha propiciado con el coreógrafo original en sus representaciones. Así mismo, la colaboración de Félix Fernández ha sido la colaboración más trascendental la cual, independientemente del impacto, aportaciones, y repercusiones que tuvo en la historia del ballet, los miembros de los *Ballets Russes*, el fomento de colaboraciones con artistas flamencos subsecuentes, también ha sido detonante creativo de obras coreográficas, teatrales y literarias inspiradas en la historia y leyenda alrededor de su colaboración. Por tanto, se observará que la relevancia de la colaboración coreográfica para *El Tricornio* es incomparablemente mayor a la suscitada en el resto del repertorio de ballets de temática española.

⁵³⁰ En el filme, el personaje de Boris Lermontov, representando al empresario de la compañía del Ballet Lermontov, presiona con tanto recelo a la estrella de su nuevo ballet, *Las Zapatillas Rojas*, Victoria Page, emocionalmente vinculada al compositor de este ballet y a lo cual Lermontov se opone determinadamente, que esta acaba suicidándose justo momentos antes del estreno. La película cierra con unas escenas compuestas por Lermontov anunciando al público que el ballet se presentará sin ella, a Massine tras bambalinas acariciando las zapatillas rojas, y la presentación de la primera escena del ballet con la bailarina ausente, donde la luz dedicada a seguir a la estrella, va señalando el lugar en donde la bailarina hubiera estado bailando la coreografía.

A continuación se hará una revisión del segundo ballet de temática española más relevante en cuanto a la gran cantidad de colaboraciones coreográficas que ha suscitado a lo largo del siglo XX. A diferencia de *El Tricornio*, en el cual es prácticamente la versión escrupulosamente exacta de Massine la más representada, *El Amor Brujo* ha suscitado numerosas versiones, las cuales, en suma, han sobrepasado a *El Tricornio* en representatividad, promoviendo el desarrollo del flamenco dentro del ballet desde múltiples y fructíferas perspectivas.

3.2 El Amor Brujo

El Amor Brujo ha sido piedra angular de la danza estilizada y una de las obras españolas más representadas dentro de la lista de ballets de temática española, sin embargo, también ha sido una pieza recurrente en el repertorio de coreografías de ballet de temática española. *El Amor Brujo*, se asoma al escenario el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid como “Gitanería” en un acto y dos cuadros, creada a partir de una serie de canciones escritas dentro del argot flamenco, “expresamente”⁵³¹ para la bailaora Pastora Imperio, referente de la llamada “escuela sevillana”⁵³² del baile flamenco.⁵³³ Aunque en dicho programa aparece el libreto acreditado únicamente a Gregorio Martínez Sierra, se sabe ampliamente de la coautoría de su esposa, María Lejárraga, colaborando ambos en este proyecto,⁵³⁴ como lo harían después para *El Corregidor* y *La Molinera* (1917), con Manuel de Falla.

Como se aprecia al estudiar el desarrollo coreográfico de *El Amor Brujo* y *El Tricornio*, particularmente a través del epistolario de Manuel de Falla en su Casa Archivo, tanto con María Lejárraga, Diaghilev, Massine y Antonia Mercé “La Argentina”, la figura de Falla ha sido crucial tanto en su aportación en la concepción de la obra original, así como de las adiciones, adaptaciones y concesiones que va realizando potenciando

⁵³¹ Programa de *El amor brujo*. Vid.: Gregorio Martínez Sierra y Manuel de Falla. 1915. *El amor brujo: gitanería en un acto y dos cuadros, escrita expresamente para Pastora Imperio*. Madrid: R. Velasco. Disponible en la Web: <https://archive.org/stream/elamorbrujogitan00fall#page/n3/mode/2up> [Consulta: 26.08.2016]

⁵³² Estilo del baile flamenco femenino referida como “un estilo en el que impera la estética la plasticidad. Un baile depurado, estilizado y esencialmente femenino, en el que destaca la gracia con la que mueven el cuerpo, bracean y juegan con las manos. Es el baile de mujer por antonomasia, unas veces seductor y coqueto; otras apasionado, y siempre airoso y encantador. Y elegante. Sus actitudes son un canon estético. En su baile hay, además, señorío, sabiduría, conocimiento y apostura. . . .” Vid. “Expediente sobre la Escuela Sevillana de baile para su declaración como bien de interés cultural” publicado por la Junta de Andalucía. Disponible en la Web: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/libroblanco/expediente_sobre_la_escuela_sevillana_de_baile_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf [Consulta: 28.08.2016]

⁵³³ Ibid., p. 9.

⁵³⁴ Vid.: Rodrigo, A. (2005) “*El amor brujo*”. En: Antonia Rodrigo. (2005) *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba, pp.: 159-169.

musicalmente⁵³⁵ a los coreógrafos e intérpretes para que se expresen a través del arte del baile flamenco, tanto en el contexto del ballet como del baile español.⁵³⁶ La música de *El Amor Brujo*, en cuyas piezas se encuentra una amplia gama de “palos” flamencos que abarca bulería, zambra y tangos, ha sido ampliamente desarrollada por bailarines y coreógrafos de ambos géneros dancísticos, provocado la incorporación de elementos del flamenco en el repertorio del ballet y consecuentemente, la colaboración de artistas flamencos en las compañías de ballet que han montado el ballet.

A pesar de la riqueza artística de la obra, la temporada de 1915 no dio más que un lánguido destello en cartelera, diez años más tarde *El Amor Brujo* volvió a surgir pero bajo el aura de Antonia Mercé “La Argentina”. La vida y obra de “La Argentina” a partir de entonces, marcó el surgimiento de un nuevo subgénero dancístico de baile español al cual “La Meri” llamó “*Renaissance*”, otros le refirieron como “clásico español”, consolidándolo Mariemma con el término Danza Estilizada. En consonancia, la flamencología señala *El amor brujo* como el punto histórico a partir del cual se desarrolla lo que en el gremio se refiere como “Ballet Flamenco”.⁵³⁷

Con estas representaciones Pastora Imperio y Falla habían escrito un nuevo capítulo en la historia del baile flamenco. Habían llevado a cabo otra fusión trascendental en el devenir artístico de esta danza. Habían demostrado que todo el patrimonio de pasos y mudanzas perfilado y acumulado en los tablaos de los cafés de cante era apto para expresar la emoción contenida en una partitura clásica, que la fusión del baile flamenco con la música sinfónica no solo era posible, sino que podía enriquecer artísticamente a ambos mundos. Había nacido el Ballet Flamenco.

(Navarro García, 2008: 22)

Sin embargo, como hemos explicado anteriormente, ésta acepción de “ballet flamenco” se refiere a un subgénero del baile español y no al área del enfoque de este trabajo, el

⁵³⁵ El musicólogo Antonio Gallego lidera en el estudio del desarrollo y evolución de la composición de *El amor brujo*. Vid.: Gallego, A. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza Editorial.

⁵³⁶ Vid.: “La mitad invisible *El amor brujo* – Documental expuesto el sábado 11 de enero del 2014 a las 20:00 horas en el canal 2 de la televisión española. Disponible en la Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-amor-brujo/2301891/> [Consulta: 28.08.2016]

⁵³⁷ “El ballet español nace como espectáculo exportable cuando el maestro Falla compone su *Amor Brujo* y rivaliza en París con el ballet ruso, marcando ya entonces las grandes posibilidades de nuestra coreografía típica, en orden a la creación de obras de rango superior. . . . ‘El sombrero de tres picos’ y ‘La vida breve’ constituyen, con el ‘Amor Brujo’, el núcleo principal de nuestro ballet . . .” (Lafuente, 2005: 134).

cual consiste en el análisis de repertorio de temática española del ballet dentro del género llamado también danza clásica. A pesar de ello, como explica José Luis Navarro García, *El amor brujo* creado para Pastora Imperio ha enriquecido tanto al gremio del baile español como al del ballet. En el sentido inverso, Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez señalan la influencia del ballet en la evolución del baile español, particularmente de los *Ballets Russes*, a partir de sus primeras estancias en España (1916-1918), añadiendo que ello también propició que los artistas del baile español adquirieran una estética escénica acorde, cuyo resultado favoreció, a su vez, un mayor diálogo de influencia, integración, y colaboración entre ambos gremios.⁵³⁸

3.2.1 El Amor Brujo de Antonia Mercé “La Argentina” en la Ópera de París

La figura de Antonia Mercé, de quien don Manuel de Falla dijo: “Usted y *El amor brujo* son, virtualmente, una misma cosa” (Falla en Manso, 1993: 175), también incorporó en su vida y obra tanto el ballet como el flamenco. Ello desde su infancia, adoptando el acercamiento al ballet por parte del padre, maestro y coreógrafo del ballet del Teatro Real, y el sentido del baile flamenco por parte de su madre.⁵³⁹ Esta compaginación de géneros diversos del baile es incluso planteada por “La Argentina” como formación idónea de una bailarina:⁵⁴⁰

En primer lugar, aprovecharía sus años de adolescencia para lograr que dominase la escuela italiana de danza. Sin esta base coreográfica no hay técnica de baile posible. Simultáneamente, le haría aprender música; procuraría que conociese una selección de obras literarias; pondría delante de sus ojos las obras maestras de la pintura universal, y por último le haría conocer y estudiar a fondo el origen y la historia del baile a que quisiera dedicarse. Ésta es, a mi juicio, la formación perfecta de una bailarina. Así me formaron a mí.

(Antonia Mercé “La Argentina”)

⁵³⁸ Vid.: Beatriz Martínez del Fresno & Nuria Menéndez Sánchez. (1999). "Espectáculos de baile y danza: Siglo XX", en *Historia de los espectáculos en España*. A. Amorós y J. M. Díez Borque (eds.). Madrid, Castalia, 1999, pp. 335- 372.

⁵³⁹ “Fui bailarina porque mi padre – profesor de baile – quiso que lo fuera y me enseñó a conciencia todas las reglas de su oficio. Y me siento ‘bailaora’ porque, andaluza mi madre” (Antonia Mercé en Manso, 1993: 392).

⁵⁴⁰ Antonia Mercé “La Argentina” citada por Pedro Massa en 1935 en *El Liberal* en: (Mora y Mora Díaz, 2008: 389).

Dado que nuestro trabajo se enfoca en las colaboraciones de artistas del flamenco en compañías de ballet, tendremos en cuenta esta formación dual de “La Argentina” y su obra coreográfica como antecedente, conectando su influencia en obras creadas en colaboraciones subsecuentes, subrayando las ocasiones en las que el repertorio de Antonia Mercé se incluyó en los registros coreográficos de instituciones del ballet tales como la Ópera de París, o la Compañía Estable del Teatro Colón de Argentina.

Con respecto al desarrollo coreográfico de *El amor brujo* y su integración al ámbito del ballet, Antonia Mercé presentó una primicia de lo que sería la composición de Falla en *El Embrujo de Sevilla* (1914), producción de artistas españoles en el *Alhambra Theatre* de Londres, donde también participaron figuras como Faíco, y Manuel Real, conocido como el maestro Realito.⁵⁴¹ Aunque hasta ahora no se conocen detalles de lo que consistió esta participación de “La Argentina”, es importante considerar que de eventos como éste se fue formando el mosaico de referencias de baile español presentado en el *Alhambra Theatre* londinense, fomentando con ello la formación de público para el baile español en la capital inglesa. Al respecto, Jane Pritchard, curadora de arte del *Victoria & Albert Museum* y responsable de las más recientes exhibiciones y publicaciones de los *Ballets Russes*, plantea esta conexión:

In Britain . . . not only Britain, there is a fascination towards Spanish dance that comes very much from the 19th into the 20th century. When you look at the Alhambra Theatre at various times they did bring over productions of Spanish dances, and they were much admired. You can see the patterning coming through. Subsequently, in terms of music, there is an interest particularly with de Falla. I think he was very crucial.

(Jane Pritchard, 2012, entrevista personal)

Entre esta primicia de *El amor brujo* de 1914, y la propuesta coreográfica a partir de la cual se identificó la estética de su compañía *Ballets Espagnols de L'Argentina*, Antonia Mercé realiza múltiples giras internacionales conociendo culturas de diferentes países⁵⁴² y reforzando sus tablas en escenarios emblemáticos, enriqueciendo su bagaje de experiencia, calidad, profundidad cultural y perfeccionamiento de su arte. Finalmente, el estreno de *El Amor Brujo* de “La Argentina” en París se da el 22 de mayo de 1925 en

⁵⁴¹ Alfonso Puig Claramunt y Flora Albaicín. (1977). *L'art de la danse flamenca*. Universidad de Michigan: Poligrafía, p. 56.

⁵⁴² Vid.: Cronología de Antonia Mercé “La Argentina” en: Bennahum, N. D. (2009). *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, S. L., pp.: 183-196.

el *Trianon Lyrique*, tras adaptar Falla la composición original para convertirlo en un ballet de un acto,⁵⁴³ luciendo en su elenco a quien se convertiría en el icono de la vanguardia en el baile flamenco masculino, Vicente Escudero en el papel de Carmelo, contando con el mimo y actor francés George Wague en el rol del Espectro.⁵⁴⁴

A partir de entonces, *El Amor Brujo* de Antonia Mercé fue ingresando en los registros de repertorio del *Théâtre de l'Opéra-Comique* y la *Opéra de Paris* en la capital francesa, así como en los archivos coreográficos de la compañía de ballet del Teatro Colón de Argentina. En la *Opéra Comique*, además de aparecer dentro de la larga lista de bailarines que figuraron en su historial de ballets,⁵⁴⁵ se registra la presentación *El Amor Brujo* en su escenario el 12 de marzo de 1928 con los diseños de Bacarisas.

⁵⁴³ Entre los fragmentos del reportaje que la revista “El Hogar” publicó de Antonia Mercé el 23 de junio de 1933, resume la adaptación que Falla hizo su composición original de *El Amor Brujo* para convertirla en el ballet que presentaría “La Argentina”: “*El Amor Brujo* sabe usted, es ahora un solo cuadro. Pero fueron dos. Así lo estrenó Pastora Imperio, gitana que lo hacía muy bien, pero . . . vamos. . . sin ese poquito de intelectualismo que el arte requiere, y que es la sal de la estilización. Y así quedó. Luego Falla lo rehizo. De los dos cuadros hizo uno solo, uniendo al baile lo que era intermedio, justamente ese intermedio era la famosa *Danza Ritual del Fuego*, tan ejecutada y divulgada. Así lo bailé yo en París.” (Antonia Mercé en Manso, 1993: 222).

⁵⁴⁴ “Vivante, chantante, colorée, enlaçant, charmeuse, aux rythmes, berceurs ou entraînants, aux harmonies neuves, mais toujours belles, à l’originalité puissante, telle est la musique de sa ballet qui fuit justement acclamé fort bien défendu, d’ailleurs par la Argentina, Mme. Manzano, MM. Wague et Escudero, comme par l’excellent contralto de Mme. Courso.” Vid. R. Chanoine-Davranches. (Julio, 1925. No. 41). *Lyrica : revue mensuelle illustrée de l’art lyrique et de tous les arts*. Trianon Lyrique. Saison Bériza, p. 567. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5858747m/f13.image.r=amour%20sorcier%20la%20argentina%201925%20trianon%20lyrique?rk=21459;2> [Consulta: 26.08.26]

⁵⁴⁵ En los registros de la *Opéra Comique* aparecen “La Argentina”, Mariemma y Espanita Cortez como bailarinas y coreógrafas. En cuanto interpretaciones, de La Argentina se citan: *l’Amour Sorcier* (Candela), *Carmen* (la Flamenca), *Sonatina* (la Bergère), *Triana* (Soléa); a Mariemma se atribuyen las interpretaciones de *Carmen* (la Flamenca), *l’Amour Sorcier* (Candela); el repertorio adjudicado a la interpretación de Espanita Cortez incluye *l’Amour Sorcier* (Candela), *Carmen* (la Flamenca), *la Vie brève* (la Danseuse) y como coreógrafa los ballets de temática española: *Danses d’Espagne*, *le Tricorne* (la Meunière), *Dolorès* (Séguedille). Otras bailarinas registradas en cuanto a repertorio se encuentran: Morita Aeras, *l’Amour Sorcier* (Lucia); Chavita *Carmen* (La Flamenca); Iréné Ibañez en *l’Amour Sorcier* (Lucia), *Triana* (Nati); La Joselito en *Frasquita* (Mercédès), *l’Amour Sorcier* (une Danseuse); Pepita de Cádiz [sic] en *La Flamenca* (1949). Entre los bailaores registrados aparecen: Filemón en *La Flamenca*, Rafael Magnífico en *l’Amour Sorcier*; Marco en *l’Amour Sorcier* (Carmelo), *Évolution*, *la Femme et le Pantin* (Morenito), *le Poirier de Misère* (l’Amant), *Danse la Flamenca*; Moreno en *Triana* (el Tronco); Rafael Pagan *La Vida Breve*; Salvador Vargas *l’Amour Sorcier* (Carmelo); Georges Wague como creador del El Espectro en *l’Amour Sorcier* y participante en *Triana* (Lorrho). Vid: Les Artistes de La Danse a *L’Opéra-Comique*; Chorégraphes; Danseuses; Danseurs, en la Web: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera-Comique.html> [Consulta: 29.08.2016]

Asimismo, aparecen representaciones subsecuentes de otras bailarinas entre las cuales destacan:⁵⁴⁶

- 19 de junio de 1947, recreación por Mariemma basada en la de “La Argentina”, luciendo los decorados de Yves Brayer
- 20 de abril de 1948, con coreografía de Espanita [sic] Cortez y Jean-Jaques Etchevery

En cuanto a *El Amor Brujo* de Antonia Mercé en el repertorio de la *Opéra de Paris*,⁵⁴⁷ aparece registrada como creación la presentada en el *Trianon-Lyrique* de 1925, seguida por la presentación en la *Opéra Comique* de 1928⁵⁴⁸ y una gala de “La Argentina” que tuvo lugar el 12 de junio de 1930 con decorados de Deshays, en el que lució un numeroso cuerpo de baile representando *Gitanas*.⁵⁴⁹ Sin embargo, documentado como *première* dentro de *Théâtre de l’Opéra* se encuentra la presentación de *El Amor Brujo* de “La Argentina” en el *Palais Garnier* el 19 de junio de 1935, luciendo los diseños de Bacarisas, con representaciones adicionales los días 19, 22, 24 y 26 de junio.⁵⁵⁰

3.2.2 Montajes de *El Amor Brujo* por bailarines de ballet

Serge Lifar: *El Amor Brujo* con Teresina Boronat

En referencia al antecedente coreográfico de “La Argentina”, bajo el nombre bajo el nombre de *L’Amour Sorcier*, el archivo de repertorio de la Ópera de París presenta como “*Reprise*” la propuesta de Serge Lifar, bailarín estrella, *protégé* y coreógrafo de los *Ballets Russes* en la última etapa, quien tras el fallecimiento de Diaghilev, pasó a liderar la Ópera de París. Primeramente, Lifar participó en la Ópera como bailarín y

⁵⁴⁶ Vid.: Wild, N., & Charlton, D. (2005). *Théâtre de l’Opéra-Comique Paris: Répertoire 1762-1972*. Sprimont: Mardaga, p. 136.

⁵⁴⁷ Registros coreográficos de la Ópera de París. Vid. « *L’Amour Sorcier* » en : *Œuvres chorégraphiques représentés à l’Opéra de Paris et à l’Opéra-Comique jusqu’en 1972*. Disponible en la Web: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Ballets.html> [Consulta: 2.09.2016]

⁵⁴⁸ Figuraron en esta representación: “La Argentina”, Iréné Ibanez [sic] interpretando el personaje de Lucía, la participación de Carmen Joselito como bailarina, la interpretación de Georges Wague y “Marco” en el rol de Carmelo, acompañados por la voz de Ninon Vallin. *Ibid.*

⁵⁴⁹ El elenco estuvo formado por: H. André, G. Guggiari, Carmen Juarez, N. Moreno, A. Rinal, M. Rainal, Carmen Sancha, Pepita Sancha, Sauvegarde, Sevillanita, Stephann, entre otras. *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*

maître de ballet (1930 - 1934), colaborando temporalmente con los *Ballet Russe de Monte Carlo*, para luego regresar a la Ópera parisina en 1947, consolidando su legado como director artístico del ballet, el cual dirigió hasta 1958.⁵⁵¹

Entre las contribuciones de Lifar a la danza, se le reconoce la transformación que logró en la Ópera de París haciendo resurgir la compañía, su labor en la conservación de material de archivo de Diaghilev y sus numerosas publicaciones como tratadista de la danza, en muchas de las cuales dedica un espacio al baile español y a sus representantes más influyentes.⁵⁵²

En España ha habido siempre una gran floración de danzas folklóricas pero no de ballet. Toda España baila. Los españoles llevan la danza en la sangre, de la misma manera que los rusos, los polacos, los malayos; pero España baila, más, en las plazas y en innumerables cabarets, que en la escena. La historia de la danza teatral en España comienza, propiamente hablando, a principios de 1920, con La Argentina y Escudero. Había entonces toda una pléyade de excelentes bailarinas y bailarines españoles. El lugar de honor correspondía a La Argentina, Escudero, Félix, Teresina y La Argentinita, todos ellos muy admirados por Diaghilev. Actualmente, la palma corresponde al español Antonio. Luisillo, Torres, López, Mariemma, la ardiente y llorada Carmen Amaya, disfrutaban, o disfrutaron, de gran popularidad. En Barcelona, Magriñá aplica a su compañía las enseñanzas de la escuela académica. Esta base se adivina en todo el baile popular.

(Lifar, 1973: 140-141)

En consecuencia, Lifar incorpora la temática española en su repertorio, adscribiendo *Bolero*⁵⁵³ (1941) a la Ópera de París y dos años después *L'Amour Sorcier*, para la cual

⁵⁵¹ Vid.: “Serge Lifar”. *Encyclopédie Larousse*. Disponible en la Web: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Serge_Lifar/129896 [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁵² Listado de la decena de publicaciones firmadas por Lifar entre 1935 y 1966. Vid.: “Oeuvre écrite de Serge Lifar.” *Encyclopédie Larousse*. Disponible en la Web: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Serge_Lifar/129896 [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁵³ Notas de prensa disponibles a través de los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509477p/f7.image.r=Ravel,+Maurice+bolero.langFR> [Consulta: 30.08.2016]

Imagen fotográfica de Serge Lifar en *Bolero* (1941) autoría de Robert Doisneau, disponible en la Web: <http://www.artnet.com/artists/robert-doisneau/serge-lifar-dans-bolero> [Consulta: 30.08.2016]

Imágenes de los diseños de *Bolero* disponibles en la Web <https://www.granger.com/results.asp?inline=true&image=0054262&wwwflag=4&itemx=10&screenwidth=1081> [Consulta: 30.08.2016]

contó con la colaboración de la bailarina y bailaora barcelonesa Teresina Boronat. Sobre la comparación y contraste entre estos ballets de temática española, Lifar explica:⁵⁵⁴

L'an passé, déjà, j'ai donné une version de l'Espagne avec *Bolero*; c'était l'Espagne des fêtes, des corridas et des toréadors, des danses populaires et spontanées; *l'Amour sorcier* c'est l'Espagne mystérieuse et chaude des gitans, des maléfiques, de la sorcellerie et des superstitions - l'Espagne de la nuit. Deux aspects différents d'un pays que j'ai toujours aimé, d'un grand pays de la danse.

(Serge Lifar)

El estreno de *L'Amour Sorcier* de Lifar tuvo lugar el 26 de enero de 1943 en el *Palais Garnier* con un elenco protagonizado por él mismo interpretando el rol del Espectro, Teresina Boronat personificando a Candelas, la bailarina Lycette Darsonval en el papel de Lucía, y Roland Petit debutando como figura de la compañía en el papel de Carmelo.⁵⁵⁵ La crítica elogió estilización coreográfica de Lifar en la que contrastaron la juventud y pasión de Petit, la expresividad dramática del coreógrafo, la tradición clásica de Darsonval y el baile español de Boronat quien, según Lifar, era una bailarina española maravillosa que evocaría la “España étnica”.⁵⁵⁶

Como podemos extraer, las representaciones de *El Amor Brujo* de Antonia Mercé en la escena parisina favorecieron las colaboraciones de Teresina Boronat con Lifar en la Ópera de París, y reposiciones subsecuentes como la de Mariemma. También motivaron a quienes participaron como intérpretes en dichas producciones siendo el caso de Roland Petit el más representativo. Tras su protagonismo como Carmelo en *El Amor Brujo*, contando con tan sólo una veintena de años, Roland Petit se independizó de la Ópera de París desarrollándose como coreógrafo y formando su propia compañía. Siguiendo el ejemplo de Diaghilev en cuanto a colaboraciones con artistas españoles como Picasso para *Guernica* (1945), o Antoni Clavé para *Carmen* (1949), Petit se convirtió en icono coreográfico francés de la segunda mitad del siglo XX, cosechando

⁵⁵⁴ “*L'Amour sorcier*’ à l’Opéra par Serge Lifar”. (Mercredi, 13 janvier, 1943). *Le Matin*. no. 62. Edition de 5H. 60 Année No. 21,382. p. 2. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587621s/f2.item> [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁵⁵ Op. Cit. *L'Amour Sorcier*. Vid.: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Ballets.html> [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁵⁶ “*Seule, Mlle Teresina, la merveilleuse danseuse espagnole, qui paraîtra sous les traits de la jeune gitane que persécute un spectre maléfique, évoquera l'Espagne ethnique*” (Lifar en *Le Matin*, 13.01.1943, p. 2).

el mayor número de coreografías de ballet de temática española después de Marius Petipa.

En cuanto a la influencia de Antonia Mercé y del baile español en Lifar, los siguientes testimonios nos permiten observar su perspectiva. En el homenaje a “La Argentina” que se realizó en la capital francesa con motivo del cincuenta aniversario de su fallecimiento, Lifar hizo alusión al momento en que Diaghilev le recomendó se fijara en ella como figura extraordinaria.⁵⁵⁷

A Madame *Argentina* la conocí personalmente entre 1923, 24, cuando la joven debutó como solista, poco conocida aún entonces en el Olympia, en los Boulevares; yo estaba junto a Diaghilev quien me dijo: ‘Observe eso, es de una naturaleza excepcional’ . . .’

(Lifar en Manso, 1993: 355)

En su tratado titulado *La Danse*, Lifar enmarca *El Amor Brujo* como la “más hermosa de sus creaciones” y a ella como representante de España en el baile:

Fui felicísimo de poder ver a la Argentina aparecer, en sus últimos tiempos, en el escenario de nuestra Academia Nacional de Música y Danza. Nos ofreció, a nosotros sus fieles, el recuerdo de una de las más grandes veladas que haya vivido la ópera. Sus castañuelas callaron... pero los que han seguido su carrera coreográfica, los que gustaron de la más hermosa de sus creaciones, *El Amor Brujo*, sabrán hasta qué punto el alma de millones de hombres encuentra su expresión en los pasos, los estos y las actitudes de una bailarina. La Argentina supo expresar maravillosamente el reino de un pueblo. Fue España en baile.

(Lifar, 1973: 141-142)

En cuanto al legado de Antonia Mercé, Lifar cualifica su baile español en términos de una espiritualidad que hizo trascender la cultura y el baile.⁵⁵⁸

Argentina llegó a ser la más grande y admirable bailarina que espiritualizara la cultura, la cultura general que constituye el honor de las civilizaciones que llamamos occidentales. Entonces como figura sobrepasa la ‘Bailarina española’.

(Lifar en Manso, 1993: 355)

⁵⁵⁷ Carlos Manso hace referencia de la conferencia que Serge Lifar presentó para “*Les amis d’Argentina*” el 24 de abril de 1986 (Lifar en Manso, 1993: 355).

⁵⁵⁸ *Ibid.*

Serge Lifar no sólo endosa la labor de Antonia Mercé en sus declaraciones, sino también participa presentando a “La Argentina” en el programa de *Recitales de Danzas* llevado a cabo en el Teatro Colón de la República de Argentina anunciado para el otoño de 1934.⁵⁵⁹ Curiosamente, es en este país donde se da también la conjunción del legado de *El Amor Brujo* y Antonia Mercé con otros artistas que habían pertenecido a los *Ballets Russes* de Diaghilev: Adolph Bolm, Bronislava Niinska y Boris Romanov.

Adolph Bolm: *El Amor Brujo* en Estados Unidos

Uno de los primeros coreógrafos en la lista de propuestas de *El Amor Brujo* dentro del contexto del ballet es Adolph Bolm, bailarín de procedencia rusa, cuyo currículo incluyó su participación en las compañías de Ana Pavlova y de Diaghilev. De hecho, según la prensa sevillana, en aquel famoso viaje en el que Falla, Diaghilev y Massine viajaron por Andalucía en el verano de 1916 y ven al bailarín Félix Fernández García en el Café Novedades de Sevilla, Adolph Bolm iba con ellos.⁵⁶⁰ También existen datos de que en dicho viaje Bolm tomó clases de baile flamenco con el maestro José Otero donde conoció a la bailaora quien años más tarde colaboraría en su creación de *El Amor Brujo*.⁵⁶¹

Un año después de este evento, Bolm se separa de la compañía de Diaghilev quedándose en Estados Unidos al lastimarse durante la segunda gira de los *Ballets Russes* en este país. En el territorio americano Adolph Bolm creó su propia compañía *Ballet Intime*, con la que viajó en gira por ciudades estadounidenses y Londres, participando también como bailarín y coreógrafo en el *Metropolitan Opera House* de Nueva York y en el *Chicago Civic Opera*. Su primer obra magna coreográfica para la Ópera de Chicago fue un ballet de temática española: *The Birthday of the Infanta*.⁵⁶²

⁵⁵⁹ Imagen del cartel publicada en: Carlos Manso. (1993). Op. Cit. p. 356.

⁵⁶⁰ “Ya están aquí los Ballets Russos”. (23 de junio 1916). *El Liberal*. Sevilla. p. 2. Documento revisado a través de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

⁵⁶¹ Sharyn R. Udall. 2012. *Dance and American Art: A Long Embrace*. University of Wisconsin Press, Endnote no. 25, p. 282.

⁵⁶² Vid. Amberg, G. (1949). *Ballet in America: The emergence of an American art*. New York: Duell, Sloan and Pearce, p. 23. Disponible en la Web: <https://archive.org/stream/balletinamericat010020mbp#page/n39/mode/2up> [Consulta: 15.05.2015]

Este trabajo marcó una de las primeras colaboraciones coreográficas entre artistas rusos y estadounidenses, quienes eventualmente liderarían el desarrollo del ballet en Estados Unidos y le seguirían en la creación de ballets de temática española, tales como Ruth Page en *Iberian Monotone* (1930) versión coreográfica del *Bolero* de Ravel.⁵⁶³

En 1924 los esfuerzos de Bolm se vieron beneficiados con la creación del *Chicago Allied Arts* donde él fungió como director artístico y Page como primera bailarina, creado para su compañía casi una decena de producciones en su primer año. Entre ellas destaca *El Amor Brujo* (1925), realizada en colaboración con la bailaora María Montero,⁵⁶⁴ integrando la música de Falla y diseños de Rollo Peters (Amberg, 1949: 24). Sin embargo, como podemos ver en la biografía de este pionero de la danza, Bolm mantuvo una movilidad extraordinaria, cruzando el país de Este a Oeste, fundando la escuela de ballet del San Francisco Ballet, y el continente de Norte a Sur, lanzando la compañía de ballet argentina.

Las referencias de la cronología histórica del Teatro Colón señalan 1925 como el año en que se crean los “cuerpos estables” de esta institución, entre ellos los del ballet, cuyo primer director fue Adolph Bolm,⁵⁶⁵ Tras su breve colaboración con el Teatro Colón argentino durante una estancia de seis meses,⁵⁶⁶ Bolm regresó a Estados Unidos,

⁵⁶³ Imágenes filmicas mudas en blanco y negro de *Iberian Monotone* se pueden observar a través del Chicago Film Archives bajo el título de *Bolero* [1930, Highland Park, Ravina] bajo el código de identificación: F.2011-05-0420. Disponible en la Web: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/14759 [Consulta: 30.08.2016]. En cuanto al legado coreográfico de Ruth Page y su propuesta sobre el ballet de *Carmen* al que tituló *Guns and Castanets* se pueden encontrar mayores detalles en la página Web de la artista: <http://www.ruthpage.org/legacy> [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁶⁴ “It was the second program of the season, given on 1 and 4 January 1925, that proclaimed Allied Arts a progressive organization. Bolm’s *El Amor Brujo* (Love, the Magician) was set to a Falla score that had been unsuccessfully staged as a ballet in Madrid in 1915. It was an extended narrative in the style of the Ballets Russes’ *Le Tricorne* (set to another Falla score). Bolm used the original scenario by Martinez Sierra, and he engaged María Montero, a flamenco dancer from Seville who had also studied with Otero, to dance the role of Candelas to his own Carmelo. The scenery and costumes were the work of the artist and actor Rollo Peters”. Vid.: Suzanne Carbonneau. “Adolph Bolm in America”. En: Garafola, L., & Baer, N. V. N. (1999). *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, [pp.: 219-244], p. 235.

⁵⁶⁵ Vid.: José Neglia. (2013). *Historia del desarrollo de la danza Argentina*. Blog disponible en la Web: <http://escueladedanzaspracticadocente.blogspot.com.es/2013/07/historia-de-la-danza-argentina-1.html>

⁵⁶⁶ “Adolph Bolm” en: Horst Koegler. (1987). *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Great Britain: William Clowes, Ltd.

haciendo de California su estado de residencia a partir de los años treinta colaborando como maestro y coreógrafo en San Francisco y realizando producciones en Hollywood.⁵⁶⁷

A pesar de que la permanencia de Bolm en Argentina fue breve, sirvió como referente en cuanto a integrantes y colaboradores que la compañía de ballet del Teatro Colón cultivaría, figurando entre ellos Bronislava Nijinska a partir de 1926. Siete años después, Nijinska colabora con Antonia Mercé en su presentación de *El Amor Brujo*, no coreográficamente, sino apoyando la producción. De acuerdo con el contrato firmado en 1933 por Arnold N. Merkel, en representación de Antonia Mercé, con la dirección del Teatro Colón, se estipula que “La Argentina” participe como coreógrafa e intérprete en la presentación de *El Amor Brujo*, disponiendo para ello del cuerpo de baile del “conjunto coreográfico” del teatro,⁵⁶⁸ sucediendo esto mientras Nijinska estaba a cargo como *maître* del ballet.⁵⁶⁹

De acuerdo con el programa del miércoles 6 de septiembre, en el elenco de esta producción de *El Amor Brujo* figuraron “La Argentina” en el papel de Candelas, Dora del Grande en el de Lucía, Raul Blanco en el de Carmelo y Francisco Gago como el Espectro. Entre el grupo de bailarinas que representaron las Gitanas se cita a Gema Castillo, Lydia Galleani, Mercedes Quintana y Ángeles Ruanova. Sin embargo, el programa⁵⁷⁰ también incluía el ballet *Silfides*, dirigido por Nijinska, figurando entre las bailarinas Dora del Grande, Ángeles Ruanova, María Ruanova,⁵⁷¹ quien

⁵⁶⁷ Detalles biográficos, fotografías, referencias de su legado y artículos se pueden encontrar en la página Web de Adolph Bolm se encuentran disponibles en la Web: <http://www.adolphbolm.com> [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁶⁸ La sexta cláusula de contrato entre el director del Teatro Colón y Arnold Merkel en representación de Antonia Mercé “La Argentina” expresa: “Asumiendo la responsabilidad artística del ballet *Amor Brujo*, la artista tendrá la libertad absoluta de elegir los intérpretes de dicha obra en tre todos los elementos sin excepción del conjunto coreográfico del Teatro Colón tal como a ella le parezca, con la sola preocupación del buen resultado artístico.” Vid.: Manso, C. (1993). *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Op. Cit. p. 223.

⁵⁶⁹ “El 12 de agosto estrena una nueva producción de *El amor brujo* en el Teatro Colón de Buenos Aires. Bronislava Nijinska le presta el cuerpo de ballet para estas representaciones.” (Bennahum, 2009: 273).

⁵⁷⁰ Imagen de programa integrada a la publicación *La Argentina fue Antonia Mercé* autoría de Carlos Manso (Manso, 1993: 257)

⁵⁷¹ De acuerdo con Carlos Manso, María Ruanova inició su carrera formándose en el Teatro Colón, en 1934 fue seleccionada para co-protagonizar con Serge Lifar las producciones del repertorio de los *Ballets*

eventualmente, tras consolidar su carrera bailando en diferentes compañías, se convierte en directora del ballet del Teatro Colón. Ante estos datos, subrayamos que Dora del Grande participó tanto en el repertorio de los *Ballets Russes* como en el de Antonia Mercé, protagonizando más tarde versiones de *El Amor Brujo* subsecuentes, en particular la de Boris Romanov.

Boris Romanov: *El Amor Brujo* en Argentina y Europa

Boris Romanov, bailarín de la compañía de Diaghilev de 1912 a 1914, quien tras desarrollar su carrera como coreógrafo y director independiente, colaboró como maestro del ballet del Teatro Colón de 1928 a 1934,⁵⁷² integrando su versión coreográfica de *El Amor Brujo* en 1929, representándolo allí hasta 1943. Entre los bailarines que protagonizaron su coreografía destaca Dora del Grande y Francisco Gago, bailarines que ya habían interpretado los roles principales en la versión anterior de “La Argentina”. Entre las fechas que abarcan las representaciones en la República de Argentina, Romanov también presentó su coreografía con algunos bailarines del Teatro Colón en el *Teatro Regio di Torino*, pero anunciando al elenco como su parte de su propia compañía. Asimismo, Romanov participó en la compañía de los *Ballets Russes* del Coronel de Basil, integrando *El Amor Brujo* al repertorio de ésta compañía para la temporada inglesa de 1931⁵⁷³ y de Monte Carlo en 1932.⁵⁷⁴

Russes que se presentaron en Buenos Aires. Dos años después se integró a la compañía de René Blum, coprotagonizó *El Tricornio* junto a Massine en 1953, y se integró al ballet del Marqués de Cuevas en 1956. Al regresar a Sudamérica, dirige el Ballet de Sodre de Montevideo (1968-1972) y el del Teatro Colón (1968-1972). Vid.: Carlos Manso. (6.06.2011). “María Ruanova, la primera de una serie de estrellas”. *Diario La Prensa*. Disponible en la Web: <http://www.laprensa.com.ar/296046-María-Ruanova-la-primeradeuna-seriedeestrellas.note.aspx> [Consulta: 31.08.2016]

⁵⁷² Vid. “Boris Romanov” en: París, C., & Bayo, B. J. (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Esteban Sanz Martínez, pp. 283-284.

⁵⁷³ En las referencias de representaciones londinenses de los *Ballets Russes* del Coronel de Basil de la temporada 1930-1939 se hace referencia a la presentación de *L’amour sorcier* de Romanoff que tuvo lugar en el Lyceum del 27 de mayo al 24 de junio de 1931. Entre el elenco registrado bajo la dirección del coronel de Basil y maître de ballet Boris Romanov, aparece Romanoff en protagónico, Candelas interpretada por Felia Doubrovskya, y el personaje de Lucía representado por Elenore Marra. Vid.: Wearing, J. P. (2014). *The London stage 1930-1939: A calendar of productions, performers, and personnel*, p. 119.

⁵⁷⁴ El programa de *L’Amour Sorcier* con los *Ballet Russe de Monte Carlo* del 23 de abril de 1932 acredita a Romanov en la coreografía y a Boris Bilinsky en los diseños de vestuario y escenografía. En el elenco Felia Doubrovskya interpretó el rol de Candelas, Eleanora Marra el de Lucía, Valentin Froman el de Carmelo David Lichine el del Espectro. Vid.: Programa de *L’Amour Sorcier* en: Detaille, G., & Muly, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo, 1911-1944*. Paris: Editions Arc-en-ciel. p.10.

Léon Woizikoswki: *El Amor Brujo* en Europa, Estados Unidos y Australia

Revisando en orden cronológico los coreógrafos de ballet que aportaron su versión de *El Amor Brujo* encontramos la propuesta de Léon Woizikovsky, bailarín egresado de la Escuela Imperial de Warsaw quien también fuera integrante de los *Ballets Russes* de Diaghilev, bailando también con los *Ballets Russes* de René Blum, su propia compañía *Ballet de Léon Woizikowsky*, con los *Ballet Russe de Monte Carlo*, continuando en la compañía del Coronel de Basil, entre otras. En referencia a la influencia del baile y cultura española en el ballet, Woizikowsky fue uno de los bailarines de los *Ballets Russes* que tuvo mayor permanencia en España, fue parte integral del proceso creativo de *El Tricornio*, tomó el lugar de Massine estelarizando este ballet cuando éste dejó temporalmente la compañía, convirtiéndose en referente de la coreografía de temática española dentro del ballet.

En cuanto a la influencia directa de la colaboración de un bailarín en una compañía de ballet, precisamente fue Woizikowsky, junto con Lydia Sokolova y Léonide Massine, quien tuvo mayor convivencia con el bailarín Félix Fernández, aprovechando también sus clases de flamenco, complementando su aprendizaje del baile y la cultura española a través de dos años de giras y estancia en España durante el período de 1916-1918. Esta cercanía y aprendizaje de Félix continuó durante las temporadas londinenses de 1918 y 1919 en las cuales, además, participó en el proceso de montaje de *El Tricornio*, interpretando el personaje de *El Corregidor* en el estreno. Su dominio del baile español e interpretación fue ampliamente reconocido, destacando incluso al tomar el lugar de Massine cuando éste dejó la compañía de los *Ballets Russes*.

Tras la muerte de Diaghilev, Woizikowsky formó su propia compañía, la cual llevó su mismo nombre *Ballets de Léon Woizikowsky*. En 1935 creó para ella una versión coreográfica de *El Amor Brujo* en el *Coliseum* de Londres.⁵⁷⁵ Los diseños de su producción fueron creación de la entrañable colaboradora de Diaghilev, Natalia

⁵⁷⁵ Los *Ballets de Leon Woizikowsky* se presentaron en el *Coliseum* de Londres del 7 -12 de Octubre de 1935 en cuyo repertorio se incluyó la versión de Woizikowsky de *El Amor Brujo* bajo el nombre de *L'Amour Sorcier*. Detalles del programa y de los miembros de la compañía se pueden consultar a través de los archivos de la *National Library of Australia* en la Web: <http://trove.nla.gov.au/work/203054612?q&versionId=222955820> [Consulta: 30.08.2016]

Gontcharova, para quien creó propuestas para algunos ballets de temática española *Rapsodia Española* y *Triana* que no lograron materializarse,⁵⁷⁶ pero firmando sus diseños para la versión de *Bolero* de Nijinska para su propia compañía en 1932.

Entre los reconocimientos más significativos que Woizikowsky recibió en cuanto a su trabajo coreográfico dentro de la temática española fue el de la crítica y prensa española. En la edición del jueves 2 de enero de 1936 del periódico *ABC* de Madrid se resaltan los aciertos de su *El Amor Brujo* presentado en el teatro Calderón⁵⁷⁷:

La versión rusa, según del director Woizikovsky, bien distinta de la primitiva que el público madrileño vio en Lara con la Imperio por primera figura y luego en Eslava, gustó mucho también. Una de las cualidades de estos artistas rusos es la de saber adaptarse a fuerza de estudio y observaron todos los géneros, y por eso es su labor ciertamente admirable, si se tienen en cuenta que la obra de Falla, lo de menos es lo corográfico, lo de más es lo mímico, y lo esencial, lo musical. El alma gitana que palpita en todos los cuadros requieren arte supremo, exquisiteces de expresión, y como todo esto es patrimonio de estos artistas rusos, el conjunto y el detalle conquistaron pronto al público, que llenaba todas las localidades del suntuoso teatro y el éxito fue competo, terminante y triunfal. Merecen especial mención los artistas Raikovska y Tarakanova y el bailarín y director Woizikovsky, que, además, vistieron con escrupulosa propiedad de gitanos de Albaicín. –

(A. M. C., *ABC de Madrid*, 2.01.1936)

El Amor Brujo de Woizikovsky también destacó en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 que se llevó acabo en el *Hall of Music*. Pero entre las aportaciones más significativas de esta coreografía, se dio al unirse como director artístico en la compañía de los *Ballets Russes* del Coronel de Basil, integrando también en ella a un gran número de miembros que habían sido parte de los *Ballets de Léon Woizikowsky*, e inscribiendo en el repertorio su versión de *El Amor Brujo*.⁵⁷⁸ Con la compañía de Basil, el repertorio

⁵⁷⁶ Vid.: Natalia Goncharova. “Costume Espagnole”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Referencia disponible en la Web: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/costume-espagnole-spanish-costume-0> [Consulta: 2.09.2016]

⁵⁷⁷ “Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones Musicales” *ABC de Madrid*, jueves 2 de enero, 1936, edición de la mañana, p. 3. Disponible en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/01/02/040.html> [Consulta: 14.02.2015]

⁵⁷⁸ Fotografía de Léon Woizikowsky acompañado por Nina Raievska interpretando *El Amor Brujo* en 1936 con la compañía de los Ballet Russe de Monte Carlo se encuentra en los archivos de la *National*

español de Woizikowky recorrió extremos geográficos ampliamente, teniendo un significativo impacto e influencia en el desarrollo del flamenco en Australia.⁵⁷⁹

La gira de la temporada de 1936-1937 del *Monte Carlo Russian Ballet* del Coronel de Basil duró nueve meses, la segunda temporada de 1938-1939 duró siete con la misma compañía, sólo que bajo el nombre *Covent Garden Russian Ballet* y la tercera duró de diciembre 1939 a Septiembre 1940 con referencias diversas en cuanto al nombre de la compañía: *The Original Ballet Russes*, *Colonel W. De Basil's Covent Garden Ballet* y *Colonel W. De Basil's Ballet Company*.⁵⁸⁰ La influencia de la compañía profundizó ante la permanencia de algunos integrantes de la compañía quienes fundaron sus propias organizaciones artísticas y educativas de donde surgieron las principales compañías actuales.⁵⁸¹ Al término de la Segunda Guerra Mundial, Woizikowsky regresó a su natal Polonia fungiendo como director artístico del ballet de la Ópera de Polonia. En 1950 se fundó una nueva escuela de ballet para la compañía de Warsaw, liderando Woizikowsky en su desarrollo,⁵⁸² favoreciendo además la incorporación del baile flamenco al programa de estudios.⁵⁸³

Library of Australia con número de catálogo: PIC/14612/13 LOC Drawer PIC/14612, disponible para su consulta en la Web: <http://nla.gov.au/nla.obj-152232276/view> [Consulta: 30.08.2016]

⁵⁷⁹ Vid. Christoforidis, Michael. (2011). “Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia.” En: Carroll, M. (2011). *The Ballets Russes in Australia and beyond*. Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press. pp.: 229 – 241.

⁵⁸⁰ Mayor detalle se encuentra en los archivos del *National Library of Australia*. Vid.: Ballets Russes Australian tours (1936-1940). Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1194> [Consulta: 30.08.2016].

⁵⁸¹ “The influence of the Basil Ballets Russes on the development of the arts in Australia was important and long-lasting. The heightening of audience interest was significant. A more tangible impact resulted from the choice of a number of dancers, notably Edouard Borovansky, Helene Kirsova, Kira and Serge Bousloff, Tamara Tchinarova, and a group of Polish dancers – Raisse Kouznetsova, Valery Shalevsky an Edouard Sobishevsky, to stay or return to Australia. Kirsova founded the Kirsova Ballet, Borovansky the Borovansky Ballet, Bousloff the West Australian Ballet and Kouznetsova and her colleagues the Polish Australian Ballet.” Vid.: Archivos del *National Library of Australia*. Vid.: Ballets Russes Australian tours (1936-1940). Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1194> [Consulta: 30.08.2016].

⁵⁸² Vid.: Paweł Chynowski (N. D.) “Setting up a new Ballet School in Warsaw” en *History of the Polish National Ballet*. Disponible en la Web: <http://teatr Wielki.pl/en/the-theatre/polish-national-ballet/polish-national-ballet-history/>. [Consulta: 02.09.2016]

⁵⁸³ Testimonio recogido de entrevistas con los bailarines, maestros y coreógrafos que participaron en el Ballet Nacional de Polonia: Piotr Nardelli y Zygfryd Ryzko.

3.2.3 Montajes de *El Amor Brujo* por bailarines en compañías de ballet

Encarnación López “La Argentinita”: *El Amor Brujo* en Ballet Theatre

Encarnación López, “La Argentinita,” gran figura de la danza española en una vertiente paralela a “La Argentina,” promovió la danza española en el entorno de los principales teatros de ópera y danza de Europa y América. Con respecto al estudio de colaboraciones entre artistas de flamenco en compañías de Ballet, Encarnación López se distinguió por su legado coreográfico inscrito en el repertorio del ballet a través de colaboraciones particularmente con Léonide Massine con los *Ballet Russe de Monte Carlo* y la entonces emergente compañía *Ballet Theatre* en la cual participó durante la etapa de los primeros cinco años de la compañía tanto en presentaciones neoyorquinas, como en extensas giras por Estados Unidos y algunas ciudades de Canadá.

Ante ello puntualizamos la comparación entre Antonia Mercé y Encarnación López con respecto al ballet. Aunque la influencia de Antonia Mercé en el ballet fue significativa a través de su propuesta estética afín a los principios de Arte Total de Diaghilev, la estilización del baile español haciendo eco del modernismo étnico impulsado por Massine, e incluso inscribiendo su repertorio en los archivos de la Ópera de París y el Teatro Colón, “La Argentina” no colaboró con artistas de ballet en el proceso coreográfico de la creación de obra ni sus participación en compañías de ballet fue tan extensa como la de Encarnación López “La Argentinita” como veremos con mayor detalle a continuación.

Entre las primeras participaciones que tuvo “La Argentinita” compartiendo programa con reconocidos bailarines de ballet se encuentra su presentación de 1930⁵⁸⁴ en el *Lew Leslie's International Revue* presentada en el *Majestic Theatre* de Nueva York con varios artistas, entre ellos Anton Dolin. A partir de entonces se desarrolló una amistad personal y profesional entre Encarnación López y Dolin, bailarín inglés que perteneció a los *Ballets Russes* de Diaghilev, formó compañía con Vera Nemchinova, y luego con Alicia Markova con quien fundó el *London Festival Ballet*, además de colaborar con

⁵⁸⁴ De esta fecha se dan versiones de 1930 (Dolin, 1945: 28) y 1931 (Hurok, 1953: 53).

varias compañías tales como *Ballet Theatre* donde volvió a coincidir con “La Argentinita”.

A raíz de esta relación, Dolin favoreció la participación de Encarnación López en eventos de su círculo artístico londinense así como la extensión de su amistad con los bailarines de los *Ballets Russes* particularmente con Lydia Sokolova y Alicia Markova.⁵⁸⁵ En sentido inverso, la colaboración con “La Argentinita” influyó en la creación de repertorio de ballet de temática española⁵⁸⁶ de Dolin así como colaboraciones subsecuentes con figuras del flamenco como Antonio Gades. En la publicación que Dolin firmara para *Dance Magazine* *en memoriam* de “La Argentinita” detalla su admiración y amistad con Encarnación López:

I knew her first when we both came to America in 1930 to make our New York debut in Lew Leslie's *International Revue*. (. . .) Following on this she took a theatre and gave a series of shows for a fortnight. They may have cost her a lot of money, but artistically they proved her worth and showed that she was and is a great artist. (. . .) I did not see her again until our meetings in Spain, where I would go to watch her dance, visit her back-stage afterwards and the usual conversation of theatre, dance and life was our topic.

(Dolin, 1945: 28-29)

En cuanto a los antecedentes de la estética coreográfica de Encarnación López acorde con la fórmula de Arte Total de Diaghilev, “La Argentinita” colaboró ampliamente con las figuras del arte español del gremio de la Generación del 27. De este modo, las iniciativas literarias, musicales y plásticas de sus compañeros se conjugaron con sus producciones dancísticas formando un versátil repertorio, marcando esta trayectoria su participación en puesta en escena de *El maleficio de la mariposa* (1920) de Lorca. El repertorio en el que Encarnación López colaboró con Lorca abarcó piezas en las que

⁵⁸⁵ Dolin, A. (November, 1945). La Argentinita, a tribute. *Dance Magazine*, 1945, pp.: 28-29 & 38-41.

⁵⁸⁶ Teniendo en cuenta que Dolin se integró a los *Ballets Russes* poco después del estreno de *El Tricornio* estando fresca todavía la influencia de Félix, y en proceso de estreno el repertorio en el que participó también la bailaora María Dalbaicín, se puede considerar que la influencia de “La Argentinita” se suma a esta previa y se refleja en su repertorio de ballets de temática española con piezas como *Danse Espagnol* (1928) y *Bolero* (1932).

amalgamó la interpretación de canciones, acompañamiento musical de su toque de palillos y variaciones dancísticas.

De éste repertorio, la obra que mayor trascendencia tuvo dentro del marco contextual del arte y del ballet fue *En el Café de Chinitas* al llevarla a la escena neoyorquina en homenaje póstumo al poeta realizado en 1943, producción realizada con diseños del también compañero de Lorca, Salvador Dalí.⁵⁸⁷ *El Café de Chinitas* presentado por Lorca y Encarnación López en 1931 se extrapola al llevarse a la escena del auditorio del MoMA el 2 de marzo de 1943 en un homenaje póstumo a Federico García Lorca dentro del programa de *Serenades of Rare Music Ancient and Modern*, entre cuyos productores destacó el Marqués de Cuevas. Entre los créditos señalamos la coreografía de Encarnación López, la composición de Gustavo Pittaluga y los diseños de Salvador Dalí (Murga Castro, 2014: 188-189). Un par de meses después, *El Café de Chinitas* se presentó de nuevo dentro del *Spanish Festival* en el *Metropolitan Opera House* bajo la producción de Sol Hurok (Hurok, 1953: 57).

The production of *El Café de Chinitas* was made possible during a Spanish festival I gave, one spring, at the Metropolitan Opera House. For this festival I engaged José Iturbi to conduct a large orchestra composed of members of the New York Philharmonic Orchestra. Argentinita had succeeded in interesting the Marquis de Cuevas in the project. For *El Café de Chinitas* the Marquis commissioned settings and costumes from Salvador Dalí.

(Hurok, 1953: 57)

Es también Sol Hurk quien se acredita la integración de *El Amor Brujo* de la Encarnación López a la escena americana (Hurok, 1953: 57), la cual se presentó con *Ballet Theatre* en 1944 aunque “La Argentinita” había estrenado ya su emblemática propuesta coreográfica diez años antes en España. En 1933 se materializó la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López “La Argentinita”, estrenando con ella su versión de *El Amor Brujo*, en el Teatro Falla en Cádiz.⁵⁸⁸ Los créditos creativos de esta

⁵⁸⁷ Medio siglo después, *El Café de Chinitas* se recupera pero dentro del género del baile español, a través de la labor coreográfica de José Antonio Ruiz, primeramente para el XVIII Festival Castell de Peralada el 18 de agosto de 2004, para integrarse junto con José Antonio al Ballet Nacional de España en el 2005. (Ballet Nacional de España, 2009: 184).

⁵⁸⁸ En una anécdota biográfica sobre Federico García Lorca, Ian Gibson narra detalles del estreno de *El amor brujo* por “La Argentinita”: “El estreno de la reposición de *El amor brujo* no tiene lugar en Madrid, sino –como homenaje a Manuel de Falla en sus ciudad natal, así como a la tradición milenaria del baile gaditano – en Cádiz, en el teatro que lleva el nombre del maestro. . . . Encarnación López era ya muy conocida y apreciada en Cádiz, donde a mediados de octubre de 1932 había presentado en el mismo teatro un concierto de danzas, canciones y romances populares en cuya segunda parte figuraban “El Café de Chinitas”, “Los mozos de Monteleón” y “Los cuatro muleros” en las versiones armonizadas por el poeta.

propuesta y estreno exaltaron la entrañable relación y legado de estos compañeros de la Generación del 27: Falla, Lorca, Ignacio Sánchez Mejías y Encarnación López. En la compañía figuraron quienes también liderarían el desarrollo del baile español y contribuyendo también al repertorio español en el ballet como Pilar López⁵⁸⁹ y Antonio Triana⁵⁹⁰. El estreno de *El Amor Brujo* de “La Argentinita” se llevó a cabo en Andalucía, en la ciudad natal de Falla y en el teatro que llevaba su nombre, subrayando el referente flamenco más emblemático integrando las icónicas bailaoras jerezanas Juana Vargas “La Macarrona” y Magdalena Seda “La Malena”, referidas en el programa como “viejas maestras del baile gitano”⁵⁹¹ – contrastando con el estreno parisino altamente estilizado de Antonia Mercé.⁵⁹²

Tras apenas lograr fructificar el repertorio de su compañía en España, ante las circunstancias adversas del conflicto bélico en España, “La Argentinita” y su hermana Pilar López dejan el país, realizando una serie de representaciones por el norte de África, Europa, y, más adelante, las principales ciudades del circuito teatral del

Pero ahora, con *El amor brujo*, es el entusiasmo desbordante, casi el frenesí de los gaditanos. Interpreta la música la orquesta Bética – fundada por el propio Falla – bajo la batuta del discípulo del maestro, Ernesto Halffter, y es como si nunca antes se hubiera oído ni visto debidamente el apasionado ballet. Vid.: Gibson, I. (2011). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, p. 883.

⁵⁸⁹ *Romería de los Cornudos* bajo el nombre *The Cuckold's Fair* para la compañía de los *Ballet Russe de Monte Carlo* bajo la dirección de Serge Denham estrenada en 1943 en el *Music Hall* de Cleveland, Ohio, y estelarizada por Alexandra Danilova y Frederic Franklin.

⁵⁹⁰ Un ejemplo de la influencia que de Antonio Triana se recoge durante la temporada Londinense de 1938 que compartió con Pilar López y “La Argentinita” de acuerdo con Rita Vega de Triana: “That was a year for dance, at the same season, Argentinita, Triana and Pilar were performing in London at the Aldwych Theatre. Listed on the program as Antonio’s first solo was the Farruca, or Miller’s Dance from Falla’s three-Cornered Hat. Ballet dancers swarmed to the theatre, for it was, after all, their first chance to see the “Farruca” performed by a Spaniard. (. . .) The classical ballet dancers went to Triana’s dressing room backstage to ask for lessons. Certainly, they did not intended to learn Spanish dancing, but they were sincerely motivated by a desire to bring that same sensuous force into their own work. Yurek Shabelevsky, David Lichine, Yura Lazovsky and Alberto Alonso met Tirana in the basement of Covent Garden Theatre, where he taught them his “Farruca.” At a pound a lesson, the ballet dancers tried to absorb in a few sessions the fervor and profundity of this foreign art form while a brooding Leonide Massine and a beaming Colonel De Basil sat back and watched with rapt attention.” (Vega de Triana, 1993: 37)

⁵⁹¹ Vid.: Página interior del programa del 11 de Junio, de 1933 de la Compañía de Bailes Españoles de “La Argentinita” en el Gran Teatro Falla.

⁵⁹² Vid.: Eva Pérez Mesa. (2009) . “El Estreno del Amor Brujo en la Prensa Gaditana de 1933” en: *Revista del Centro de Investigación Flamenco Teletusa*. Cádiz, 2 (2), pp.: 25-28. Disponible en la Web: http://www.flamencoinvestigacion.com/pdf/estreno_amor_brujo.pdf

continente americano a través de Sol Hurok y Conciertos Daniel.⁵⁹³ En 1939 “La Argentinita” colabora con Léonide Massine en la creación del ballet de temática española *Capriccio Espagnol* para los *Ballet Russe de Monte Carlo*, estrenado en la sede de dicha compañía el 4 de mayo de ese año. Sin embargo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial provoca el éxodo artístico hacia Nueva York donde continuaron en colaboración. En Estados Unidos, Encarnación López continúa colaborando con Massine en su repertorio, en representaciones con los *Ballet Russe de Monte Carlo* y *Ballet Theatre*, desarrollando gran actividad dentro del entorno del ballet, participando en giras con estas compañías así como en actuaciones independientes.

Aquí es importante subrayar que durante sus primeros años *Ballet Theatre* integró a su compañía tanto bailarines como coreógrafos de baile español. La visión de su fundador, Richard Pleasant, fue acoger en la compañía una variedad de propuestas artísticas de autoría diversa tomando como modelo la filosofía expositiva de un museo.⁵⁹⁴ Aun más, desde su primer programa, *Ballet Theatre* se anunciaba como la compañía de mayor colaboración artística de la historia, incluyendo en ella una “unidad española”.⁵⁹⁵ Como se puede observar en los archivos del repertorio del *American Ballet Theatre* (ABT), existen numerosas coreografías de temática española, entre las cuales aparecen registros coreográficos de “La Argentinita” en *Bolero*⁵⁹⁶ (1943), en coparticipación coreográfica

⁵⁹³ Entre las ciudades del primer recorrido se incluyeron Casablanca, Alger, Francia, Bélgica, Inglaterra, Mónaco, Suiza, y Holanda, extendiéndose eventualmente su recorrido por Argentina, Uruguay, México y más ampliamente por Estados Unidos. (Murga Castro, 2014: 183-184).

⁵⁹⁴ Según podemos leer en los archivos del proceso evolutivo inicial de esta organización, Pleasant consideraba que *Ballet Theatre* debía asumir responsabilidad estética, respetar tradiciones vitales y preservar obras significativas “de cada estilo, período y origen, tal como un museo.” Vid.: George Amberg. (1949). *Ballet in America. The Emergence of An American Art*. Documento publicado conjuntamente por el New American Library of World Literature, Inc. y Ann Duell, Sloan y Pearce, Inc., New York, p. 93. Disponible en la Web: <https://archive.org/stream/balletinamericat010020mbp#page/n39/mode/2up> [Consulta: 15.05.2015]

⁵⁹⁵ “America’s first Ballet Theatre was ‘staged by the greatest collaboration in ballet history’ and comprised eleven choreographers, twenty principal dancers, fifteen soloist, a company of fifty-six, a Spanish unit of nineteen, a Negro unit of fourteen, eleven designers, three conductors and contributions by eighteen composers” (Amberg: 1949, 94).

⁵⁹⁶ “*Bolero*. Music by Maurice Ravel; Choreography by Argentinita and Pilar Lopez; Costumes by Federico Rey. World Premiere: (by Ballet Theatre) Metropolitan Opera House, New York, 4/7/43. Original Cast: Argentinita, Pilar Lopez, Jose Greco, Manolo Vargas.” Vid.: Registros del archivo de repertorio del American Ballet Theatre. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html> [Consulta: 01.09.2016]

con Massine en *Capriccio Espagnol*⁵⁹⁷ (1943), y en interpretación como protagonista en *The Three Cornered Hat*⁵⁹⁸ (1943). Sin embargo, aunque no aparece actualmente publicado en el repertorio del ABT, la prensa y las principales revistas de danza de la época plasmaron la labor de “La Argentinita” en *Pictures of Goya* (1943)⁵⁹⁹, *Dances from Carmen* (1944) y *El Amor Brujo* (1944):⁶⁰⁰

S. Hurok will launch his annual Spring season of ballet at the Metropolitan Opera House tonight when the Ballet Theatre appears for four weeks in repertoire fortified by three new ballets, guest artist and novelties. Agnes de Mille’s new work “Tally-Ho” will have its premiere on Tuesday night. “Fancy Free,” for which Leonard Bernstein has composed a jazz score which he will also conduct, will have its world premiere on April 18. “El Amor Brujo” (“The Bewitched Marriage”) is the Manuel de Falla work upon which Argentinia has fashioned a new ballet, with Pilar Lopez and company participating. Among the guest artists to appear are Sir Thomas Beecham, Agnes de Mille, Leonard Bernstein, Leonide Massine, and Argentinia.

(N.A., *The Brooklyn Daily Eagle*, 09.04.1944: 23)

Este texto de prensa nos permite observar cómo *El Amor Brujo* de Encarnación López compartió programa con producciones tan significativas como *Fancy Free* de Jerome Robbins, altamente reconocido por su legado coreográfico tanto en Teatro Musical como en el ballet, liderando también la compañía del New York City Ballet en colaboración con George Balanchine y luego con Peter Martins. Ante esta referencia

⁵⁹⁷ “*Capriccio Espagnol*. Music by Nikolai Rimsky-Korsakov. Choreography by Leonide Massine, in collaboration with Argentinia. (. . .) World Premiere: Ballet Russe de Monte Carlo, Theatre de Monte Carlo, Monaco, 5/4/39. (. . .) ABT Premiere: War Memorial Opera House, San Francisco, California, 1/28/43.” Registros del archivo de repertorio del American Ballet Theatre. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html> [Consulta: 01.09.2016]

⁵⁹⁸ “*Three-Cornered Hat*. Music by Manuel de Falla; Choreography by Leonide Massine (. . .) ABT Premiere: Metropolitan Opera House, New York. Cast: Leonide Massine (Miller), Argentinia (Miller’s Wife)”. Registros del archivo de repertorio del American Ballet Theatre. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html> [Consulta: 01.09.2016]

⁵⁹⁹ El nombre de la coreografía *Pictures of Goya* se utilizó intercambiamente con *Goyescas* en referencia al repertorio de *Ballet Theatre*, perdiéndose en confusión junto con otras propuestas de nombre similar: *Goyescas* de José Fernández estrenada en el debut de *Ballet Theatre* el 15 de enero de 1940 estelarizada por integrantes del “Spanish Unit” de *Ballet Theatre*, y *Goya Pastoral* coreografiada por Anthony Tudor estrenada el 1º de Agosto de 1940 y estelarizada por Alicia Alonso y Jerome Robbins entre otros. Por otra parte, en el reportaje titulado “*Ballet Theatre at the Met*” publicado en la página 23 de *Dance Magazine* en abril de 1945 se menciona la participación de “La Argentinita”, Pilar López y su “troupe” en *Goyescas*, apareciendo también la imagen correspondiente del cuarteto en vestuario. La Argentinita también aparece junto a José Greco en fotografía referente a *Goyescas* presentado con *Ballet Theatre* en el Metropolitan Opera House en la edición de Abril 1945 de la revista *Dance Magazine*, p. 7.

⁶⁰⁰ Vid: *The Brooklyn Daily Eagle*. (Sun, Apr 9, 1944). “Ballet Russe Opens City Center; *Ballet Theatre* at Metropolitan. Brooklyn, New York, p. 23. Disponible en la Web: <http://bklyn.newspapers.com/image/54489913> [Consulta 02.16.2015]

podemos comprender la influencia que esta artista del flamenco tuvo en Jerome Robbins, quien entonces ya compaginaba su preparación en el ballet con estudios de flamenco, protagonizando también el repertorio español de *Ballet Theatre* en *Goyescas* y *Capriccio Espagnol*. Esta influencia no sólo se da a través de la coreografía e interpretación de “La Argentinita” en *Ballet Theatre*, sino también de la nómina de bailarines de baile español y flamenco que también protagonizaron el repertorio, incluyendo figuras como Pilar López, José Greco y Manolo Vargas – quien también aparece en los registros de coreógrafos del ABT de la variación “Danza del Molinero”.

En cuanto a la nota de prensa referida, también es importante considerar el rol que tuvo el empresario Sol Hurok al impulsar el flamenco no sólo en presentaciones de artistas como Antonio, Rosario y Carmen Amaya, sino también, al incluir artistas flamencos en el ballet durante su gestión como director de *Ballet Theatre* y administrador de la programación de los *Ballet Russe de Monte Carlo*. Desafortunadamente, como se sabe, la participación de “La Argentinita” duró tan sólo unos cuantos años, siendo hospitalizada tras una de sus actuaciones con *Ballet Theatre*, falleciendo el 24 de septiembre de 1945.

Antonio Ruiz Soler: *El Amor Brujo* con Massine

Tras consolidar su carrera en América recorriendo el continente con sus espectáculos, participando en la filmación de películas y abrir su trayectoria coreográfica en *Carnegie Hall* con su producción *Corpus Christi en Sevilla*, Antonio Ruiz Soler regresa a España en 1949, consolidando igualmente su liderazgo tanto en la escena como en la gran pantalla.⁶⁰¹ Como es de imaginarse, la interacción de Antonio Ruiz Soler con el ballet en la capital neoyorquina fue significativa, particularmente al ser exhortado por la crítica a desarrollar su preparación artística con el ballet, admirando a estrellas como Léonide Massine, Anton Dolin y Gene Kelly (Segarra Muñoz, 2012: 277).⁶⁰²

⁶⁰¹ En su debut del 27 de enero de 1949 se incluyeron *Leyenda* (Albéniz), Intermedio de *Goyescas* (*Granados*) y el *Zapateado* (Sarasate). La primera temporada se extendió en temporadas subsecuentes que duraron hasta principios de abril. (Segarra Muñoz, 2012: 184)

⁶⁰² “. . . incorporó a su vocabulario por influencia de Massine: vuelta de pecho rematada con saltos, o con *cambrés* hacia atrás con brazos en quinta posición, caídas de rodillas.” (Segarra Muñoz, 2012: 303)

Sin embargo, la influencia más significativa en Antonio se dará a través de Léonide Massine. Primeramente, Antonio y Massine se conocieron en 1940 en Brazil mientras que Antonio actuaba con Rosario en el casino Copa Cabana y Massine se encontraba allí en gira con los *Ballet Russe de Monte Carlo*.⁶⁰³ Según María Dolores Segarra Muñoz, Massine elogió a Antonio comparándolo con Nijinsky causando un gran impacto en Antonio, dedicándose, a partir de entonces, a estudiar sobre dicho bailarín y los *Ballets Russes*.⁶⁰⁴ Es fácil de comprender la impresión que Massine tendría en Antonio al coincidir ambos de nuevo en Nueva York, observando su repertorio coreográfico de temática española, la co-participación de artistas del flamenco en las compañías de ballet dentro del repertorio de Massine, pero de manera especial, al descubrir como figuras del baile español también incorporaban su repertorio y participación dancística en las grandes compañías de ballet del momento.

De acuerdo con la figura clave del baile español en el gremio inglés, Elsa Brunelleschi, Antonio llegó a participar con “La Argentinita” en la creación de *Bolero* durante la coincidencia de ambos en Nueva York (Brunelleschi, 1958: 28) En su monografía dedicada a Antonio, Brunelleschi subraya la relevancia de la influencia de Encarnación López en los recién llegados “Chavalillos Sevillanos”, quien al descubrir su talento, les ofreció consejos de asesoría artística (Brunelleschi, 1958: 28). Esto quizás también ante la estrategia publicitaria con la cual Antonio y Rosario fueron presentados en la Gran Manzana, paseándolos en carroza por la 5ª Avenida disfrazados con referentes altamente estereotipados y haciéndoles comer en el suelo para ser filmados supuestamente como gitanos (Brunelleschi, 1958: 27).

Sin duda, el punto más significativo en la influencia de Massine y del ballet en la carrera de Antonio se da en 1952 cuando el coreógrafo de los *Ballets Russes* cede a Antonio su protagónico predilecto, hasta entonces casi reservado exclusivamente para

⁶⁰³ Referencias de la estancia de los Ballet Russe de Monte Carlo y Massine durante la temporada de junio a agosto de 1940 en Río de Janeiro y Sao Paulo se encuentra en: Tennant, V., & Baronova, I. (2014). *Irina Baronova and the Ballet Russe de Monte Carlo*. Chicago: University of Chicago Press, p. 152.

⁶⁰⁴ Frederic Majer, «Los Chavalillos Sevillanos», *Dance* (Mayo 1941): 14, citado en (Segarra Muñoz, 2012: 116)

sí. De esta manera, Massine monta su legado coreográfico español a Antonio y Mariemma para el estreno de *El Tricornio* en el Teatro alla Scala de Milán. Así lo señalan José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz:

. . . como reconocimiento mundial de Antonio y de la danza española, está el hecho de que Leónidas Massine le propone bailar como primera figura en su coreografía de *El sombrero de tres picos* en el Teatro de la Scala de Milán, santuario de la danza reservado a muy pocos.

(Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 30)

A partir de entonces, Antonio abre una nueva vertiente de esta coreografía dentro del género del baile español creando tres versiones, y va ampliando el abanico de su repertorio coreográfico teatral a incluir *El Amor Brujo*, desarrollando ambas obras tanto en el ámbito teatral como en el filmico. En 1953, Antonio participa en el II Festival Internacional de Música y Danza de Granada, en los recién estrenados Jardines del Generalife. El programa rindió un homenaje a compositor de estos iconos coreográficos titulado *Llanto por Manuel de Falla* conformado por piezas de sus composiciones españolas más emblemáticas, entre ellas: *La Vida Breve*, *El Amor Brujo*, y *El Tricornio*. Sin embargo, la consagración coreográfica internacional de Antonio se da en 1955 cuando Antonio y su compañía se presentan en el *Saville Theatre* en Londres, con *El Amor Brujo*.

1955 es un año de estrenos importantes en Londres. En el Teatro Palace, la *Rondeña* y *El Albaicín* de Albéniz, con formas modernas de escenografía y baile. Pero el estreno más señalado es el *Amor brujo* en el Teatro Saville, ballet que le consagra como coreógrafo y donde según la crítica, se compenetra con el espíritu mismo de Falla. Es obra de gran éxito que pasa directamente al Teatro de Champs Elysées de París y luego a la Scala de Milán durante un mes . . .

(Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 30-31)

Como podemos comprender, el impacto dancístico y coreográfico de Antonio en el ballet fue contundente. Ya anteriormente, de en sus primeras presentaciones en Londres, Richard Buckle testifica la admiración de su trabajo coreográfico e interpretación: “*above all I enjoyed getting to know Antonio and learning some of his story, discussing his work with him and hearing his intelligent views on the stage peresentation of verious forms of Spanish dance*” (Buckle, 1953: 200). También Buckle señala la publicación de su crítica sobre Antonio como la pիրmera en la prensa

londinense⁶⁰⁵ y su labor, junto con la de Elsa Brunelleschi, en difundir y fomentar la apreciación del baile de Antonio y Rosario en su revista *BALLET* (Buckle, 1953: 203).⁶⁰⁶

En cuanto a testimonios de la impresión de Antonio en el gremio del ballet en Francia, José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz transcriben y resumen la traducción del testimonio de Serge Lifar sobre *El Amor Brujo* del bailarín de España procedente de un documento titulado *Antonio Le Sorcier et L'Enchanteur*, firmado por Lifar como *Maître de Ballets du Théâtre National de l'Opéra* con dedicatoria a “*mon grand Antonio*”:

Antonio El Brujo posee una magia que filtra y nos hechiza. Nos lleva consigo en esta lucha de Amor, de Celos y de Seducción, que viven en una sola persona. ES toro y matador, la arena y el público, la muerte y la vida, es el vencedor y el vencido en sí mismo, el instinto, la armonía, la geometría, el acento ordenado, la vida de este instrumento divino: el hombre. Este hombre está cerca de la Oración como de la Brujería en un acto de un Brujo donde el espíritu y el cuerpo están en conflicto perpetuo. Antonio es rico en todos estos elementos y nos trasmite sus encantamientos. Antonio el hijo del Sol y de las hadas nocturnas. Es danzarín.

(Lifar en: Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988: 32)

En cuanto a la presentación de *El Amor Brujo* de Antonio en el *Teatro alla Scala* de Milán en 1956, el cartel expuesto a la entrada del teatro enmarcaba el programa de ballet compuesto por *La Bella Durmiente* de Marius Petipa, *Mario e il Mago* coreografía de Massine, y *L'Amore Stregone* de Antonio. Al respecto, no sólo es significativa la presentación de la coreografía de Antonio en este loable teatro, sino más aún, que se coloca como coreógrafo junto con Petipa y Massine, en el mismo lugar donde tres años antes Massine le cediera su lugar protagónico en *El Tricornio*.

Como podemos apreciar, la relación entre Massine y Antonio es también extensa temporalmente. Ambas estrellas coinciden en la película *Carosello Napoletano*

⁶⁰⁵ “My own tribute took the form of a short piece in the *Observer*, in which I declared the two Spaniards second to none. This was Antonio's first notice in a London paper” (Buckle, 1953: 201).

⁶⁰⁶ Entre las publicaciones de revistas que difundieron el arte dancístico de Antonio, particularmente en el gremio del ballet encontramos a Antonio y Rosario figuran en la portada de *BALLET* de la edición de julio de 1951 y a Antonio en la portada de *The Dancing Times* de las edición de Marzo de 1955 y Noviembre de 1958.

(1954)⁶⁰⁷ acreditando como coreógrafo a Massine y la aparición de Antonio y cinco años después colaboran en *Luna de Miel* (1959)⁶⁰⁸ protagonizada por Antonio. En la trama de ésta se inserta un breve ballet *Los Amantes de Teruel* con coreografía de Lónide Massine e interpretada por Antonio y una ex-bailarina del Ballet de Monte Carlo, Ludmilla Tchérina. También en el filme se integra la coreografía de Antonio de *El Amor Brujo* en la cual Antonio interpreta a Carmelo y Massine al Espectro. Con ello, esta relación e influencia mutua entre el ballet de Massine y el baile de Antonio queda documentado en los medios audiovisuales.

Como se puede observar en la cronología de ambos artistas, Massine continuó montando celosamente sus repertorio español en las principales compañías de ballet, retomando el protagónico en *El Tricornio*, mientras que Antonio creó tres versiones distintas de este ballet, la primera para su compañía, la segunda para ser filmada y la tercera para el Ballet Nacional de España (BNE) mientras fungió como director de la compañía (1980-1983), la cual se conserva activa en el repertorio, inscribiendo también *El Amor Brujo* en el repertorio del BNE en 1982.

Antonio Gades: *El Amor Brujo* en el ballet del Teatro alla Scala

También director del Ballet Nacional de España, Antonio Gades fue uno de los referentes del flamenco más presente en el imaginario colectivo internacional en el último tercio del siglo pasado, especialmente a través de la difusión que cine logrado a través de su colaboración con Carlos Saura, aunque influyendo inmensamente en el ballet desde el inicio de su carrera profesional. A partir del momento en que Pilar López le acoge en su compañía a los trece años, Gades va creciendo como intérprete, creador, diseñador, embajador del baile de España, escenificando monumentos del repertorio español tales como *El Amor Brujo*. La influencia de que Pilar López había tenido del ballet a través de su extensa colaboración con *Ballet Theatre* y los *Ballets Russes* también dejó frutos en Gades.

⁶⁰⁷ Vid. *Carrusel Napolitano* en la base de datos de películas IMDb. Disponible en la Web: <http://www.imdb.com/title/tt0046831/> [Consulta: 01.09.2016]

⁶⁰⁸ Vid. *Luna de Miel* en la base de datos de películas IMDb. Disponible en la Web: http://www.imdb.com/title/tt0053023/?ref_=fn_al_tt_2 [Consulta: 01.09.2016]

Al igual que ha sucedido con grandes figuras de la danza, Antonio Gades procuró expandir su arte dancístico conjugando su colaboración en compañías de ballet con el estudio de éste, especialmente en el ballet del *Teatro alla Scala*, en París con las maestras Olga Preobrajenska⁶⁰⁹, Madame Nora y Madame Tikhonova⁶¹⁰ y en el Ballet Nacional de Cuba con Alicia Alonso. Entre los líderes del ballet que le invitaron a colaborar en producciones para sus compañías destacan particularmente Anton Dolin al inicio de su carrera independiente y Alicia Alonso con quien desarrolla una entrañable amistad, participando como bailarín en su compañía y creando en conjunto la coreografía *Ad libitum*, interpretada por ambos, cada uno dentro de su género dancístico. En cuanto a la influencia de Gades en el desarrollo artístico de bailarines de ballet a raíz de colaboraciones, una de las más notables fue la que se dio con Elettra Morini con quien coprotagonizó *El Amor Brujo* en Milán.

De acuerdo con los registros biográficos de Antonio Gades,⁶¹¹ en 1961 el bailarín se muda a Italia para colaborar con Anton Dolin en la reposición de *Bolero* quien durante esa temporada dirige el ballet de la Ópera de Roma. Dolin ya había estrenado *Bolero* en 1932 con el Vic-Wells ballet, la había repuesto para *Ballet Theatre* en 1940⁶¹² y repuesto también en 1961 en el *Sadler's Wells Theatre*. Como hemos mencionado anteriormente, las referencias de Dolin del flamenco y baile español se acumulan desde su participación en los *Ballets Russes* donde coincidió con María Dalbaicín, conjugando a partir de entonces iniciativas coreográficas de temática española con su amistad con Encarnación López y por ende, extendiendo su círculo de amistades con Pilar López y

⁶⁰⁹ Rachel Straus. (2010). "Antonio Gades", *Dance Teacher Magazine*. July 2010. Disponible en la Web: <http://www.dance-teacher.com/2010/07/antonio-gades> [Consulta: 02.09.2016]

⁶¹⁰ Vid. Antonio Gades "Italia, Francia, Barcelona y Madrid 1961-1968" Disponible en la Web: <http://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/italia-francia-barcelona-y-madrid-1961-1968> [Consulta: 02.09.2016]

⁶¹¹ Vid. Antonio Gades "Italia, Francia, Barcelona y Madrid 1961-1968" Disponible en la Web: <http://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/italia-francia-barcelona-y-madrid-1961-1968> [Consulta: 02.09.2016]

⁶¹² *Bolero*. Coreografía de Anton Dolin. Música de Maurice Ravel. World Première con la compañía Vic-Wells Ballet en el teatro Sadler's Wells en Londres el 12 de junio de 1932. La première con el ahora American Ballet Theater se dio en el teatro Robin Hood Dell en Philadelphia, Pennsylvania, el 25 de junio de 1940. Bailarines participantes: Anton Dolin. Consulta en el archivo del American Ballet Theater en la Web: http://www.abt.org/education/archive/ballets/bolero_dolin.html [Consulta: 5.05.2015]

los bailarines que con ellas colaboraron. Entre las coreografías de temática española de Dolin destacó *Danse Espagnol* (1928) que creó para sí mismo en la compañía que formó con Vera Nemchinova, sin embargo, *Bolero* fue la que mantuvo activa con representaciones a lo largo de su carrera.

Después de colaborar con Dolin, Gades es invitado a participar en el *Festival de Spoleto* de 1962 por parte del esposo de la icónica bailarina italiana Carla Fracci, Beppe Menegatti, director de teatro y gran admirador de Federico Lorca.⁶¹³ Con ellos Gades colabora como intérprete en *Pavane pour une Infante Défunte* de Ravel y como coreógrafo de *Teatrino di Cristóbal* estelarizado por Carla Fracci. También en esa temporada, Gades colabora como coreógrafo con Gian Carlo Menotti en la producción de la ópera de *Carmen*.

Sin embargo, su mayor impacto en el ballet italiano se da al integrarse al ballet del *Teatro alla Scala* bajo la dirección de Luciana Novaro, para el montaje de *El Amor Brujo* como intérprete, coreógrafo y maître de ballet. Novaro, quien había sido referente estelar en el repertorio de ballets de temática española, promovió que Gades enseñara flamenco a la compañía, imprimiendo con ello un estilo flamenco dentro del ballet.⁶¹⁴ El estreno tuvo lugar el 20 de diciembre de 1962 fue estelarizado por la bailarina Elettra Morini, figurando él mismo como el Espectro. A raíz de esta colaboración con Gades, Elettra Moroni no sólo se consagra con repertorio de ballets de temática española como

⁶¹³ Según explica en entrevista, él ha tenido una admiración especial por la cultura española, particularmente por Lorca. Cuenta en entrevista la anécdota de que en su pensamiento o fantasía el consideraba que Lorca, quien había muerto el 19 de agosto de 1936, el día antes del nacimiento de Carla Fracci, el 20 de agosto de 1936, había reencarnado en la bailarina. El primer espectáculo en el que había figurado Carla Fracci fue un homenaje a Lorca con el que tuvo un *Teatrino de Cristóbal*, con un teatro extraordinario con Antonio Gades, danzadore exquisitos, fue un formidable éxito. *Bodas de Sangre*, Carla Fracci también figuró con el texto de García Lorca. Vid.: “La Vita, istruzioni per l’uso: Carla Fracci e Beppe Menegatti” – *Youdem TV* 8/9/2011. Disponible en la Web: https://www.youtube.com/watch?v=MlBb_81Xqq0 [Consulta: 02.09.2016]

⁶¹⁴ “Yo no había bailado este género de flamenco, clásico flamenco. . . . Luciana Novaro, que era la coreógrafa, decidió llamar a Antonio Gades, que en el momento era el famoso bailarín junto a Antonio . . . Cuando terminamos los ensayos, la directora quiso mejorar el estilo del cuerpo de baile y decidió que tomáramos lecciones aparte . . . El resultado fue la creación de un estilo flamenco, mezclado con el clásico . . . Eso fue lo que hizo famoso aquel ballet.” Vid. Testimonio de entrevista de Elettra Morini en “Imprescindibles - Antonio Gades. La ética de la danza” (13:50 – 16:44) [Texto extraído de los subtítulos que aparecen en dicha entrevista]. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=A4-SWhmh3-0> [Consulta: 02.09.2016]

Capriccio Espagnol acompañada por Antonio Gades y *El Tricornio* por Antonio Ruiz Soler,⁶¹⁵ sino se convierte también en referente del flamenco en Italia.⁶¹⁶

Ante el éxito recibido en Italia, *El Amor Brujo* de Gades, se lleva en gira por diferentes países del continente americano y europeo, primero con el ballet de la Ópera de Chicago (1968) donde también interpreta el papel del Espectro,⁶¹⁷ y después, en una amplia gira por diferentes países pero ya con su propia compañía: Ballet de Antonio Gades.⁶¹⁸ El trabajo coreográfico de Gades dentro del marco del ballet vuelve a tener presencia en Estados Unidos en 1978, pero con el Ballet Nacional de Cuba (BNC). En aquella emblemática primera gira norteamericana del BNC Gades lleva su coreografía de *Bodas de Sangre*, pero también participa bailando el personaje de Hilarion en la reposición del ballet *Giselle* de Alicia Alonso.⁶¹⁹ La bailarina del BNC, ahora repetidora en la Compañía Nacional de Danza española resalta las aportaciones de Gades en el ballet de Alicia Alonso:

Antonio Gades nos montó *Bodas de Sangre* y la hemos paseado por todo el mundo. *Las Bodas de Sangre* de Antonio eran todo con zapatos . . . ¡La obra es tan teatral! Trabajar con Gades era estar boquiabierto oyendo lo que nos decía, su sabiduría y todo como nos imprimía ese sentimiento a la hora de bailar. . . Alicia metió a Gades en la gira de 1978. Estaba Ford de presidente. Fue lo más demócrata para tratar de limar la cosa con los cubanos por primera vez. Ya que triunfó la revolución fuimos a Estados Unidos. Alicia llevó a Antonio Gades haciendo el papel de Hilarion en *Giselle*. Estuvimos en Washington, Santa Fe,

⁶¹⁵ Morini, Elettra. – “*Diplomatasi alla Scuola di ballo del Teatro alla Scala (1956), entrò nella compagnia del teatro segnalandosi come solista in Capriccio spagnolo (1958). Prima ballerina dal 1962, con una netta inclinazione per la danza spagnola (L'amore stregone, 1962; Il cappello a tre punte, 1966), ha confermato il suo notevole temperamento anche nella danza moderna (Spirituals per orchestra di M. Gould e M. Pistoni, 1964)*”. Consulta en la enciclopedia Treccani, de la cultura italiana Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/enciclopedia/elettra-morini/> [Consulta: 5.05.2015]

⁶¹⁶ Vid.: Bulería con Elettra Morini y Antonio Gades. Transmisión "Che Combinazione" 1979 con Delia Scala e Don Lurio. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=wi3TEx6DTWU> [Consulta: 02.09.2016]

⁶¹⁷ “*Nel 1969 realizza la coreografia di El amor Brujo con l'Ópera di Chicago e rappresentata in Francia, Italia, Spagna, Giappone, Stati Uniti, Marocco, Argentina, e in altri paesi con la sua compagnia, Ballet de Antonio Gades.*” Vid.: *Las 3 Gracias de palo a palo*. Disponible en la Web: <https://quemireuste.wordpress.com/recuerdos/antonio-gades/> [Consulta: 5.05.2015]

⁶¹⁸ “En noviembre inició una gira con *El amor brujo* por Argentina y Oriente Medio. Esta representación estuvo en España en 1971, durante 1972 por varios países de Europa, América, Japón, Irán, Marruecos y, finalmente, en el Palacio de la Música de Barcelona.” Vid.: “Antonio Gades”. MCN Biografías.com. Disponible en la Web: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=gades-antonio> [Consulta: 5.05.2015]

⁶¹⁹ “Hitos Históricos del Ballet Nacional de Cuba (1948.2012)” *Ballet Nacional de Cuba*. Disponible en la Web: <http://www.balletcuba.cult.cu/hitos-historicos-del-ballet-nacional-de-cuba/> [Consulta: 5.05.2015]

Los Ángeles... Fue el verano de junio y julio de 1978. Luego en el 79 volvimos dos meses y medio. ¡La gente tenía pasión! Nos llevamos cuarenta y tres títulos en una gira de dos meses, todos los clásicos: *Lago*, *Giselle*, *Coppelia*,... una serie de ballets contemporáneos, una cantidad de coreografías de todo tipo y llevamos *Bodas de Sangre* para mostrar que éramos una compañía muy polifacética.

(Anael Martin, entrevista personal, 2013)

También fue en 1978 cuando Antonio Gades fue contratado como director del entonces llamado Ballet Nacional Español promoviendo la recuperación de las diferentes manifestaciones patrimonio cultural español en la emergente compañía incluyendo coreografías de Mariemma (*Escenas Vascas*), Antonio Ruiz Soler (*Fantasia Galaica*), Pilar López (*Concierto de Aranjuez*) aportando Gades su repertorio de *Bodas de Sangre*, su primera obra literaria estrenada en 1974.⁶²⁰ A pesar de sus logros y aciertos, Gades fue destituido en 1980, siguiéndole Antonio Ruiz Soler como director, quien sí llegó a presentar *El Amor Brujo* con el Ballet Nacional. Sin embargo, *Bodas de Sangre* de Gades pasa de la escena a la gran pantalla en 1981, iniciando la trilogía creada en colaboración con el cineasta más prolífico en materia del flamenco: Carlos Saura.

En 1985, Carlos Saura y Gades estrenan *El Amor Brujo* en el cine. Pero, a diferencia de las coproducciones anteriores de *Bodas de Sangre* y *Carmen* que tuvieron una casi simultánea co-producción escénica homóloga, *El Amor Brujo* de este binomio Saura-Gades rompió esta regla, tardando cuatro años para su estreno en París en 1989 bajo el nombre de *Fuego*, y mucho más para asomarse tras el telón español. No fue hasta julio del 2014 que se logra montar *Fuego* en el décimo aniversario luctuoso de Gades bajo la dirección artística de la Stella Arauzo, quien había protagonizado el estreno parisino del 89.⁶²¹

Cerramos este apartado sobre *El Amor Brujo* de Antonio Gades citando la declaración que bailar y coreógrafo expresara en la entrevista filmada durante la preparación para

⁶²⁰ Vid.: Fundación Antonio Gades. “Ballet Nacional Español 1978-1980”. *Antonio Gades*. Disponible en la Web: <http://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/ballet-nacional-espanol-1978-1980> [Consulta: 02.09.2016]

⁶²¹ RTVE. (13.03.2015). “Antonio Gades”. *Imprescindibles*. Disponible en la Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-antonio-gades-etica-danza/3042642/> [Consulta: 5.05.2015]

la première de *Fuego* en París, en la que explica sus principios en cuanto a la coreografía teatral del flamenco:⁶²²

Yo soy un coreógrafo y un hombre de teatro. Y no expongo la realidad en el teatro. La realidad no va bien en el teatro. Yo más bien expreso el espíritu, el alma de ese flamenco adaptado al teatro para ser visualizado en teatro.

(Antonio Gades, entrevista televisiva del canal 2, Ina.fr, 1989)

Víctor Ullate: *El Amor Brujo* dual en España

Dando un salto temporal bastante considerable, nos dirigimos a las propuestas de *El Amor Brujo* de Víctor Ullate, quien en paralelo con Antonio Gades, dirigió la vertiente clásica con la cual se inició la Compañía Nacional de Danza española, llamada en aquel entonces Ballet Nacional de España Clásico.⁶²³ Como hemos mencionado anteriormente, el enfoque de este estudio se dedica a las colaboraciones de artistas del flamenco en compañías de ballet en el proceso de creación de repertorio. En esto el caso de Víctor Ullate es muy particular, ya que a diferencia de otras propuestas creadas o por bailaores o por bailarines, o en colaboración entre artistas de ballet y del flamenco, Ullate reúne en sí mismo la simbiosis de ambos géneros dancísticos.

El bailarín, maestro y coreógrafo originario de Zaragoza, trenzó la formación del ballet y del flamenco entre los maestros y directores con los que se formó, construyendo sus cimientos con María de Ávila, forjando su carrera profesional con en la compañía de Antonio Ruiz Soler abarcando un amplio repertorio de baile español, para luego ser perfeccionado como artista bajo el crisol de Maurice Béjart. Este collage referencial dio sus primeros frutos marcando las pautas iniciales de la Compañía Nacional de Danza española, pero ha logrado explayarse a través de su propia compañía cosechando un repertorio en el que sobresalen ballets no sólo de temática española sino creadas a partir

⁶²² Reportaje de Y. Gregoire, Y. Breux, M. Flour, E. Giet, y M. Violet sobre *Fuego* en el *Théâtre du Châtelet* de París presentada el 2 de febrero de 1989 por el canal 2 de la televisión parisina *Ina.fr*. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=4D9ra6k9a28> [Consulta: 5.05.2015]

⁶²³ Los nombres de la Compañía Nacional de Danza española han variado llamándose Ballet Nacional Clásico o Ballet Clásico Nacional de 1979 a 1982, Ballet Nacional de España Clásico de 1983 a 1986 y Ballet del Teatro Lírico Nacional de 1987 a 1990. Vid.: Centro de Documentación de Música y Danza. *Compañía Nacional de Danza*. Disponible en la Web: <http://musicadanza.es/cnd/introduccion/cnd-1979-1990/> [Consulta: 02.09.2016]

del flamenco, aunque expresadas dentro de un vocabulario y estética dentro del género del ballet. En su autobiografía, Ullate explica su filosofía creativa:

Cuando bailas te expresas con el cuerpo, con tus sentimientos. Qué importa que la manera sea menos libre, como la clásica, o visceral como el flamenco. Sea cual sea la forma que tengas de bailar, la danza querrá que seas generoso con ella, que se lo entregues todo.

(Ullate, 2013: 84)

Ante el reto de desarrollar su propia estética dentro de las páginas de la historia del ballet, Ullate construye un repertorio que no sólo incluye temática del flamenco sino que contiene en su firma artística una riqueza rítmico-expresiva impresa en la dinámica y estética de su vocabulario dancístico. Entre su repertorio de raíces flamencas se van tejiendo obras con títulos *ad hoc*: *Jaleos*, *A dónde vas Seguiriya*, *De Triana a Sevilla*, *El Sur*, y *El Amor Brujo*.⁶²⁴

Con respecto al tema de nuestro apartado, *El Amor Brujo* de Víctor Ullate se estrena en 1994 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla con una propuesta en la que complementa la partitura de Falla con música del flamenco con un Polo y una Nana; la voz de la cantaora Carmen Linares y la participación de Antonio Márquez, figura icónica del baile flamenco y español, primer bailarín del Ballet Nacional de España, el cual protagoniza un solo “puramente de flamenco” (Ullate, 2013: 372). Como se puede seguir en su autobiografía, Ullate había bailado *El Amor Brujo* en la compañía de Antonio Ruiz Soler, sin embargo, busca “sacar todo el partido de la música de Falla” acudiendo al escritor Vicente Molina Foix (Ullate, 2013: 372), incorporando a la partitura tres piezas más:

⁶²⁴ A continuación mencionamos algunos datos pertinentes a estos ballets de Víctor Ullate:

- *De Triana a Sevilla*. Música de Manolo Sanlúcar, figurando Igor Yebra y María Jiménez. (Ullate, 2013: 363).
- *Jaleos*. Composición musical de Luis Delgado. Sobre la coreografía, en la biografía de Ullate se subraya la colaboración de los bailarines expresándose con “naturalidad” (Ullate, 2013: 388) enfatizando la esencia flamenca de la coreografía: “. . .en *Jaleos* hay también un perfume de la esencia de lo nuestro, del flamenco. . . *Jaleos* muestra esa esencia.”(Ullate, 2013: 389)
- *Seguiriya*. Coreografía creada en colaboración con del músico Luis delgado, descrita como “una nueva aproximación a la esencia del flamenco” (Ullate, 2013: 406)
- *El Sur*. Música a partir de piezas inéditas Enrique Morente cedidas por el cantaor. Coreografía inspirada en “el cante de los Morente en un homenaje al sur”. (Ullate, 2013: 422)

Víctor no se conforma con la partitura original, así que la obra contiene aportaciones del músico Luis Delgado, y tres piezas más de Falla: la Asturiana, en la versión de Ernesto Halffter, Polo y la Nana.

(Ullate, 2013: 372)

Ante la celebración del centenario de *El Amor Brujo* (1915-2015), Víctor Ullate renovó su propuesta coreográfica presentándola en el Teatro Real de Madrid los últimos días del 2014 y primeros del 2015. Para esta ocasión los artistas invitados fueron el bailarín y bailaor Rubén Olmo y la cantaora Estrella Morente. A los créditos musicales que se de Falla y Luis Delgado, se añade la participación del grupo sueco *In Slaughter Natives*, integrando además una variación de Paco de Lucía.⁶²⁵ El crítico del periódico *El País*, Miguel Pérez Martín, resalta el significado de este ballet como un “símbolo de una España que despierta con fuerza en los albores del siglo XX”.⁶²⁶

Entre los bailarines que se forjaron en esta amalgama de géneros dancísticos y referentes artísticos en la compañía de Víctor Ullate se encuentran figuras que han liderado y lideran importantes compañías internacionales. Entre las figuras que protagonizaron *El Amor Brujo* de la compañía de Víctor Ullate en 1994 destacaron Tamara Rojo en el papel de Lucía, quien, tras hacer carrera en compañías de Gran Bretaña, ha pasado a ser directora artística del *English National Ballet*. Otra figura del ballet actual quien en 1994 formaba parte del cuerpo de baile de la compañía del Ullate, fue Ángel Corella. Según recoge la crítica de la danza Marta Carrasco en el periódico ABC de Sevilla, fue la última producción que Ángel Corella bailó con Ullate.⁶²⁷ Tras lograr una brillante carrera como estrella del *American Ballet Theatre*, el bailarín español formó su propia compañía con la cual regresó al Teatro de la Maestranza de Sevilla en abril 2011 con un programa que incluyó la coreografía que la bailaora María Pagés creara para él y su hermana, Carmen Corella titulada *Soleá*. Aunque la iniciativa

⁶²⁵ *El Amor Brujo*. Programa del repertorio de la compañía Víctor Ullate Ballet. Disponible en la Web: <http://www.victorullateballet.com/coreografias/en-gira/el-amor-brujo/> [Consulta: 10.03.2015]

⁶²⁶ Miguel Pérez Martín. (2014). “El Teatro Real celebra 100 años de ‘Amor Brujo’ con Ullate y Morente”. *El País*. Cultura. 19 de diciembre, 2014. Disponible en la Web: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1419004450_236300.html [Consulta: 10.03.2015]

⁶²⁷ Marta Carrasco. “Ángel Corella regresa al teatro de la Maestranza convertido en una estrella de la danza”, *ABC de Sevilla*. 28 de diciembre, 2005. Disponible en la Web: http://sevilla.abc.es/hemeroteca/historico-28-12-2005/sevilla/Sevilla/angel-corella-regresa-al-teatro-de-la-maestranza-convertido-en-una-estrella-de-la-danza_1013300743278.html [Consulta: 10.03.2015]

de la compañía de Corella en España no logró sobrevivir los retos de la crisis y sistema español, Ángel Corella ha pasado a impulsar el *Pennsylvania Ballet* como director artístico.

Centenario de *El Amor Brujo* (1915-2015)

Haciendo referencia al centenario de *El Amor Brujo* celebrado durante el 2015, cerramos este segmento en el cual hemos seguido el desarrollo de la iniciativa de la *Gitanería* de Falla a través de su desarrollo coreográfico en el ballet, reconociendo las principales propuestas de *El Amor Brujo* tanto en el ballet como en el flamenco. Como se aprecia tanto en la siguiente tabla cronológica como en la gráfica comparativa de repertorio, *El Amor Brujo* ha sido el ballet más representado de este estudio, el cual continúa vigente con creaciones y recreaciones recientes, habiendo ya cumplido su centenario.

El siguiente ballet más relevante en cuanto a representatividad y vigencia ha sido *El Tricornio*, el cual también está por celebrar su centenario en el 2019. Sin embargo, otros ballets significativos en cuanto a la influencia del artista flamenco en el co-coreógrafo y miembros de la compañía como Encarnación López “La Argentinita” en su colaboración con Léonide Massine en *Capriccio Espagnol* con los *Ballet Russe de Monte Carlo* y *Ballet Theatre*, apenas fue representado en su época. Mucho más volátil han sido las representaciones de coreografías de ballet cortas creadas en colaboración que han sido ejemplares de un momento particular, pero que no han trascendido ni a la compañía ni han tenido continuidad en reposiciones más allá de sus temporadas de estreno como *Ad Libitum* y *Soleá*.

Por tanto, tras haber revisado los dos ballets más significativos en cuanto a la colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet en cuanto a impacto, influencia, longevidad en repertorio, las colaboraciones subsecuentes que suscitaron, se revisarán otros ballets cuyas colaboraciones entre artistas del baile flamenco y compañías de ballet fueron significativas, aunque de menor impacto en cuanto a representatividad y en cuya atención en este documento, por tanto, se observará un menor contenido referencial.

Tabla 3 Centenario *El Amor Brujo* (1915-2015)

1915 Pastora Imperio, Manuel de Falla & Martínez Sierra – Teatro Lara, Madrid
1925 Adolph Bolm – Ballet de la Ópera de Chicago
1925 “La Argentina”, Vicente Escudero, Georges Wague - Trianon-Lyrique, París
1927 “La Argentina” – Burdeos, Turín, París
1929 “La Argentina” – Opera Comique, París
1929 Boris Romanov – Teatro Colón, repuesta en 1930, 1931,1932, 1934 y 1936
1932 Laura de Santelmo – Teatro Liceo, Barcelona
1933 “La Argentinita – Teatro Falla, Cádiz
1933 “La Argentina” – Teatro Colón, Buenos Aires
1934 “La Argentina” –Teatro Español
1935 León Woizikowsy – Compañía León Woizikowsky – Gira internacional
1935 Vicente Escudero – Radio City Music Hall, NY
1937 Rosalita Ortega, Monna Montes, Ángel Cansino, Juan Martínez, NY World's Fair
1939 Woizikowsky – Polish Ballet – Hall of Music, NY World’s Fair
1942 Carletto Thiben – Teatro delle Arti, Roma
1942 Joan Magriñá – Gran Teatro del Liceo, Barcelona
1943 Boris Romanov – Teatro Colón, Buenos Aires
1943 Serge Lifar - Opéra Garnier, París
1944 La Argentinita, American Ballet Theatre, Nueva York
1945 Joan Magriñá, Gran Teatro del Liceo, Barcelona
1946 Ana María Teatro Comedia, Córdoba, Argentina
1947 Mariemma – Ópera de París
1947 Serge Lifar – Ópera de París
1948 Espanita Cortéz & Jean- Jacques Etchevery - Théâtre de l'Opéra-Comique
1949 Joan Magriñá – Gran Teatro del Liceo, Barcelona
1950 Sonia Castañeda – Ballet de la Ciudad de México, Palacio de Bellas Artes
1952 Ana María – Teatro Coliseo, Barcelona
1954 Ruth Page - St. Alphonsus Theatre, Chicago
1955 Antonio – Saville Theatre, Londres
1955 Pilar López – Teatro Comedia, Madrid
1957 Alfred Rodríguez – Saddler's Wells Theatre Ballet
1958 Joan Magriñá - Gran Teatro del Liceo
1959 Antonio y Massine - <i>Luna de Miel</i> , película dirigida por Anthony Powell
1962 Antonio Gades, Teatro alla Scalla
1964 Rosalba y Alberto Portillo
1965 Rafael de Córdoba – Película dirigida por Rovira Veleta
1969 Antonio Gades – Ballet de la Ópera de Chicago
1986 Carlos Saura-Antonio Gades – Colaboración coreográfica –dirección de cine
1987 Mario Maya
1994 Víctor Ullate – Teatro de la Maestranza, Sevilla
1998 Sara Lezana – Teatro Principal, Barcelona
1998 Manolo Marín – Teatro Trivoli, Barcelona
2002 JC Santamaría
2008 Thierry Malandain - Grand Théâtre de Luxembourg
2012 Antonio “El Pipa” – Ballet Nacional de Cuba
2014 Víctor Ullate – Teatro Real de Madrid
2015 Centenario – Homenajes internacionales

3.3 Ballets de temática española - principios del siglo XX

Entre los ballets que contaron con el protagonismo entre artistas del baile flamenco en compañías de ballet, pero de menor impacto comparativo con *El Amor Brujo* o *El Tricornio* en cuanto su longevidad o presencia recurrente en la cartelera destacan: *Cuadro Flamenco* (1921), *Capriccio Espagnol* (1939), *Bolero* (1943), *Romería de los Cornudos* (1944) de Pilar López por los *Ballet Russe de Monte Carlo*. De éstos, sólo *Capriccio Espagnol* cumple con la cláusula de ser un ballet creado en colaboración de un artista del baile flamenco con una compañía de ballet, quedando instituida en su repertorio, además de influenciar a los bailarines de ballet participantes en el aprendizaje del baile flamenco, en la escuela de ballet adscrita a la compañía.

Sin embargo, como veremos a continuación, *El Amor Brujo* y *Romería de los Cornudos* conllevaron una adaptación de una coreografía de baile español al contexto del ballet. Por otra parte, *Bolero* provocó la colaboración artística del baile flamenco en la reposición de coreográfica creada dentro del contexto del ballet. El caso más particular fue el de *Cuadro Flamenco*, en el cual los bailaores y bailaoras interpretaron sus coreografías personales dentro de los parámetros del baile flamenco, pero participando dentro del marco de una compañía de ballet, incluidos en programas mixtos entre las piezas de repertorio de ballet, y por tanto, asumiendo ciertos aspectos de logística y estética de la compañía.

Con el objetivo de señalar las colaboraciones entre artistas del baile flamenco en compañías de ballet en el desarrollo de estas piezas de repertorio y comprender su influencia en el contexto histórico de este proceso, haremos una revisión de la participación de bailaores y bailaoras en la producción de los ballets de temática española de la primera mitad del siglo XX que se inscribieron en el repertorio de las principales compañías internacionales.

3.3.1 Cuadro Flamenco

Si en 1916 habían viajado Falla, Massine y Diaghilev a Sevilla en búsqueda de bailaores, tras la temporada de los *Ballets Russes* en Madrid de primavera de 1921, Diaghilev, Stravinsky y Boris Kotchno viajaron a la capital andaluza en una misión similar en búsqueda de artistas flamencos para crear otro espectáculo español con artistas españoles. Contando con la ayuda de su colega Randolpho Barocchi para realizar trámites legales de los bailaores en Sevilla (Bukle, 1979: 380). Diaghilev logró reunir, si no a los más sobresalientes bailaores como hubiera querido, sí a un grupo de artistas del baile, toque y cante flamenco con quienes trabajó en Monte Carlo en preparación de su tercer iniciativa escénica de temática española a la que llamará *Cuadro Flamenco (Suite de danses andalouses)*.⁶²⁸

Serge Grigoriev, regidor de los *Ballets Russes* da testimonio de la fascinación de Diaghilev por el Flamenco y de cómo surgió la idea de llevar a la escena parisina un *cuadro* dentro de su repertorio:

We were again fascinated by the traditional dancing at the little popular cafés and night-time cabarets: the so-called *Cuadro Flamenco*, to the accompaniment of guitar, castanets and voice. Diaghilev used to go to them with us, and after one particularly striking performance conceived the plan of transporting a *Cuadro* just as it stood to Paris and London, where he felt sure nothing of the kind had ever been seen.

(Grigoriev, 1953: 165)

Sin embargo, esta misión no fue fácil. Las dificultades que Diaghilev enfrentó alrededor de *Cuadro Flamenco* con los *Ballets Russes* fueron de diferente índole. Por una parte, Diaghilev acababa de perder a Léonide Massine, su *protégé* a quien había formado como coreógrafo, ya ampliamente reconocido tras los éxitos que culminaron en *El Tricornio* y quien había tomado el lugar de Nijinsky en lo personal. En cuanto a elementos de su compañía con liderazgo en conocimiento del baile español, había perdido ya a Massine y a Félix Fernández. En cuanto a la selección de artistas, Diaghilev intentó contratar a La Macarrona y Antonio López Ramírez “Ramirito”, a quienes había conocido previamente con Massine, Falla y Félix en aquel extenso viaje

⁶²⁸ Cartel publicitario de los *Ballets Russes*. Vid.: “7 Soirées de Gala des Ballets Russes de M. Serge de Diaguilew”. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415149g/f1.image.r=cuadro%20flamenco> [Consulta: 27.03.2015.]

que los cuatro realizaron en 1917, pero fueron insuperables las negociaciones con estas figuras del baile flamenco (Buckle, 1979: 380).⁶²⁹

En cuanto a los retos de financieros de producción, la historiadora especialista en los *Ballets Russes* de Diaghilev, Lynn Garafola, explica que los ingresos de los programas teatrales bajaron dramáticamente casi un cincuenta por ciento en ambas ciudades (Garafola, 2009: 220). De acuerdo con el testimonio de Sjeng Scheijen, destacado biógrafo de Diaghilev, hubo dificultades para conseguir teatros de categoría en la temporada para ambas ciudades teniendo que conformarse con el acceso al *Prince's Theatre* de Londres y al *Gaité Lyrique* de París.⁶³⁰

The ballet *Cuadro Flamenco* was born of desperation. For the piece, Diaghilev brought in a group of Spanish folk dancers and musicians and asked Picasso to paint a backcloth. It was the first and last time that Diaghilev acted like a conventional impresario, simply hiring artists and delegating most of the artistic decisions to others. The quality of the dancers in *Cuadro Flamenco* was certainly high, and the soloist, María Dalbaicín, was by all accounts a great beauty (she was billed as ‘the prettiest girl in the world’), but there was no getting away from the fact that the performance was not a Diaghilev ballet and certainly no ‘Ballet Russe.’

(Scheijen, 2010: 364)

Anunciando así su nueva creación, como una novedad totalmente diferente el arte ruso del ballet, Diaghilev presenta *Cuadro Flamenco* como un derroche de la “grandeza y la riqueza de la música y danza española” con un elenco formado por los “mejores bailarines” del momento.⁶³¹

⁶²⁹ Richard Buckle transcribe telegramas de negociaciones entre Barocchi y Diaghilev del 27 de abril al 10 de mayo en los que se puede dar seguimiento a las vicisitudes implicadas en los intentos de contratación de Antonio Ramírez “Ramirito” y Juana Vargas “La Macarrona”. En el telegrama del 27 de abril describe como increíble la actitud de estos bailarines quienes se reusan a discutir sobre dinero: “Attitude Ramirez and Macarona unbelievable. Will not discuss money . . . Madness to count on them because at last moment will not come. Malena asking hundred pesetas a day. Vez with performing husband two hundred. Estampillo forty. All discussion of fees useless” (Buckle, 1979: 380).

⁶³⁰ “There were production problems too. The company could not perform in any of the prestigious theatres in Paris, and they were forced to make do with the *Gaité Lyrique*. London’s main theatres were similarly unavailable; their venue there was the ill-starred *Prince’s Theatre*, managed by the showman Charles Cochran.” Vid.: Scheijen, Sjeng. (2010). *Diaghilev: A Life*. London: Profile Books. p. 364.

⁶³¹ Texto del programa de la temporada de Mayo 1921 en el Teatro Gaité-Lyrique de París. Vid.: Bernier, Jean. 1921. « Quatorzième Saison » *Ballets Russes de Serge de Diaguilew. Programme*. Gaité Lyrique – Mai 1921. M. De Brunoff. Editeur, Paris. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415159v/fl5.image> [Consulta: 27.03.2015.]

Cuadro Flamenco, l'autre nouveauté de la saison, n'a rien de commun avec l'art russe du ballet. Frappé par la grandeur et la richesse de la musique et de la danse espagnoles (notamment des danses gitanes de l'Andalousie, qui, ayant les mêmes origines que les danses italiennes, sont restées plus pures, plus robustes pour n'avoir pas été portées au théâtre).⁶³² M. De Diaghilew attacha à sa troupe quelques-uns des meilleurs danseurs et danseuses qu'il eût vus là-bas. Accompagnés et commandés par deux toccadores [sic] (guitaristes), ils danseront sous nos yeux.

(Ballets Russes de Serge de Diaguilew. Programme, Mayo, 1921)

Superando las adversas expectativas, *Cuadro Flamenco* formó parte de las temporadas parisina y londinense de 1921. En París se presentó en el *Théâtre Municipal de la Gaité Lyrique* del 17 al 23 de mayo dentro de programas mixtos con otros ballets. En la gala inaugural *Cuadro Flamenco* se incluyó junto con *Oiseau de Feu*, *Chout*, y *Danses du Prince Igor*. En otros programas compartió la velada con *El Tricornio*, *Parade* y *Petrushka*.⁶³³ Como se sabe, este no fue un proyecto de repertorio creado en colaboración coreográfica, sino una colaboración co-participativa en la que los artistas flamencos integraron un espectáculo a través de intervenciones independientes, aunque revestidos acorde a la estética de los *Ballets Russes* con los vestuarios diseñados por Picasso, enmarcados por un escenario firmado por el pintor andaluz.⁶³⁴

Sin embargo, el telón de fondo de *Cuadro Flamenco* de Picasso fue más bien una adaptación que Picasso realizó sobre uno de los diseños desechados de las propuestas creadas anteriormente para el ballet *Pulcinella* (1920).⁶³⁵ Entre los accidentes del proceso de producción de *Cuadro Flamenco*, de acuerdo con Richard Buckle, la

⁶³² Con respecto a las referencias mencionadas en la introducción sobre las referencias del baile español en el baile italiano desde antes de la conformación del ballet, es interesante observar la comparación que Diaghilev presenta entre las danzas gitanas, en referencia al flamenco, planteando sus “mismos orígenes” que las danzas italianas.

⁶³³ Cartel publicitario de los *Ballets Russes*. Vid.: “7 Soirées de Gala des Ballets Russes de M. Serge de Diaguilew”. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415149g/f1.image.r=cuadro%20flamenco> [Consulta: 27.03.2015.]

⁶³⁴ Imagen del diseño de escenografía para *Cuadro Flamenco* apareció en el programa de éste. Vid: *Ballets Russes de Serge de Diaguilew. Programme*. Gaité Lyrique – Mai 1921. M. De Brunoff. Editeur, Paris. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415159v/f15.image> [Consulta: 27.03.2015.]

⁶³⁵ Telón de fondo de Picasso para *Pulcinella*. Vid.: Murga, C. I. (2009). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata, 1916-1936*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p.49.

intención de Diaghilev era que el también pintor español cubista Juan Gris realizara los diseños, pero, aunque aparentemente Picasso estuvo de acuerdo con ello, realizó los diseños antes de que se concretara el compromiso con su compatriota (Buckle, 1979: 380).

Los artistas del baile flamenco participantes en *Cuadro Flamenco* fueron María Dalbaicín, el Estampío, la Rubia de Jerez, Gabrielita del Garrotín, Rojas, el Tejero, La López y El Moreno acompañados por los guitarristas El Sevillano y Manuel Martell, con La Miñarita al cante. Sin embargo, desde el estreno de *Cuadro Flamenco*, Diaghilev distinguió a María Dalbaicín de los demás artistas flamencos. Primeramente, Diaghilev cambió su nombre anunciándola como María “Dalbaicín”. En el programa de mano de la temporada parisina, Diaghilev incluyó una bellísima fotografía del rostro de la bailaora luciendo elegantemente vestida y no en vestuario de repertorio como otros de los principales bailarines de la compañía que aparecen en vestuario.⁶³⁶ No sólo Diaghilev extiende el contrato de María Dalbaicín para continuar con los *Ballets Russes* tras *Cuadro Flamenco* sino le asigna el rol protagonista de *El Tricornio*,⁶³⁷ figurando además en la danza árabe del ballet *The Sleeping Princess* estrenado en la capital inglesa a estrenarse en el *Alhambra Theatre* londinense en la temporada de 1921.⁶³⁸

Otros Cuadros Flamencos que repercutieron en el ballet

Aunque *Cuadro Flamenco* no tuvo continuidad con la compañía de Diaghilev, se puede decir que sí motivó una evolución de su iniciativa en propuestas de danza escénica. Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez relacionan las propuestas en el estilo de *Cuadro Flamenco* en las coreografías de *En el corazón de Sevilla* de Antonia

⁶³⁶ Fotografía de María Dalbaicín acreditada como “Mme Dalbaicín” Vid.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415159v/f20.image> [Consulta: 27.03.2015.]

⁶³⁷ Fotografía de María Dalbaicín representando el personaje de “La Molinera” posando con Léon Woizikosly en el personaje de “El Molinero”. Vid. Detaille, G., & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo, 1911-1944*. Paris: Editions Arc-en-ciel., p. 83.

⁶³⁸ Fotografía de María Dalbaicín posando con el vestuario de la danza árabe del ballet *The Sleeping Princess* de los *Ballets Russes* tomada en 1921. Vid.: “Prima Ballerinas: Rubinstein, Karsavina and others” [María Dalbaicín in Danse Arabe from *The Sleeping Princess*. Photograph by E. O. Hoppé, London, 1921. Howard D. Rothschild Collection. b MS Thr 414.2 (22). Bequest, 1989.] Disponible en la Web: http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/prima_ballerinas/37_4.cfm [Consulta: 03.09.2016]

Mercé y *El café de Chinitas* de Encarnación López.⁶³⁹ De manera similar, La Meri plantea que el primer *Cuadro Flamenco* a escenificarse en Estados Unidos fue el coreografiado por el pionero de la danza moderna americana Ted Shawn interpretado por él, Ruth St. Dennis y los bailarines de la compañía *Denishawn* que fundara junto con St. Denis.⁶⁴⁰

El legado de Ted Shawn en cuanto a la creación, pedagogía, investigación, y promoción del conocimiento y aprecio del flamenco en Estados Unidos se puede observar en tres vertientes. En su trabajo coreográfico personal, en la herencia coreográfica que pasó al monumental pilar de la danza moderna Martha Graham⁶⁴¹ y en el acogimiento del flamenco y la danza española en el centro de danza, escuela, archivo y espacio escénico que él creó en *Jacob's Pillow*.⁶⁴²

El punto clave en la historia de esta intersección entre Ted Shawn, el flamenco y Martha Graham se dio en California, donde el entonces joven coreógrafo formó la compañía *Denishawn* con su esposa Ruth St. Denis, fundando su escuela de danza en Los Ángeles en 1915. Como se sabe ampliamente, estos pioneros de la danza moderna americana desarrollaron su iniciativa creativa y estética a partir de danzas de diferentes culturas. De acuerdo con el biógrafo de Graham, Don McDonagh, el verano de 1916 Martha Graham participó en el curso de verano de esta escuela donde llamó la atención la

⁶³⁹ Beatriz Martínez del Fresno y Nuria Menéndez Sánchez. (2000). “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” (pp. 149-213) en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, p. 211

⁶⁴⁰ *Cuadro Flamenco*; choreography by Ted Shawn; music by Louis Horst; performed by Ted Shawn, Ruth St. Denis and Denishawn Dancers. Film #21.4. Vid.: Archivos de *Jacob's Pillow* Dance Festival en la Web: <http://archives.jacobspillow.org/items/show/33887> & <http://archives.jacobspillow.org/items/show/34105> [Consulta: 25.04.2015]

⁶⁴¹ “*The very beginnings of the Ballet Español in this country might very well have been Ted Shawn's fanciful Cuadro Flamenco which he staged with the Denishawn dancers in 1924, for its production used Spanish techniques, costumes and music on a theme created by the choreographer. --Argentina was frowned upon by many aficionados as being 'too French'*” (Hughes, 1948: 101)

⁶⁴² De acuerdo con el portal Web de esta organización, la misión de *Jacob's Pillow* es apoyar la creación, representación, educación y preservación de la danza e integrar y profundizar el aprecio y apoyo del público a la danza: “*To support dance creation, presentation, education and preservation; and to engage and deepen public appreciation and support for dance.*” Vid.: Archivos de *Jacob's Pillow* Dance Festival. Disponible en la Web: <http://www.jacobspillow.org/about/pillowmission.php> [Consulta: 15.04.2015]

“genuina ferocidad” que expresó en su baile español.⁶⁴³ Shawn incorporó a Graham en grupo de bailarines donde le montó dos piezas españolas: *Serenata Morisca*, la cual era un *solo* creado para ella, y un dueto con Shawn titulado *Malagueña*.⁶⁴⁴

Durante su desarrollo artístico como intérprete y como coreógrafa, Martha Graham fue creando, representando y reponiendo piezas de temática española. En 1923, cuando fue contratada por Greenwich Village Follies, participó en un programa titulado *Spanish Fiesta* con Elisa y Eduardo Cansino, donde integró la coreografía de Shawn *Serenata Morisca*.⁶⁴⁵ Años después, en 1927 presentó una serie de piezas creadas para la música de compositores como Manuel de Falla y Ravel. Posteriormente creó *A Corner in Spain*.⁶⁴⁶ Sin embargo, una de las piezas más fundamentales de Martha Graham en relación con nuestro tema fue *Deep Song*, literalmente la traducción de cante jondo, con amplio significado metafórico en cuanto a su coreografía, creada en condolencia por los desastres de la Guerra Civil española.⁶⁴⁷ La denuncia de Graham compartió resonancia con las otras iniciativas de coreógrafos contemporáneos que en conjunto dejaron huella.⁶⁴⁸

Regresando al legado de Ted Shawn conectando su labor inicial con lo que continúa desarrollándose en la actualidad en su centro de danza, podemos ver cómo su iniciativa creativa con la danza de diferentes países fructificó más allá de su repertorio y de su influencia en Graham, creando un portal de desarrollo del flamenco en el noreste de Estados Unidos. *Jacob's Pillow*, inicialmente una propiedad urbana ubicada en Becket, Massachusetts, fue adquirida por Ted Shawn a los inicios de los años treinta del siglo XX, la cual fue evolucionando de acoger su compañía de varones, a convertirse en un

⁶⁴³ Don McDonagh. (1973). *Martha Graham, a Biography*. New York: Praeger Publishers, p. 23.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 31

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 41

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 52

⁶⁴⁷ Estrenada en 1937 con coreografía y diseño de Graham y composición musical por Henry Cowell. La compañía de Martha Graham describe *Deep Song: A "deeply resonant response to the Spanish Civil War, a cry of anguish, this solo is an embodiment of Graham's fears for a world torn apart by man's inhumanity to man."* Vid.: Portal informativo del repertorio de la compañía de Martha Graham. Disponible en la Web: <http://marthagraham.org/press-presenters2/repertory/> [Consulta: 15.04.2015]

⁶⁴⁸ "...the war in Spain had inspired any number of dances, from José Limón's *Danza de la Muerte to Sophia Delza's We Weep for Spain and We March for Spain, Lily Mehlman's Spanish Woman, Martha Graham's Immediate Tragedy and Deep Song, all choreographed in 1937.* (Garafola, 2005: 278)

centro de desarrollo educativo, creativo y de presentación escénica durante el verano, progresando a edificar espacios teatrales, salones para clases de danza y eventualmente convirtiéndose también en una importante fuente de archivo histórico. Dentro de estos archivos históricos se encuentran notas de los proyectos coreográficos de Ted Shawn y Ruth St. Denis entre los cuales existe una considerable lista de piezas de temática española: “*Flamenco Dance, Amina, Sombra, Alegrias, Flor de Triana, Chair Spanish, Espana Mia, El Jaleo, Espana Cani*” [títulos transcritos acorde a su registro].⁶⁴⁹

Por otra parte, los registros actuales de la presencia del flamenco en el festival *Jacob’s Pillow* incluyen una larga lista de participaciones de figuras del baile flamenco.⁶⁵⁰ Esta lista permite observar la gran presencia del flamenco dentro de sus programas a través de las décadas, agregando nuevos nombres a la lista cada año, mientras muchos de los participantes anteriores regresaron frecuentemente. También, esta nómina muestra cómo se van desarrollando nuevas generaciones de artistas dedicados al flamenco y la danza española en Estados Unidos, y cómo el festival *Jacob’s Pillow* va incorporando compañías de destacados coreógrafos del flamenco de España.

Entre las figuras del baile español y flamenco que aparecen en los registros de la primera etapa de *Jacob’s Pillow* en los años cuarentas del siglo XX, La Meri se establece como referente tanto en los aspectos de la teoría, investigación y divulgación, como en cuanto a la enseñanza y práctica de la danza española. Carola Goya y Matteo Vitucci también promueven el florecimiento y conocimiento del baile español, en esta institución. Asimismo, participan Federico Rey, quien también aporta su repertorio español al de *Ballet Theatre* y Tina Ramírez, fundadora de la escuela y compañía de Ballet Hispánico en Nueva York.⁶⁵¹

⁶⁴⁹ Ted Shawn Dance Notes. Vid.: Archivos de *Jacob’s Pillow Dance Festival*. Disponible en la Web: <http://archives.jacobspillow.org/items/show/30564> [Consulta: 15.04.2015]

⁶⁵⁰ Vid.: Archivos de *Jacob’s Pillow Dance Festival*. Disponible en la Web: < http://archives.jacobspillow.org/search?query=cuadro+flamenco&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=Collection [Consulta: 15.04.2015]

⁶⁵¹ Vid.: Archivos en línea de *Jacob’s Pillow Dance Festival* – “Performers”. Disponible en la Web: <http://www.jacobspillow.org/exhibits-archives/timeline/past-performers-1933-1949/> [Consulta: 03.04.2015]

Como podemos observar, estas primeras figuras que se dedicaron en su momento al estudio, desarrollo, ejecución, creación y coreografía de la danza española, crearon pilares de fuentes de investigación, educación y desarrollo artístico coreográfico del flamenco en Estados Unidos a través de su participación en *Jacob's Pillow*. En la década de los cincuentas se une a esta lista Carlos Antonio Fernández, Teresita La Tana, y la compañía Ximenez-Vargas.⁶⁵² En los años sesentas se agregan al archivo Lupe Serrano y Royes Fernández, la compañía de María Alba, *Mariano Parra Ballet Español*, Teodoro Morca y La Conté de Loyo.⁶⁵³ En los setentas estuvieron *Luis Rivera Spanish Dance Company*, y *Rosario Galán Ballet Español*. En las décadas de fines del siglo XX y principios del presente XXI, encontramos a entidades como Pilar Rioja, María Pagés, María Benítez Teatro Flamenco, José Greco II, Eva Yerbabuena Ballet Flamenco, además de varias sesiones musicales y charlas escénicas por artistas invitados.⁶⁵⁴

⁶⁵² Vid.: Archivos de *Jacob's Pillow Dance Festival*. Disponible en la Web: <http://www.jacobspillow.org/exhibits-archives/timeline/past-performers-1950-1959/> [Consulta: 03.04.2015]

⁶⁵³ Vid.: Archivos de *Jacob's Pillow Dance Festival*. Disponible en la Web: <http://www.jacobspillow.org/exhibits-archives/timeline/past-performers-1960-1969/> [Consulta: 03.04.2015]

⁶⁵⁴ Vid.: Archivos en línea de *Jacob's Pillow Dance* - flamenco query. Disponible en la Web: http://archives.jacobspillow.org/search?query=flamenco&query_type=keyword&record_types%5B%5D=Item&record_types%5B%5D=Collection [Consulta: 03.04.2015]

3.3.2 *Capriccio Espagnol*

Este ballet de temática española sería el tercero creado por Massine, contando como primero *Las Meninas* (1916) y *El Tricornio* (1919) como segundo, a pesar de iniciativas infructuosas de haber creado otros ballets como *España y Triana* entre estos dos anteriores. *Capriccio Espagnol* se materializó veinte años después del éxito de *El Tricornio*, co-coreografiada por Massine y Encarnación López “La Argentinita”. El estreno se dio el 4 de Mayo de 1939 en la temporada de primavera de la recién recuperada compañía de los *Ballet Russe de Monte Carlo* co-dirigida por Massine y René Blum⁶⁵⁵.

El biógrafo de Massine, Vicente García-Márquez nos plantea el contexto sociopolítico de la creciente amenaza del avance de las fuerzas de Hitler contra la etapa creativa y empresarial en que Léonide Massine se encontraba, recién casado con su tercera esposa, Tatiana, quien sería madre de sus hijos Tatiana y “Lorca” Massine. En referencia al punto donde se conocieron Massine y su esposa, García-Márquez señala que fue en el estudio parisino de la maestra Egorova donde Massine estuvo impartiendo clases de danzas de carácter españolas.⁶⁵⁶ Este dato nos permite observar las diferentes capas a través de las cuales la danza y cultura de España se difundía a través de Massine quien también llegó a servir como maestro de baile español en el proceso de montaje de *El Tricornio* como lo hizo con el ballet de la ópera de Viena, pero también, dando clases de flamenco a sus hijos Tatiana y “Lorca”.⁶⁵⁷

Sobre cómo surgió la colaboración de Encarnación López con Massine para *Capriccio Espagnol*, García-Márquez nos comenta que fue a raíz de que Massine había invitado a “La Argentinita” como artista invitada para co-protagonizar *El Tricornio* surgió la idea

⁶⁵⁵ “After a six-month tour in the United States, the ballet company began its Monte Carlo season optimistically on April 4, 1939. Massine created two new ballets: Rimsky-Korsakov’s *Capriccio Espagnol* with the scintillating La Argentinita that premiered May 4, 1939, and on May 11 the more dour *Le Rouge et le Noir*, a symphonic ballet to Shostakovich’s Symphony No. 1.” (Chazin-Bennahum, 2011: 196).

⁶⁵⁶ “On March 15, 1939, Massine married his third wife, the statuesque and strong-willed Tatiana Orlova, née Milishnikova. They had met a few years before when she took some Spanish character-dance classes he was teaching at Egorova’s studio in Paris” (García-Márquez, 1995: 268).

⁶⁵⁷ En entrevista personal con Tatiana Massine (Nueva York, 2010), Tatiana Massine comentó que su padre solía darles clase de flamenco los domingos, como descanso de las clases de ballet de la semana.

co-crear con ella un ballet basado en el folklore español. En ese entonces, Encarnación López ya contaba con un reconocido historial de colaboraciones creativas y un repertorio escénico narrativo que incluía ballets como *El Amor Brujo*, y *El Tricornio*.⁶⁵⁸

Según se percibe por las diferentes referencias respecto al montaje y ensayos de *Capriccio Espagnol*, la colaboración entre Massine y “La Argentinita” fue bastante propositiva y fluida. En los relatos de Massine sobre el proceso coreográfico en colaboración con Encarnación López, subraya el esfuerzo de “La Argentinita” de seguir “escrupulosamente” sus propuestas coreográficas, admirando la manera en que la bailaora engrandecía la coreografía al imprimirle su propio estilo al que describe como “inimitable”.⁶⁵⁹ En diferentes referencias, el discurso de Massine sobre la “La Argentinita” es consistentemente de admiración, acreditándole la motivación de su iniciativa de crear *Capriccio Espagnol*, aportándole un mayor aprendizaje del flamenco y de la danza española:

She was a gay, rather coquettish, woman, whom we all found most attractive. (...) I found it very exciting to dance with her, and she taught me a great deal about such difficult Spanish dances as the bulería, the seguidilla, and the manchega. (...) My enthusiasm for these dances, which had primarily resulted in *Le Tricorne*, was reawakened, and I decided to do another Spanish ballet, this time for Argentinita.

(Massine, 1968: 211)

Para este ballet, Massine escogió la composición homóloga de Nikolai Rimsky-Korsakov, miembro del grupo de compositores nacionalistas rusos “Los Cinco” y transcriptor de Mijaíl Glinka.⁶⁶⁰ Siguiendo los pasos de Glinka, Rimsky-Korsakov

⁶⁵⁸ Despedida de la compañía con dos grandes funciones:

Tarde, 7:00 p.m.: Primera parte: *El sombrero de tres picos* (primera suite) –Representación de *El Amor Brujo*. Segunda parte: cantos y bailes: *Andaluza* – Quinteto, *Danza de la Vida breve* – Argentinita, *Danza de la Molinera* – Pilar López, *Farruca* (Sombrero de tres picos) – Antonio Triana, *Cubana* – Argentinita, *Danza número 1*, *La Vida breve*- Pilar López, *Seguidillas murcianas*- Argentinita.

Noche, 10:30 p.m.: Primera parte: *El sombrero de tres picos*. Representación de *El Amor Brujo*. Concierto por “La Argentinita” – Folklore Español: *Granada*, “*Andajaleo*”, *Asturias*, *Málaga*, *Baleares*, *Ávila*, *Cádiz*, *Madrid* (*Seguidillas 1800*), *Aragón* (*Jota de Alcañiz*).

Vid.: Programa Gran Teatro Falla. *Compañía de Baile Españoles. Argentinita*. Domingo 11 de Junio de 1933.

⁶⁵⁹ “*Although she was scrupulous in following the dances I had devised, she enhanced them with variations in her own inimitable style*” (Massine, 1968: 211).

⁶⁶⁰ Mijaíl Glinka, a su vez referente en la investigación la música española preflamenca, entre cuyas obras destaca *Jota Aragonesa* sobre la cual Fokine creará su propuesta coreográfica con el mismo nombre.

también visitó España, absorbiendo elementos que desarrolló en *Capriccio Espagnol*. Gozando de un aire celebrativo magníficamente orquestado, en *Capriccio Espagnol* también se asoma el aire flamenco, particularmente en la *escena gitana* del cuarto movimiento. Según Léonide Massine, *Capriccio Espagnol* es una danza que plasma una feria, con gitanos bailando una estimulante bulería hasta que se generaliza la participación de todos en el baile de una vivaz jota.⁶⁶¹

Construyendo a partir del referente de *El Tricornio*, en *Capriccio Espagnol* Massine plasmó un collage de danza de española, incluyendo referencias del baile flamenco,⁶⁶² pero ineludiblemente dentro de su calidad de movimiento y firma estética personal. Leslie Norton, quien ha realizado un estudio pormenorizado del repertorio de Massine en *Leonide Massine and the 20th Century Ballet* nos aclara que la coreografía pretendía transmitir la atmósfera de una plaza en un día de fiesta:

The *alborada* was performed with wild abandon by boys using capes and sticks as props. In the second movement, the girls rebuffed the boys by choosing the elders (mahas) [sic] of the village for their partners in a slow-paced seguidilla. After the boys repeated the *alborada*, the fourth movement began with a dramatic solo entrance for the Gypsy Girl. The entrance of the Gypsy Youth was anticipated by the sound of staccato flamenco heelwork coming from the wings" (...) the audience was surprised by the introduction of the two second leads very late in the ballet, at the fourth movement plunged into the closing fandango. The Peasant Girl and Peasant Youth came leaping forward and were soon joined by the Gypsy Girl and Gypsy Youth. The fifth movement concluded with a group jota, as the four principals led the revel to a frenzied conclusion.

(Norton, 2004: 223)

⁶⁶¹ "With costumes and scenery by Mariano Andreu, *Capriccio Espagnol* portrayed a country fair, with gypsies dancing a rousing bulería until the dancing becomes general and the watching couples swing into a frenzied jota" (Massine, 1968: 211).

⁶⁶² "La chorégraphie de Leonide Massine et Mme. Argentinita sur étroitement les indications de la partition qui est divisée en cinq parties:

- a) *Alborado* - Ce sont les danses typique de la Galicie espagnole composées avec des pas de "Muneiras".
- b) *Variatione* - Pas de Seguidille, dans l'esprit des tableaux de Goya, plus particulièrement celui de Galina Siega
- c) *Alborada* - Cette danse comique est composée dans le style de celles du Nord de l'Espagne.
- d) *Scène et chants gitans* - Mélange de pas de "Bullerías", Panaderas et Boléro
- e) *Fandango Asturiano* - Qui est composé avec les pas de cette danse.

Notas sobre el programa de *Capriccio Espagnol*. Vid.: Detaille, G., & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo, 1911-1944*. Paris: Editions Arc-en-ciel, p. 228.

A pesar de pertenecer a referentes dancísticos distintos, Massine y Encarnación López tuvieron factores en común. Uno de ellos fue la amalgama de referencias y estilizaciones a través de colaboraciones artísticas. La historiadora española Idoia Murga Castro, en su artículo *Encarnación López La Argentinita, la bailarina del exilio (1936-1945)*, nos dirige en un recorrido biográfico a través del desarrollo y maduración coreográfica de Encarnación López, propulsada a raíz de su colaboración con Federico García Lorca, integrándose en un proceso colaborativo con figuras de la Generación del 27, que coincidieron también en la famosa Residencia de Estudiantes.⁶⁶³ Asimismo, las giras de “La Argentinita” por Europa y la relación que fue formando con bailarines que habían pertenecido a la compañía de Diaghilev, particularmente con Anton Dolin, tejieron mayores conexiones de trabajo artístico entre Massine y Encarnación López.

De esta manera podemos observar cómo “La Argentinita” no sólo compartió con Massine en este referencial de colaboración y convivencia con círculos intelectuales, sino también, la vena de la exaltación y estilización del Folklore que Massine siguió de Diaghilev y que tienen un paralelismo con el trabajo de integración y estilización del folklore y la danza española de “La Argentinita”. De manera similar a la de Massine, “La Argentinita” adaptó referentes del baile y la cultura española conjugando la perspectiva modernista de sus colaboradores, preparando desde entonces el repertorio que incorporó más adelante al ballet, particularmente al repertorio de *Ballet Theatre* y de los *Ballet Russe de Monte Carlo*, todo ello a pesar de mantenerse al margen de la práctica del ballet clásico.

“La Meri”, nombre artístico de Russell Meriwether Hughes, autoridad norteamericana en el área de la danza española y de estudios etnográficos, también colaboró con Encarnación López compartiendo charlas escénicas, difundiendo ampliamente el legado de “La Argentinita” en los extremos opuestos de la geografía, particularmente en Australia. A través de una anécdota que “La Argentinita” compartió con “La Meri” y que esta transcribió en su monografía *Spanish Dancing*, la etnógrafa nos permite

⁶⁶³ “El contacto con Lorca la llevó a integrarse, junto a su hermana Pilar, en los círculos de la Residencia de Estudiantes desde los primeros años treinta. Sería significativo su contacto con intelectuales y creadores republicanos, como Sánchez Mejías, Pepín Bello, Rivas Cherif, Margarita Xirgu, María Teresa León, Eduardo Ugarte, Rafael Alberti, Santiago Ontañón y Salvador Bartolozzi.” (Murga Castro, 2014: 182)

percibir el proceso de colaboración y adaptación coreográfica entre estos iconos coreográficos del ballet y del baile español:

An interesting example of one of the many differences on the basic style of the two schools is provided by an incident told to me by Argentinita. Coming to my studio after rehearsing the part of the Miller's Wife in the *The Three-Cornered Hat* with Massine, she was tired and flushed. At the Met, startled by an unexpected and un-Spanish lift to Massine's shoulder she made short work of subsequent choreographic sequences.

- 'And now, Madame,'

Said Massine,

'We two make a grand jeté en tour across the stage.'

Argentinita lifted her brows.

- 'No, Leonide, you make it. I stand right here and play palillos.'

(Hughes, 1948: 108)

Este diálogo entre Massine y Encarnación López citado por "La Meri" muestra la suma de iniciativas entre las cuales los elementos coreográficos del lenguaje del ballet de Massine, son adaptados por "La Argentinita" hacia una propuesta de mayor coherencia con su interpretación del baile español. Como también se puede apreciar en el análisis de fuentes documentales, fotografías,⁶⁶⁴ y archivos filmicos de *Capriccio Espagnol*,⁶⁶⁵ la calidad dancística de Massine asume mayor coherencia con el baile español a través de su colaboración con Encarnación López.

Tras el estreno de *Capriccio Espagnol* de "La Argentinita" con los *Ballet Russe de Monte Carlo*, otras bailarinas de esta compañía le suplieron tales como Mia Slavenska, Natalia Krassovska y Tamara Toumanova. En 1943, el ballet se repuso para el ahora conocido como *American Ballet Theatre*, cuyo estreno se dio durante una gira en San Francisco, California con un reparto que adoleció de "La Argentinita", estando presente solamente en su acreditación como colaboradora coreográfica y su referencia inscrita

⁶⁶⁴ Fotografías de *Capriccio Espagnol*: Escena con todo el elenco en (Detaille & Mulys, 1954: 227); René Blum, Massine y Argentinita (Detaille & Mulys, 1954: 228); Alexandra Danilova y Argentinia (Detaille & Mulys, 1954: 228); Massine con Argentinita y fotos individuales de Argentinita, Alexandra Danilova y Mia Slavenska (Detaille & Mulys, 1954: 229). Vid.: Detaille, G., & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo, 1911-1944*. Paris: Editions Arc-en-ciel, pp.: 227-229.

⁶⁶⁵ *Capriccio Espagnol* en: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1939). *Capriccio Espagnol* [(1939)-1951. 1 film reel (47 min, 1122ft.) si., b&w.; 16 mm. Ballet Russe de Monte Carlo (1939?) & Teatro alla Scala, Milan (1951). Research Call Number: *MGZHB 12-1000, no. 66-71] *Capriccio Espagnol* en: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1951). *Capriccio Espagnol*. [film reel (30 min, 717 ft.) si., b&w; 16 mm. Teatro alla Scala, Milan, production. Research Call Number: *MGZHB 8-1000, no. 72-75]

como intérprete de la *première* mundial.⁶⁶⁶ Sin embargo, *Capriccio Espagnol* fue ampliamente representado por quienes se convirtieron en iconos de la danza, Alicia Alonso y Jerome Robbins, ambos contando con estudios de baile español y flamenco, desarrollando posteriormente repertorio referente al baile español en sus coreografías e imprimiéndolas en el repertorio de las compañías que lideraron.

Otra compañía de ballet para la que se repuso *Capriccio Espagnol* fue la del ballet del *Teatro alla Scala* de Milán donde otra gran figura de la danza española, Mariemma, coprotagonizó el ballet al lado de Massine en 1953. A raíz de ello, Mariemma colaboró a su vez con esta compañía, la cual tuvo reposiciones subsecuentes, destacando entre sus intérpretes la bailarina Luciana Novaro bajo la tutoría de Massine y Elettra Morini acompañada de Antonio Gades en el papel estelar.

Aunque *Capriccio Espagnol* apenas se asoma en referencias del repertorio del ballet actual, la coreografía permanece accesible a través de los medios audiovisuales que la filmación de éste por Warner Bros, bajo el título de *Spanish Fiesta* filmada en Hollywood en 1941. Es una pena que no haya podido ser “La Argentinita” quien protagonizara la filmación protagonizada por Tamara Toumanova. A pesar de que Toumanova fue una de las coprotagonistas más frecuentes de Massine, en *Spanish Fiesta* su interpretación es *ad hoc* a la estética de Hollywood de esa época.⁶⁶⁷ Aunque la estética de la danza española de los cuarenta del siglo XX pudiera diferir en cuanto a la de Hollywood, y las estilizaciones personales de Tamara Toumanova en *Spanish Fiesta*, la filmación presentó más bien una caracterización estereotipada de la danza española no sólo en Toumanova, sino en Massine, también.

⁶⁶⁶ En los archivos del repertorio del American Ballet Theater (ABT) aparece las referencias de la *première* mundial y de la *première* con ABT de este ballet: *Capriccio Espagnol*: “Coreography: Leonide Massine in collaboration with Argentinita, libretto by Leonide Massine, Scenery and costumes by Mariano Andreu (...) World Premiere: Ballet Russe de Monte Carlo, Theater de Monte Carlo, Monaco, 5/4/39. Original Cast: Argentinita, Alexandra Danilova, Leonide Massine, Michel Panaieff. ABT Premiere: War Memorial Opera House, San Francisco, California, 1/28/43. Cast: Miriam Golden, Donald Saddler (Variation), Margaret Banks, Galina Razoumova (Alborado), Nora Kaye, Leonide Massine (Gypsy scene and songs), Lucia Chase, Yurek Lazowsky, Nora Kaye, Leonide Massine (Asturian Fandango).” Consulta en los archivos del repertorio del American Ballet Theater. Disponible en la Web: http://www.abt.org/education/archive/ballets/capriccio_espagnol.html [Consulta: 03.02.2015]

⁶⁶⁷ *Capriccio Espagnol/Spanish Fiesta*. (1942). Vid. Archivo de datos de cine y televisión IMDb. Disponible en la Web: <http://www.imdb.com/title/tt0165957/> [Consulta: 15.03.2015]

Otras muy breves secuencias de pasos de este ballet están integradas en la filmación de la película *Las Zapatillas Rojas*⁶⁶⁸ en las escenas donde Massine aparece ensayando al cuerpo de baile de la compañía representada en la película. También, en los archivos de la hemeroteca del *New York Public Library* existen algunos rollos de cinta filmica en blanco y negro, sin sonido, fragmentados, con algunas repeticiones donde algo se puede apreciar de lo que parecen ensayos con vestuario en escena para representar el ballet dentro de su contexto teatral. Estas breves referencias sin embargo plasman una coreografía más seria, más definida y menos estilística que *Spanish Fiesta* por lo que podemos suponer la posible influencia de los directores de Hollywood en darle un toque más estereotipado a su producción.^{669 670}

Analizando la calidad de movimiento de Massine en *Capriccio Espagnol* comparada con las filmaciones previas de Massine bailando *El Tricornio*, se puede apreciar un mayor asentamiento de su uso del peso y gravedad en el zapateado, más fineza en la colocación de su braceo y la fineza de su floreo, más sin embargo en *Spanish Fiesta* prevalece calidades de movimiento contrarias, con ondulantes líneas del eje corporal, incoherencia entre la firmeza e intención del movimiento del vocabulario flamenco acentuados por una expresividad indirecta impregnada de *commedia dell'arte* característica del repertorio de Massine.

Regresando a la influencia e impacto que tuvo el flamenco y la danza española en los protagonistas de *Capriccio Espagnol* en el repertorio de *Ballet Theatre*, daremos seguimiento a la trayectoria de Jerome Robbins y su relación con el baile español. Uno de los testimonios de la dedicación de este gran coreógrafo al estudio del baile español en los inicios de su carrera lo proporciona la historiadora, coreógrafa y crítica de la danza estadounidense Deborah Jowitt. En la biografía de Robbins firmada por Jowitt,

⁶⁶⁸ *Las zapatillas rojas*. "The Red Shoes". (1948). Director: Michael Powell, Emeric Pressburger. Estelarizado por: Anton Walbrook, Marius Goring, Moira Shearer, Léonide Massine. Vid. Archivo de datos de cine y televisión IMDb. Disponible en la Web: http://www.imdb.com/title/tt0040725/?ref=nm_sr_1 [Consulta: 10.02.2015]

⁶⁶⁹ *Capriccio Espagnol* en: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1951). *Capriccio Espagnol*. [film reel (30 min, 717 ft.) si., b&w.; 16 mm. Teatro alla Scala, Milan, production. Research Call Number:*MGZHB 8-1000, no. 72-75]

⁶⁷⁰ *Capriccio Espagnol* en: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1939). *Capriccio Espagnol* [(1939)-1951. 1 film reel (47 min, 1122ft.) si., b&w.; 16 mm. Ballet Russe de Monte Carlo (1939?) & Teatro alla Scala, Milan (1951). Research Call Number:*MGZHB 12-1000, no. 66-71]

encontramos datos de los estudios de danza española de Robbins⁶⁷¹ en referencia a la temporada de *Ballet Theatre* en México donde participó en *Goyescas*:

... during a 1941 fall engagement in Mexico, he and Muriel Bently (who, like him, had studied Spanish dance with Helen Veola) danced the leads in *Goyescas*. Mexicans, he recalled later, did not care for the ballet, and “We must have been something – two Jewish kids (shoes mothers had wanted high culture for them) clicking away, banging our heels, hair pomaded, spit curls galore, trying to look Spanish classical.

(Jowitt, 2004: 46)

Helen Veola fue una maestra reconocida y muy acudida por bailarines y coreógrafos de Estados Unidos y Canadá. Entre sus alumnos destacó José Greco quien pasó a convertirse en referencia de la danza española en Estados Unidos particularmente, en cuya compañía llegaron a participar personalidades tan dispares como el coreógrafo Mark Morris o Paco de Lucía. Continuando con la trayectoria de Robbins, como podemos ver en la siguiente cita de una carta que escribe a su primo Jean Handy, observamos la dedicación de Robbins quien también estudió “*Spanish dancing*” en la Ciudad de México . Reiteramos que el término “*Spanish dance*” en el idioma inglés, tanto puede referirse al flamenco como a otros géneros de la danza española:

I have class at nine every morning. This is followed by a three-hour rehearsal... This brings it to one o'clock. Just time to get back to the hotel for a meal ... a half hour rest... And back to rehearsal. This time we work till either 6 or 7:30. That is the end of the day as far as the company is concerned....But my working day goes on. In the evening I teach a ballet class and take a Spanish [sic] dancing class.

(Jowitt, 2004: 60)

Robbins ha marcado la historia como icono del repertorio coreográfico estadounidense, por su exitosa carrera dual en el ballet y en el teatro musical. Con *Ballet Theatre* Robbins se convierte en célebre coreógrafo con su ballet americano *Fancy Free* (1944), colaborando como coreógrafo y maître de ballet en las principales compañías americanas, echando raíces en el New York City Ballet. Sin embargo, uno de sus mayores éxitos lo obtuvo en teatro musical creando *West Side Story*, estrenada en Broadway en 1957 y en la gran pantalla en 1961. En la característica “América”

⁶⁷¹ Referencia de los estudios de danza de Jerome Robbins en ballet, danza moderna, “*Spanish dance*”, danza folklórica y composición, además de detalles implicados en la creación de *West Side Story* y de la carrera dancística del coreógrafo. Disponible en la Web: <https://prezi.com/1yfw9wk1oqg5/copy-of-westside-story-by-jerome-robbins/> [Consulta: 15.04.2015]

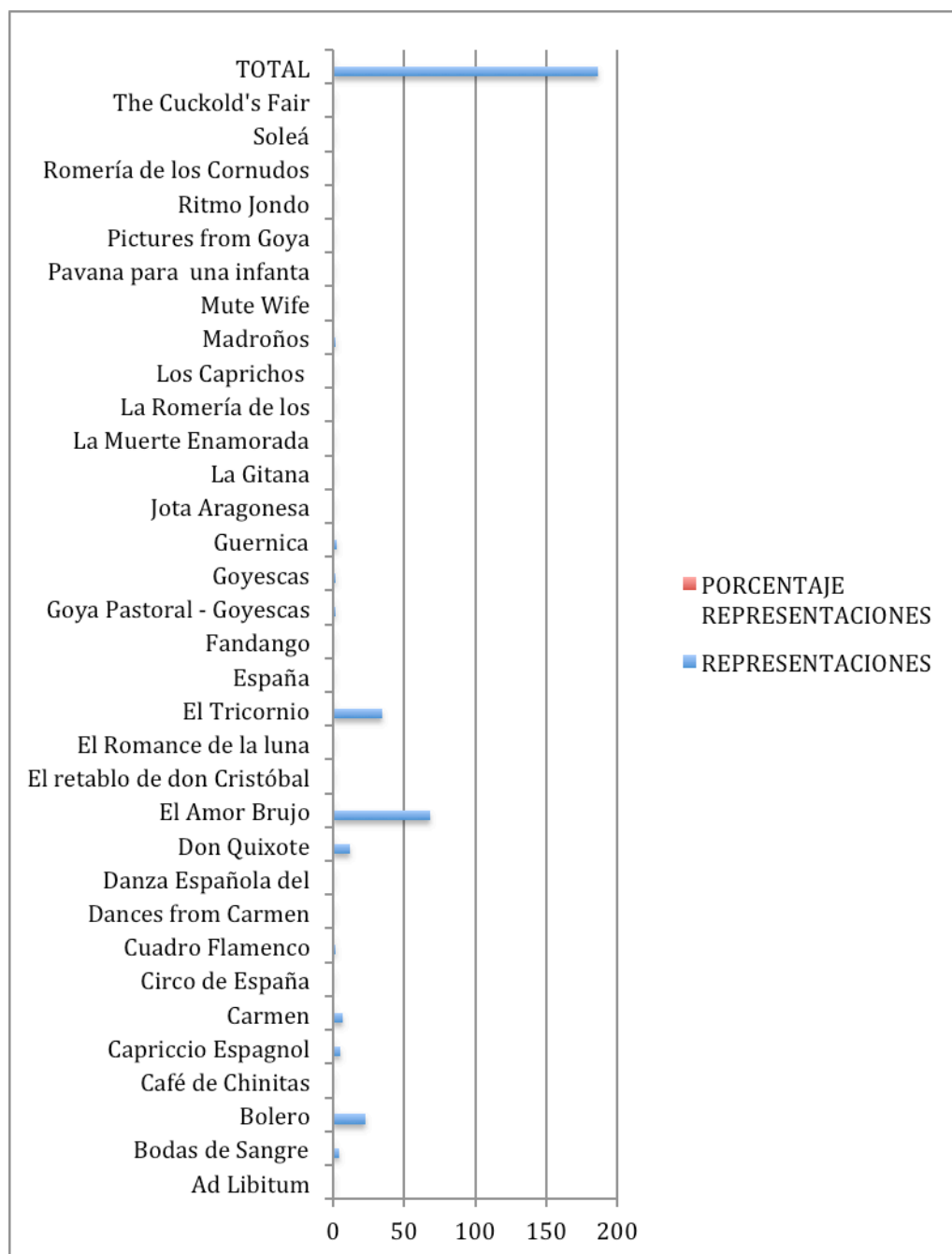
Robbins incorporó elementos del flamenco en su coreografía convirtiéndose estos en referencia de danza de España en el vocabulario escénico americano. La producción escénica de Robbins fue premiada por los *Tony Awards* en 1958 por su coreografía y la versión filmica galardonada por diez *Academy Awards* en 1961, quedando como referencia de baile español en el imaginario colectivo de la comunidad americana por generaciones.^{672 673}

En retrospectiva, aunque *Capriccio Espagnol* contó con escasa reposiciones, no tuvo la repercusión de la difusión del flamenco como *El Tricornio*, ni motivó tampoco la creación de versiones tan versátiles y enriquecedoras como sucedió con el desarrollo coreográfico de *El Amor Brujo*, se puede apreciar que el proceso creativo de este ballet aportó un mayor estudio y conocimiento del flamenco y la danza española en Massine y en aquellos que compartieron con “La Argentinita” el entorno de sus representaciones. Asimismo, se puede observar cómo el legado artístico de “La Argentinita” a raíz de su colaboración con Massine en *Capriccio Espagnol* no sólo trascendió una revitalización coreográfica e interpretativa de Massine en sus ballets de temática española, sino de la danza española en el terreno de la danza en Estados Unidos y del repertorio de ballets de temática española en sí. Finalmente, aunque *Capriccio Espagnol* no logró una difusión comparable con *El Tricornio* o *El Amor Brujo* dentro del repertorio del ballet, la coreografía ha quedado disponible en los archivos digitales aunque a través de la filmación de *Spanish Fiesta*.

⁶⁷² *West Side Story*: Producción original de Broadway dirigida y coreografiada por Jerome Robbins en 1957, tuvo 732 representaciones antes de lanzarse en gira. Obtuvo seis *Tony Awards* incluyendo el premio por Mejor Musical en 1957. Archivos de *West Side Story*. Disponible en la Web: <http://www.westsidestory.com/> [Consulta: 01.02.2015]

⁶⁷³ La versión filmica fue co-dirigida por Jerome Robbins y Robert Wise en 1961 y obtuvo diez premios de las once nominaciones de los *Academy Awards*, incluyendo la de mejor película y mejor director (a ambos, Robert Wise y Jerome Robbins). La lista de premios es bastante extensa, incluyendo premios *Golden Globes*, *Grammy Awards*, y el *Writers Guild of America*. Disponible en la Web: http://www.imdb.com/title/tt0055614/awards?ref_=tt_awd [Consulta: 01.02.2015]

3.4 Gráfica de repertorio de ballets de temática española en colaboración con artistas del baile flamenco



Gráfica 1 Representatividad de ballets de temática española

Nota aclaratoria: A través de esta gráfica de representaciones de creaciones o reposiciones de ballets de temática española a partir de colaboraciones de artistas flamencos en compañías de ballet se puede apreciar una gran diferencia entre la frecuencia de las representaciones de *El Amor Brujo* y el resto del repertorio, seguida por *El Tricornio* y *Bolero*. Sin embargo, se debe tener en cuenta que las representaciones de *El Tricornio* dentro del ballet han sido casi exclusivamente la versión de Massine, mientras que las de *El Amor Brujo* y *Bolero* han sido en su mayoría creaciones independientes de varios coreógrafos.

4 COLABORACIONES: Artistas del baile flamenco en compañías de ballet

A continuación revisaremos los registros de los artistas del baile flamenco que participaron en las principales compañías de ballet en la creación de repertorio de ballets de temática española. Como veremos a lo largo de este recorrido de colaboraciones, las referencias se interrelacionarán, sirviendo los datos de repertorio de ballets de temática española como macro referencia para investigar la presencia de artistas del baile flamenco en el ballet, y la revisión de participantes en dichas colaboraciones como micro referencia a partir de la cual investigar su influencia en los miembros de las compañías en las que participaron.

De esta manera, al dar seguimiento de las biografías de los bailarines que colaboraron con dichos bailaores podremos reconocer el desarrollo del baile flamenco que se dio en las comunidades cuyas representaciones tuvieron mayor impacto. Estos datos también nos permitirán comprender el efecto que esas interacciones entre bailarines y bailaores tuvieron en quienes dirigieron las escuelas de ballet afiliadas a las principales compañías, observando la conexión de ello en la inclusión del flamenco en sus programas de estudio.

Ante estos parámetros, iniciaremos este estudio observando las colaboraciones de artistas del baile flamenco en la compañía de Serge Diaghilev. Como se sabe, esta compañía fue la más icónica, revolucionaria y vanguardista de principios del siglo XX de donde salieron quienes fundarían las compañías de ballet más sobresalientes de nuestra era. Así, a través del recorrido de colaboraciones podremos dar seguimiento a la nómina de los *Ballets Russes* y encontrarles en los registros directivos y coreográficos de compañías de ballet a través de los continentes. Mencionando algunos de los ejemplos más sobresalientes tenemos los siguientes: Serge Lifar fue director artístico de la Ópera de París, Léonide Massine de los *Ballet Russe de Monte Carlo*; Ninette de Valois del *Royal Ballet* y *Birmingham Royal Ballet*, Alicia Markova y Anton Dolin del *Festival Ballet* que evolucionó al *English National Ballet*, Marie Rambert del *Ballet Rambert* y Tamara Karsavina fue una de las fundadoras de la *Royal Academy of Dance*. Asimismo, en Estados Unidos, Balanchine fundó el *School of American Ballet* (SAB) y

creó el *New York City Ballet* (NYCB), Massine colaboró como coreógrafo con múltiples compañías, pero contribuyó especialmene al repertorio inicial de *Ballet Theatre*, Adolph Bolm realizó una labor fundamental en el desarrollo del *Chicago Civic Opera* y del *San Francisco Ballet*, además de colaborar como coreógrafo en *Ballet Theatre*, *Metropolitan Opera* de Nueva York, así como en el Ballet Estable del Teatro Colón de Argentina, donde también se desarrolló el legado coreográfico de Boris Romanov.

Como segundo punto, estudiaremos las colaboraciones que se dieron en las compañías que se desarrollaron a través de quienes fueron miembros de la compañía de Diaghilev, ya fuera en compañías independientes al eco del empresario o en las compañías subsecuente que se afiliaron a su legado tales como los *Ballet Russe de Monte Carlo*, así como aquella que dirigió el Coronel de Basil con sus respectivos cambios de nombre: *Ballets Russes de Colonel W. De Basil*, *Covent Garden Russian Ballet*, y *Original Ballet Russe*.

En un tercer apartado, revisaremos las colaboraciones entre artistas del flamenco y del ballet que se dieron en las compañías de ballet de Estados Unidos tales como *Ballet Theatre*, ahora llamado *American Ballet Theatre* (ABT). Seguidamente, en dirección geográficamente descendiente, pasaremos a observar las colaboraciones de artistas del baile flamenco que se dieron en América Latina, particularmente en el Ballet Nacional de Cuba y en el Ballet Estable del Teatro Colón de Argentina.

Regresando nuestra atención a Europa, analizaremos las colaboraciones que se dieron en las compañías de ballet de mayor liderazgo empezando por la Ópera de París, continuando con las instituciones de ballet italianas en el *Teatro alla Scala* de Milán y el Ballet de la Ópera de Roma. De allí, se continuará con la revisión europea en el Staatsoper de Berlín, el Grand Ballet du Marqués de Cuevas – con sede inicial en Nueva York para luego instalarse en Monte Carlo – para cerrar con las compañías inglesas: *Royal Ballet*, *Ballet Rambert* o el *London Festival Ballet*, ahora llamado *English National Ballet*. Finalmente, cerraremos esta revisión de colaboraciones estudiando la influencia de artistas del baile flamenco en Australia a través de la amplia participación de bailarines de la compañía de Diaghilev que lideraron compañías subsecuentes con frecuentes y extensas giras australianas.

Como podemos observar, en este apartado nuestro análisis se ha centrado en los puntos principales en los cuales hubo un mayor legado de los bailarines de la compañía de Diaghilev. Por tanto no abarca otros lugares donde el flamenco también se ha desarrollado posteriormente promoviendo colaboraciones en compañías de ballet tales como Sudáfrica donde se encuentra la sede del *Spanish Dance Society*, o Japón, uno de los países de gran demanda y producción del flamenco. De igual forma, tampoco se atiende la influencia del flamenco en otros países de América como Canadá y México, aunque sí se mencionarán referencias puntuales en el apartado dedicado a los programas de estudio de las escuelas de las compañías de ballet pertinentes.

4.1 Ballets Russes de Diaghilev

En este apartado nos enfocaremos a los artistas del baile flamenco que colaboraron con los *Ballets Russes* de Diaghilev, las coreografías en las que participaron y la influencia de sus intervenciones en los miembros de la compañía. Por una parte, esta observación permitirá apreciar la gran cantidad de bailarines y de artistas flamencos que se adscribieron a la compañía de Diaghilev así como su duración en la compañía. Pero también, a través del estudio de las coreografías en las que participaron dichos artistas flamencos, podremos observar quiénes fueron los bailarines de los *Ballets Russes* que convivieron más directamente con ellos en este proceso y por tanto, en quienes pudo haber mayor influencia.

Los tres puntos primordiales en los cuales hubo colaboración de artistas del baile flamenco con los *Ballets Russes* fueron:

- El proceso creativo de *El Tricornio* con la colaboración de Félix Fernández
- La producción de *Cuadro Flamenco* con la colaboración de nueve artistas del baile flamenco, cinco bailarines y cuatro bailarinas
- La inclusión de María Dalbaicín en el repertorio de los *Ballets Russes*, figurando como “La Molinera” en *El Tricornio* e interpretando la “Danza Árabe” en *The Sleeping Princess*

Estas colaboraciones se dieron en un período comprendido entre 1917 y 1921, siendo la de Félix Fernández la más amplia (1917-1919) y la de los artistas de *Cuadro Flamenco* la más fugaz, la cual sólo tuvo lugar durante las temporadas parisina y londinense de 1921. Al terminar las temporadas de 1921, los artistas de *Cuadro Flamenco* dejaron la compañía de Diaguilev, excepto María Dalbaicín, quien se integró a los *Ballets Russes* permaneciendo con ellos aproximadamente un año, durante el cual llegó a figurar en el repertorio de los *Ballets Russes*. Sin embargo, la participación de Félix Fernández, además de ser la más duradera, fue fundamental por la amplia y duradera influencia que tuvo en los miembros de la compañía a través de su colaboración en el proceso de desarrollo coreográfico de *El Tricornio*. Esto es, Félix colaboró con Diaghilev, Massine y Falla desde el proceso de investigación previa durante el verano de 1917; con Massine

como maestro desde el verano de 1917; con la compañía en la enseñanza de baile español desde el invierno de 1917; en asesoría artística durante ensayos y como bailarín, tanto ofreciendo demostraciones de baile flamenco, en primavera 1919; y como de intérprete en el repertorio de los *Ballets Russes*, particularmente en los ballets de Michel Fokine: *Shehérazade* y *Petrushka*, desde el verano de 1918.

Como se puede observar en este apartado de revisiones de colaboraciones de artistas del baile flamenco en compañías de ballet, la influencia de Félix trascendió la coreografía en sí, marcado un antes y después en la historia del ballet, de la danza española, en la carrera y repertorio de sus compañeros, pero de manera más contundente, en Léonide Massine a nivel artístico y personal. A continuación revisaremos el proceso coreográfico de las tres coreografías de temática española de los *Ballets Russes* de Diaghilev – *Las Meninas*, *El Tricornio* y *Cuadro Flamenco* – con el objetivo de subrayar la colaboración de artistas del baile flamenco en su proceso creativo y extraer los datos de las coreografías en las cuales participaron.

4.1.1 Las Meninas

Durante la Primera Guerra Mundial, los *Ballets Russes* fueron acogidos en España por el Rey Alfonso XIII abriendo las puertas del reino hospitalariamente, pero convirtiéndose también en admirador de la compañía, recibiendo a Diaghilev dentro de su círculo de amistades. De acuerdo con Richard Buckle, tras el cierre de la primera temporada de los *Ballets Russes* en Madrid – 9 de junio, 1916 –, el Rey pidió a Stravinsky una composición española y Diaghilev que volviera con su compañía la siguiente temporada, además de solicitar que la compañía realizara un par de presentaciones ese verano en San Sebastián.⁶⁷⁴ Así, esta iniciativa dio pie a la creación de *Las Meninas*, coreografía de Léonide Massine inspirada en la pintura homónima de Diego Velázquez, la cual se estrenó en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián el 25 de agosto de 1916. Esta fue apenas la tercera propuesta escénica firmada por el entonces incipiente coreógrafo Léonide Massine, quien también figuró como intérprete acompañado por Lydia Sokolova, Olga Kokhlova y Léon Woizikovsky luciendo los

⁶⁷⁴ Richard Buckle aporta referencia sobre cómo se fue desarrollando la intención de hacer un ballet de temática española transcribiendo el telegrama que Diaghilev enviara a Otto Kahn tras el cierre de la primera temporada madrileña de los *Ballets Russes* (Buckle, 1979: 313-314).

vestuarios de José-María Sert.⁶⁷⁵ Sin embargo, a pesar de complacer la petición del Rey mencioanda anteriormente, *Las Meninas* no incluyó artistas del baile español en el proceso coreográfico, ni llegó a ser una obra de trascendencia comparable con las coreografías de Massine que le siguieron, particularmente *El Tricornio*.

4.1.2 Le Tricorne

Como podremos observar, la figura clave e hilo conductor en el desarrollo coreográfico de *El Tricornio* es Manuel de Falla. El compositor gaditano, que había conocido a Stravinsky durante su estancia en París antes de la Primera Guerra Mundial, recibió a los *Ballets Russes* al desembarcar en Cádiz de la embarcación procedente de Estados Unidos para su temporada madrileña de mayo, 1916. Estando en Madrid, Falla presentó a Diaghilev y Massine con la pareja de dramaturgos María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra, con quienes había colaborado en la creación la gitanería de *El Amor Brujo* estrenada en 1915 y con quienes entonces trabajaba para la escenificación de *El Corregidor* y *La Moliera*, basado en el cuento de Pedro Antonio de Alarcón: *El Sombrero de Tres Picos*.

Fue en ese encuentro que Falla mostró a Diaghilev los avances de su composición para la obra de Alarcón, a raíz de lo cual el empresario consideró convertirlo en ballet (García Márquez, 1995: 71).⁶⁷⁶ De acuerdo con la bibliografía, la intención de crear un ballet español con bailarines españoles se fue consolidando tras el cierre de la temporada en el Teatro Real [9 de junio, 1916], durante el viaje que realizaron Falla, Massine y Diaghilev por Sevilla, Granada y Córdoba. Durante su estancia en Andalucía tuvieron oportunidad de presenciar el baile flamenco, conocer a figuras icónicas como “La Niña de los Peines”, asistir a fiestas taurinas y acompañar a Manuel de Falla en su

⁶⁷⁵ Vid.: “Las Meninas” en: Norton, L. (2004). *Léonide Massine and the 20th Century ballet*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, p. 24.

⁶⁷⁶ “By June 18, [1916] Diaghilev submitted a written offer to falla to produce *El corregidor* y la molinera in ballet form and to do the same with his *Noches* [*Noches en los Jardines de España*]” (García Márquez, 1995: 71).

concierto de *Noches en los Jardines de España* en el Palacio de Carlos V granadino el 26 de junio, 1916 (García Márquez, 1954: 71).⁶⁷⁷

Es en esta excursión donde entra a la historia la figura de Félix Fernández, bailar sevillano al cual Massine y Diaghilev conocieron en el Café Novedades de Sevilla. En el testimonio autobiográfico de Léonide Massine el coreógrafo expresa la impresión que el bailar Félix Fernández produjo en él y en Diaghilev al verle bailar en el Novedades, a raíz de lo cual, se presentaron con el bailar y,⁶⁷⁸ un año después, le contrataron (Diaghilev, 1917). Aunque en el apartado dedicado al estudio de caso de Félix se analizará con detalle la cronología de este proceso y la refutación de los debates referenciales, por ahora tocaremos los puntos clave esenciales de su colaboración con los *Ballets Russes* dentro del marco de referencias del baile flamenco en el proceso creativo de *El Tricornio*.

Primeramente, a fines de Septiembre, en San Sebastián, Diaghilev formaliza la contratación de Manuel de Falla para crear la versión de *El Sombrero de Tres Picos* para ballet.⁶⁷⁹ Asimismo, le encarga al compositor la tarea de contratar artistas de baile flamenco a participar en él, encomendándole también la gestión de los trámites para el traslado de ellos a Roma, donde tenía contemplado estrenar *El Tricornio* en primavera de 1917.⁶⁸⁰ Pero, a pesar de toda una serie de trámites para llevar a cabo dicho plan, éste no se logra, ni por la composición, ni por la contratación de los bailarines para esa fecha.

⁶⁷⁷ Vid. Archivo Manuel de Falla. Programa del Tercer Concierto por la Orquesta Sinfónica de Madrid para el Lunes 26 de junio de 1916 en el Palacio de Carlos V de la Alhambra en la que aparece “*Noches en los jardines de España*. Impresiones sinfónicas para piano y orquesta (1ª. vez) . . . M. De Falla” [sic].

⁶⁷⁸ “*One evening, at our favorite café, the Novedades, we noticed a small, dark young dancer whose elegant movements and compelling intensity singled him out from the rest of the group. When he had finished dancing Diaghilev invited him to join us at our table . . . We made a habit of going every night to see him dance, and were more and more impressed by his exquisite flamenco style, the precision and rhythm of his movements, and by his perfect control*” (Massine, 1968: 144).

⁶⁷⁹ De acuerdo con Vicente García Márquez, Falla se reunió con Diaghilev en San Sebastián para la realización de su contrato para la composición de *El Tricornio*: “*According to this September 15 draft, Diaghilev would produce the ballet in 1917 in Rome. Falla was to deliver his piano score by November 15, 1916, and the orchestral score would follow on December 15*” (García Márquez, 1995: 78).

⁶⁸⁰ Vid.: Yvan Nommick. 2000. “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario” en: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp. 117-148.

Sin embargo, es en Roma donde Pablo Picasso entra al equipo creativo de Diaghilev,⁶⁸¹ participando con Massine en la creación del primer ballet cubista, *Parade* [estrenado el 18 de Mayo, 1917], iniciando con ello una tanto una longeva colaboración como una significativa influencia en el aún emergente coreógrafo, la cual fructificó con mayor plenitud en su segundo proyecto conjunto: *El Tricornio* (García Márquez, 1995: 91).

El punto histórico-geográfico donde se unen las influencias de Falla, Félix y Picasso con los *Ballets Russes* se da en Madrid, durante el verano de 1917. Al rencontrar a Félix en la capital española, Diaghilev lo invita a unirse a la compañía (García Márquez 1997: 109), a partir de lo cual el bailarín se convierte en maestro de flamenco de Massine en un amplio sentido: cultural, musical, del lenguaje y del baile. Al término de la primera temporada madrileña de 1917, Félix parte con los *Ballets Russes* a Barcelona⁶⁸² y de allí acompaña a Diaghilev, Massine y Falla en una excursión por la Península por un viaje de lo que pudiera referirse como de investigación etnográfica en preparación para la creación de *El Tricornio*.⁶⁸³ Sin embargo, no es sino hasta fines de noviembre de 1917 cuando Diaghilev contrata formalmente a Félix a través de un contrato, éste expresa que se le emplea como bailarín y maestro, a partir de lo cual Félix se convierte en maestro también de la compañía.⁶⁸⁴ Referencias en cuanto a la labor de Félix como maestro de baile se encuentran en las autobiografías de Massine empezando por el verano 1917 y de Lydia Sokolova a partir de la temporada de los *Ballets Russes* en Portugal (diciembre 1917-marzo 1918).

⁶⁸¹ “En febrero de 1917 Picasso se instaló en la capital italiana para trabajar con Diaghilev, Cocteau y Massine en un ballet cubista, *Parade* . . .” (García Márquez: 1993: 11).

⁶⁸² “In Barcelona, Felix, whom Massine thought ‘a naturally gifted dancer,’ began to teach him flamenco. He also introduced Massine to his old Barcelona teacher Señor de Molina, who would give Massine his first lessons in the intricate technique of zapateado” (García-Márquez, 1995: 109-110).

⁶⁸³ “Few ballets have been as meticulously planned as *Le Tricorne*. In July, Diaghilev organized an excursion to give Falla the opportunity to do still more research on popular tunes, and to allow Massine to immerse himself in Spanish culture studying the personality types and dances that were to find their way into the new ballet. Felix Fernández García came along. (. . .) At night they abandoned themselves to café life and soaked up regional music. Felix outdid himself trying to impress his traveling companions. He was a great asset . . .” (García Márquez, 1995: 111).

⁶⁸⁴ “Don Félix Fernández se compromete á formar parte de la dicha Compañía, para espectáculos, ensayos y estudios, según las indicaciones que el Sr. Diaghilev juzgue oportunas” (Diaghilev, 1917: 1).

En 1918, ya encontramos a Félix listado en el repertorio de la compañía listado en personajes específicos del repertorio de los *Ballets Russes*.⁶⁸⁵ En agosto de 1918, el contrato de Félix se reanudó para incluirle en la temporada inglesa de la compañía, en la cual extendió su labor como asistente coreográfico en el montaje de *El Tricornio*. En Inglaterra, de manera contundente, el apellido del bailarín [Fernández] aparece ya listado en el cuerpo de baile desde 1918 en los programas de las temporadas inglesas del *London Coliseum*, el *Hippodrome Theatre* de Manchester y del *Alhambra Theatre* londinense en 1919, específicamente en el programa para *La Boutique Fantasque* y *El Tricornio*.⁶⁸⁶ Desafortunadamente, como se sabe, el estreno de *El Tricornio* adoleció de la participación dancística de Félix Fernández así como de la acreditación por su aportación docente y colaboración coreográfica,⁶⁸⁷ quedando referidos sólo Massine como coreógrafo, Falla como compositor, y Picasso en el diseño de vestuario y escenografía.

Como se sabe ampliamente, después del estreno de *El Tricornio*, Félix no regresó a la compañía, quedando ingresado en el *Long Grove Hospital* de Epsom desde mayo 1919, casi tres meses antes del estreno de éste. A pesar de ello, la influencia y colaboración de Félix continuó, particularmente con Massine, siendo Henri Matisse testimonio de ello. El pintor francés testifica haber acompañado a Massine y Diaghilev a visitar a Félix durante una excursión, a finales del otoño de 1920, en la cual Massine y Félix estuvieron un rato discutiendo cuestiones rítmicas.⁶⁸⁸ Asimismo, existen testimonios de

⁶⁸⁵ Vid.: Archivo Manuel de Falla. Programa de los *Ballets Russes* del 19 y 20 de mayo, 1918 en el Teatro Isabel la Católica. Félix aparece listado entre los bailarines que interpretan la variación de “Niños” en el ballet *Shehérazade*.

⁶⁸⁶ Vid.: Macdonald, N. (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*. New York: Dance Horizons, pp. 214 y 224.

⁶⁸⁷ La cuestión de la acreditación de la colaboración coreográfica de Félix se puede contrastar con la que sí se le dio a Encarnación López “La Argentinita” por su colaboración coreográfica en *Capriccio Espagnol* (1939) como se puede apreciar en el programa de los *Ballet Russe de Monte Carlo* de la temporada 1939-1940.

⁶⁸⁸ Entrevista a Henri Matisse transcrita y conservada en los archivos del Getty Museum de Los Ángeles. Vid.: Henri Matisse. Getty Research Institute Research Library. Special Collections. p. 107. Vid. Vicente García Márquez. (1995). *Massine. A biography*. New York: Knopf, p. 404. [Notes. 8 *London, August 1919-Rome, February, 1921*. No. 8: “ ‘Conversations with Henri Matisse.’ Unpublished manuscript of interviews conducted by Pierre Courthion, 1941 (trans. By V.G.M.)” Special Collections. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.]

visitas personales subsecuentes por parte de Massine hasta 1938 y posteriormente de Lydia Sokolova (Sokolova, 1960: 221).⁶⁸⁹

El impacto que la colaboración de Félix tuvo en Massine con *El Tricornio* fue contundente. La obra magna de Falla, Félix, Picasso y Massine consiguió tal éxito que marcó el antes y después en la carrera del coreógrafo, estableciéndolo como la figura más sobresaliente del arte de la creación dancística de la década,⁶⁹⁰ generando a partir de ello el surgimiento de la corriente artística referida como modernismo étnico.⁶⁹¹ A partir del estreno de *El Tricornio*, Massine adoptó para sí la imagen del protagonista en lo personal y representó el ballet en las principales compañías durante cinco décadas representando celosamente el rol de “El Molinero” hasta los años sesenta.

Entre las coprotagonistas de Massine más emblemáticas en cuanto al baile flamenco destacan Encarnación López “La Argentinita”, con quien integró su *El Tricornio* al repertorio del ahora *American Ballet Theatre* y Mariemma, con quien se adscribió al ballet del *Teatro alla Scala*, primeramente coprotagonizado por Antonio, pero luego retomando Massine su puesto como protagonista. Massine también repuso *El Tricornio* para artistas duales de ballet y baile español, como Luis Fuente en el *Joffrey Ballet* (1969), quien bailó tanto la versión de Massine como la de Antonio.

⁶⁸⁹ Independientemente de las referencias de visitas de Massine a Félix que se encuentran en la autobiografía de Lydia Sokolova, y a pesar de la pérdida de la documentación del hospital de Epsom por vicisitudes varias, en la Web se encuentra referencia específica de la autorización para visita de Leonide Massine a Félix Fernández García con fecha del 12 de febrero, de 1924:

https://books.google.es/books/about/Document_Granteeing_Leonide_Massine_Permiss.html?id=4fLWjgEACAAJ&redir_esc=y
[Consulta: 27.05.2016]

⁶⁹⁰ “Le Tricorne was an enormous success. Massine created over a hundred ballets in his long life, but it remained the work of which he was proudest. So much of his experience of Spanish life and art had been filtered through his subconscious to produce this ballet, ‘plus vrai que le vrai’ . . .” (Bukle, 1979: 358).

Para referencias de prensa del estreno de *El Tricornio* Vid.: Macdonald, Nesta. (1975). *Diaghilev Observed by Critics in England and the U.S.: 1911-1929*. London / New York: Dance Horizons and Dance Books. pp. 232-233. Vid.: Léal, Brigitte; et al. (1993). *Picasso: El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Traducción a cargo de Albert Ribas. Paris: Imprenta Jaques London, pp. 107-111.

⁶⁹¹ “Spanish dancing was also the matrix for the twentieth-century genre Massine could be said to have invented. “Ethnic modernism” was a means of stylizing rather than reproducing folklore, of being true to the raw material while purging it of banality. The principle derived from Russian neoprimitivism, but it was in Le Tricorne that Massine first applied the method to non-Russian sources and revealed its full choreographic possibilities” (Garaola, 2000: 89).

Por tanto, a través de esta trayectoria, tan sólo considerando las colaboraciones de artistas del flamenco con Massine en *El Tricornio* se distingue una considerable nómina de figuras:

- Félix Fernández
- Encarnación López “La Argentinita”
- Antonio
- Mariemma
- Luis Fuente

Esto es sin contar el protagonismo de la bailaora María Dalbaicín, con los *Ballets Russes* durante el período en que Massine dejó la compañía de Daighilev. Si a esta lista se agrega los bailaores que también influyeron en Massine en el período coreográfico como Pastora Pavón “La Niña de los Peines”, al maestro Molina, Juana Vargas “La Macarrona” y Antonio Ramírez,⁶⁹² y las aportaciones asimilada durante los dos años de estancia en España recorriendo la Península, es *El Tricornio* indudablemente la coreografía en la cual se suma una mayor colaboración de artistas del baile flamenco en su proceso de desarrollo coreográfico y por tanto, de mayor influencia y aportación del flamenco en el ballet.

4.1.3 Cuadro Flamenco

La segunda coreografía de los *Ballets Russes* en la cual hubo colaboración de artistas del baile flamenco fue *Cuadro Flamenco*. A diferencia de *El Tricornio*, cuyo desarrollo coreográfico duró años de preparación dancística liderada por el bailaor Félix Fernández, guiada por los criterios compositivos de Falla y el sentido estético de Picasso, *Cuadro Flamenco* fue un proyecto en el cual se seleccionó a un grupo de artistas de cante, toque y baile flamenco para que se presentaran como parte de las temporadas parisinas y londinenses de 1921 de los *Ballets Russes*. De acuerdo con Richard Buckle, Diaghilev y Stravisnky realizaron una excursión a Sevilla de Semana Santa hasta La Feria 1921 para

⁶⁹² “Through Falla and Félix, the Russians were exposed to the best flamenco. In Seville, where the previous year they had met La Niña de los Peines, they now met the famous flamenco dancers Ramirez and Macarrona” Massine was able to film some of their performances on the 16mm camera he had bought in Rome. These dancers impressed him with their ‘ferocious power and elegance.’ In Seville they also watched ‘a sevillana performed by a group of dancers on the roof of an old house in the Triana quarter, lit by the warm blue moonlight. In Córdoba Felix organized a performance in a cavern on the outskirts of the city, gathering together the best dancers in that part of town’. . .” (García Márquez, 1995: 111)

reclutar artistas flamencos.⁶⁹³ De acuerdo con el biógrafo de Diaghilev, Stravinsky tenía la idea de componer una versión de *El Barbero de Sevilla* pero tras su estancia durante estas fiestas sevillanas, optaron por presentar el flamenco como tal (Buckle, 1979: 378).⁶⁹⁴

Como se sabe, los artistas de *Cuadro Flamenco* participaron en las temporadas de la *Gaité Lyrique* de París y el *Alhambra Theatre* de Londres de 1921 con una “*Suite de danses andalouses*”,⁶⁹⁵ como se describe en sus programas. En los créditos de esta suite, aparecen los nombres de los artistas flamencos al lado de cada uno de los “palos” flamencos a interpretar, encabezados por Pablo Picasso como responsable del diseño de escenografía y vestuario, realizados bajo la dirección de Mme. Bongard.⁶⁹⁶ El programa de *Cuadro Flamenco* de los *Ballets Russes* aparece de la siguiente manera.⁶⁹⁷

I.	La Malagueña, chantée par la Miñarita
II.	Tango Gitano, dansé par Rojas et El Tejero
III.	La Farruca, dansée par María Dalbaïcin
IV.	Alegría, dansée par Estampillo
V.	Alegría, dansée par La Rubia de Ferez [sic]
VI.	Garrotín Grotesco, dansé par La Rubia de Jerez, María Dalbaïcin et Mate el sin pies
VII.	Garrotín Cómico, dansé par La Gabrielita del Garrotín
VIII.	La Jota Aragonesa, dansée par La Lopez et El Moreno
	Guitarristes: El Sevillano et El Martell

No obstante, dicha participación escénica, además de durar sólo dos temporadas,⁶⁹⁸ se realizó con independencia coreográfica, es decir, ajena al proceso de montaje del repertorio del ballet o la creación o dirección coreográfica por parte del ballet. Por tanto,

⁶⁹³ “. . . Diaghilev, Stravinsky and Kochno went to Seville for Holly Week. . . . They had come in search of flamenco music and dancers. During the Feria, in the week after Easter, night after night and in many cabarets they watched wonderful performances” (Buckle, 1979: 378).

⁶⁹⁴ “Stravinsky wanted to write a modern *Barbiere di Siviglia*. . . . In the end both Stravinsky and Diaghilev thought the Flamenco music so perfect in itself that the idea was abandoned.” (Buckle, 1979: 378).

⁶⁹⁵ Programa de los *Ballets Russes* de Diaghilev de la temporada parisina de mayo, 1921. En él se expone que *Cuadro Flamenco* se tiene programado a presentar del 17 al 22 de mayo en Théâtre de la Gaité-Lyrique. Vid.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415158f/fl6.image.r=CUADRO%20FLAMENCO>

⁶⁹⁶ Ibid.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ Temporada parisina que incluyó *Cuadro Flamenco* se llevó a cabo en el *Théâtre Municipal de la Gaité Lyrique* del 17 al 23 de mayo de 1921 y la temporada Londinense tuvo lugar en el *Princes Theatre* del 26 de mayo al 30 de julio, también de 1921.

su influencia fue quizás significativa en cuanto a la convivencia y co-participación escénica con la compañía de Diaghilev aunque no tanto en relación con el desarrollo del baile español en los miembros de la compañía o en cuanto a las posibilidades de impacto como repertorio.

Sin embargo, el que *Cuadro Flamenco* compartiera el programa con otros ballets del repertorio de la temporada marcó un punto histórico, integrándose el flamenco en su toque cante y baile como tal, dentro de la compañía de ballet más extraordinaria, en las ciudades clave de la cultura europea, permitiendo al público y gremio del ballet apreciarlo como un arte escénico endosado por Diaghilev. En la temporada parisina, *Cuadro Flamenco* compartió programa con los siguientes ballets: *El Pájaro de Fuego*, *Chout* y *Príncipe Igor* los días 17, 18 y 22 de mayo; *El Tricornio*, *Parade* y *Petrushka* los días 19 y 21 de mayo; y *Les Sylphides*, *Chout*, y *Príncipe Igor* el 20 de mayo.⁶⁹⁹ De acuerdo con Sokolova, no se había visto en París nada como *Cuadro Flamenco* desde principios del siglo XIX, cuando los bailes boleros destellaron en la casa de la Ópera (Sokolova, 1960: 181). El 30 de mayo del mismo año, *Cuadro Flamenco* se estrenó en el *Princes Theatre* londinense, cuya temporada duró hasta el 30 de julio (Beaumont, 1951: 184 & 335).

Una de las bailaoras de *Cuadro Flamenco*, María Dalbaicín – también referida como D'Albaicín, Albaicín o del Albaicín –,⁷⁰⁰ sí extendió su partición con los *Ballets Russes* más allá de *Cuadro Flamenco* como protagonista de *El Tricornio* con Léon Woizikowsky acompañándola en el papel de “El Molinero”.⁷⁰¹ Incluso, durante la temporada londinense en el *Alhambra Theatre* del 2 de noviembre al 4 de febrero de 1922, María Dalbaicín también participó como bailarina en un ballet clásico tradicional *The Sleeping Princess* interpretando la “Danza Árabe”, apareciendo su apellido ya entre

⁶⁹⁹ Programa de los *Ballets Russes* de la temporada parisina de Mayo 1921 Vid. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415158f/f11.image.r=CUADRO%20FLAMENCO>

⁷⁰⁰ “María Albaicín”: Nombre artístico de María García Escudero . . . Siendo muy joven intervino en el ballet *El amor brujo*, en 1915, en el Teatro Lara de Madrid. En 1921 participó en el espectáculo presentado en París y Londres por Diaghilef [sic], bajo el nombre de *Cuadro Flamenco* . . .” (Blas Vega & Ríos Ruiz, 1988:6)

⁷⁰¹ Imagen fotográfica de María Dalbaicín y Woizikowsky posando acorde con sus personajes de *El Tricornio*. Vid.: Detaille, G. & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*. Paris: Arc-en – Ciel. p. 83.

los del cuerpo de baile de la compañía de Diaghilev.⁷⁰² Los datos biográficos de esta bailaora, bailarina y actriz presentan su nombre oficial de la madrileña como Benigna Josefa García Escudero. Su currículum artístico incluye su participación en la gitanería *El Amor Brujo* de 1915 donde participó junto a Pastora Imperio interpretando a Gitanilla bajo el nombre artístico de usaba en aquél entonces: María Imperio.⁷⁰³ A la usanza de Diaghilev, quien estilizaba los nombres de los artistas con fines de marketing artístico, el empresario le cambió el nombre a María Dalbaicín.

En el caso de esta bailaora, su participación con los *Ballets Russes* duró poco menos de un año, a diferencia de la de Félix que duró dos, y en un proceso vivencial muy distinto en cuanto a implicación. Consecuentemente, no es comparable la relación entre María Dalbaicín con la compañía como la que se dio entre los miembros de la compañía con Félix, especialmente los más personales como hemos señalado, entre Félix y Massine o Félix y Sokolova.

En cuanto a similitudes entre Félix y Dalbaicín en los retos de montaje de repertorio del ballet, Lydia Sokolova apunta encontrarse con una dificultad parecida a la que Massine enfrentó con Félix durante su colaboración con Dalbaicín para montar el material de *El Tricornio* para que interpretara a “La Molinera”, haciendo ver lo difícil que resultaba intentar que la bailaora reprodujera con fidelidad la coreografía.⁷⁰⁴ Sin embargo, en comparación del discurso hacia la participación de ambos con los *Ballets Russes*, reiteramos que esta misma queja de Félix se atribuye a síntomas de locura. Aún más, también se le atribuye a esta supuesta locura el que Félix creyera que se le había contratado como bailarín de la compañía, y en el caso de Dalbaicín no se cuestiona su contratación.

⁷⁰² Vid.: Macdonald, N. (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*. New York: Dance Horizons, p. 268.

⁷⁰³ “Agustina García Escudero, anunciada como María Imperio, que más tarde lograría fama como María Albaicín”. Vid.: José Luis Navarro García. (2008^a). *Historia del baile flamenco*. Volumen II. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, p. 13.

⁷⁰⁴ “*This time my pupil was a real Spaniard, one of the Cuadro Flamenco, a beautiful creature called María Dalbaicín, but always known as Pepita. One might have thought she would have understood the dance at once and given a fine rendering, but most Spaniards are instinctive performers, quite incapable of counting or doing the same thing twice running in the same way, so that in complex ballets needing great precision such as those of Massine, she was just as much of a problem as Felix had been*” (Sokolova, 1960: 176)

Con este listado de ballets en los que Maria Dalbaicín participó, podemos acreditar la intención de Diaghilev de integrar artistas del baile flamenco en su compañía, no sólo como co-participantes en repertorio propio, como fue el caso de *Cuadro Flamenco*, sino también integrándolos al repertorio de los *Ballets Russes*, como había sido también el caso de Félix. Otro punto pertinente al cuadro de participaciones de artistas del baile flamenco en la compañía de Diaghilev a considerar es que Félix, María Dalbaicín y la *troupe* de *Cuadro Flamenco* no fueron los únicos artistas flamencos que Diaghilev pretendió integrar. Sokolova nos informa de la intención de Diaghilev de contratar a la “excelente” danzante española llamada Zelita Astolfi en 1918 como contraparte femenina del baile de Félix, haciendo referencia incluso a su asistencia a un par de ensayos, aunque explica que dicha artista no pudo integrarse en la compañía por respetar la negativa familiar (Sokolova, 1961: 122).⁷⁰⁵

Asimismo, en varios telegramas y cartas entre Diaghilev, Manuel de Falla y Juan Lafita sobre las gestiones para contratación de artistas flamencos realizadas durante el otoño de 1916 se encuentran los apellidos de dos artistas, Rodríguez y una referida como “La Morillo”, y el apodo de otro llamado “Batato.”⁷⁰⁶ Estos nombres surgen a raíz de los trámites de viaje y de obtención de pasaporte que Lafita realizó en Sevilla en 1916 con fines de que los artistas flamencos viajaran a Italia para reunirse con la compañía de Diaghilev y allí preparar *El Tricornio* para el estreno que pretendían se llevara a cabo en Italia en la primavera de 1917. Adicionalmente, Richard Buckle aporta datos de los intentos fallidos de Diaghilev para contratar a Antonio Ramírez, “La Malena” y “La Macarrona” para *Cuadro Flamenco*, cuya contratación no se logró, al parecer por las exigencias de los bailaores (Buckle, 1979: 380).⁷⁰⁷ De no haber sido así, quizás la lista de bailaores que colaboraron con los *Ballets Russes* de Diaghilev hubiera sido mucho más larga que la presentada a continuación.

⁷⁰⁵ “In Madrid Diaghilev found a lovely girl called Zelita Astolfi, who was also an excellent dancer, and whom he thought he would be able to team up with Felix. She came once or twice to our rehearsals, but her family could not be persuaded to let her leave Spain, so she never joined the Ballet” (Sokolova, 1961: 122).

⁷⁰⁶ Vid.: Yvan Nommick. (2000). “Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario”. Op. Cit.

⁷⁰⁷ Richard Buckle cita la notificación que el representante de Diaghilev en Sevilla, Barochi, le avisara con respecto a las dificultades para contratar a los bailaores más reconocidos: “Seville, 27 April. ‘Attitude Ramirez and macarona unbelievable. Will not discuss money Madness to count on them because at last momento will not come. Malena asking hudnred pesetas a day. . . .’” (Buckle, 1979: 380)

Tabla 4 Artistas del baile flamenco contratados por los *Ballets Russes*

Nombre del artista	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
Pastora Imperio Fernández, Félix Fernández, Félix Fernández, Félix	«su repertorio » - <i>Shéhérazade</i>	Maestro de Massine Maestro de baile de la comañía Variación de Niños	15 junio 1917 Verano 2017 30, noviembre, 1917 19 y 20 de Mayo, 1918
Fernández, Félix	<i>Petrushka</i>	“Pedler”	Temporada 1918-1919
Fernández, Félix	<i>La Boutique Fantasque</i>	Tarantela	Sustituido por Woizikovsky (1919)
Fernández, Félix Fernández, Félix	<i>El Tricornio</i>	Baile flamenco personal Farruca del Molinero y en el cuerpo de baile	Principios de Mayo, 1919 Debut truncado (1919)
Albaicín, María	<i>El Tricornio</i>	La Molinera	1921
Albaicín, María	<i>Cuadro Flamenco</i>	Farruca, Garrotín Grotesco	1921
Albaicín, María	<i>The Sleeping Princess</i>	Danse Arabe	1921
La López	<i>Cuadro Flamenco</i>	Jota Aragonesa	1921
El Moreno	<i>Cuadro Flamenco</i>	Jota Aragonesa	1921
El Estampío	<i>Cuadro Flamenco</i>	Alegrías	1921
El Rojas	<i>Cuadro Flamenco</i>	Tango Gitano	1921
El Tejero	<i>Cuadro Flamenco</i>	Tango Gitano	1921
Gabriela, La del Garrotín	<i>Cuadro Flamenco</i>	Alegrías y Garrotín cómico	1921 1921
Mate el sin pies	<i>Cuadro Flamenco</i>	Garrotín Grotesco	1921
La Rubia de Jerez	<i>Cuadro Flamenco</i>	Alegrías y Garrotín Grotesco	1921 1921

Aclaraciones adicionales

Como se observa en la tabla, la primera figura del baile flamenco en participar en un programa junto a los *Ballets Russes* fue Pastora Imperio. Esto fue en el Teatro Real de Madrid, el 15 de junio de 1917, en una función extraordinaria que se realizó a beneficio de la Asociación de Prensa.⁷⁰⁸ En el programa de mano de este evento se incluyen los ballets del repertorio de Diaghilev *Carnaval*, *El Príncipe Igor* y *Schéhérazade*, cerrando la velada Pastora Imperio con su repertorio.⁷⁰⁹

⁷⁰⁸ “ . . . La temporada se prolongó con dos funciones extraordinarias los días 12 y 15 de junio y fue tal el interés que se creó , que hubo quien preguntaba si iba a haber algún ensayo, para no perder la oportunidad de ver ala compañái de Diaghilev. La primera función incluyó, además de *Les Sylphides* y *Petrouchka*, la muy deseada Cleopatra, que “llamó tanto la atención 2 de los espectadores durante la primera tempora d ellos rusos en Madrid. La segunda , presentada por la Asociaciónd e Prensa, vio la aparición de Massine y Nijinsky en el mismo escenario (el pimrero como Eusebius y el segundo como Alrequín en *Carnaval*), un hecho normalmente evitado para no dar lugar a comparaciones. eSta fue la única vez, con otra aprición que tuvo lugar en Barceona en noviembre de ese año, que se les vio actuarljuntos en Eurpoa. En el programa también figuraban *El pricipie Igor* y *Shéhérazade* además de las actuaciones de Pastora Imperio, acompañada en algunas canciones a la guitarra por su hernaio Víctor rojas” (Acker, 2000: 238).

⁷⁰⁹ Programa de mano de los *Ballets Russes* de Diaghilev del 15 de Junio de 1917 en el Teatro Real. Vid.: Carol A. Hess. “Un alarde de modernismo y dislocación” *Los Ballets Russes en España, 1916-1921*, pp. 215-227, en Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, p. 218.

En la tabla se observa la participación del bailaror Félix Fernández en los ballets *Shéhérazade* y *Petrushka*, nota de su sustitución para interpretar la tarantela en *La Boutique Fantasque*,⁷¹⁰ así como la tan conocida participación truncada en *El Tricornio*, todo ello en un período aparentemente de un año. Sin embargo, el impacto de Félix en Massine se dio dos años antes en Sevilla, en junio de 1916, logrando impresionar considerablemente tanto a Massine como a Diaghilev en el momento motivando una serie de gestiones para crear un ballet español con artistas españoles que se materializará en *El Tricornio*.⁷¹¹

Reiteramos también que la participación de Félix en la compañía de Diaghilev inició en el verano de 1917, primero como maestro de Massine y luego, a partir de diciembre de 1917, como maestro de la compañía mientras estuvieron en Portugal. De acuerdo con las referencias biográficas y archivísticas de Massine, desde el primer momento, Félix también le empieza a servir de maestro del castellano.⁷¹² Como se demuestra en el contrato firmado entre Diaghilev y Félix de Noviembre de 1917,⁷¹³ aunque el bailaror ya llevaba meses colaborando con la compañía, en esta fecha se le contrata formalmente como bailarín de los *Ballets Russes* y como maestro de bailes españoles para Massine y la compañía.⁷¹⁴ También existe el testimonio de Lydia Sokolova, recogido en sus memorias, donde la bailarina expresamente hace referencia de cómo ella, Léon

⁷¹⁰ “Massine’s proficiency at Spanish dancing was now so great he decided to take the part himself. As a sop to Felix, who had thought the Spanish ballet would carry him to fame, it was agreed that he should dance the Tarantella with me in *La Boutique fantasque*. The old Italian Tarantella was performed with castanets, so this lively number would have given Felix the chance to display more than one of his talents. (. . .) Massine spent many rehearsals trying to teach him this Tarantella, but poor Felix would become nervous and hysterical” (Sokolova, 1960: 134).

⁷¹¹ “One evening, at our favourite café, the *Novedades*, we noticed a small, dark young dancer whose elegant movements and compelling intensity singled him out from the rest of the group. . . . When he had finished dancing Diaghilev invited him to join us at our table. He introduced himself as Felix Fernandez García, . . . We made a habit of going every night to see him dance, and were more and more impressed by his exquisite flamenco style, the precision and rhythm of his movements, and by his perfect control.” (Massine, 1968: 114).

⁷¹² “. . . I continued my study of flamenco with Felix, who was not only an excellent teacher but a delightful and intelligent companion. It was really through talking with him that I first learned to speak Spanish fluently . . .” (Massine, 1968: 116)

⁷¹³ Diaghilev, Serge. (1917). Contrato entre Serge Diaghilev y Félix Fernández García. Noviembre, 1917 / Agosto, 1918. Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection (MS Thr 495 III. A. 42). Harvard Theater Collection. Houghton Library. Harvard University, Cambridge MA. PDF.

⁷¹⁴ *Ibid.*

Woizikowsky y Thadée Slavinsky aprovecharon las clases de baile de Félix durante la estancia de la compañía en Lisboa, la cual duró de diciembre 1917 a marzo 1918.⁷¹⁵

Entre las referencias de las demostraciones dancísticas de Félix, Sokolova aporta la descripción del baile al que Félix se lanza espontáneamente en un patio rodeado por naranjos para contrarrestar la atención de Diaghilev sobre los artistas que acababan de presentar su baile, lo cual sucede en una venta sevillana, la primavera de 1918.⁷¹⁶ Pero la narración descriptiva del baile de Félix más difundida se da la última semana que el bailarín estuvo con la compañía a través del memorable recuento de la bailarina estrella de los *Ballets Russes*, Tamara Karsavina, sobre la demostración de flamenco que Félix le dio en el Hotel Savoy de Londres a principios de mayo de 1919.⁷¹⁷ Otras referencias sobre Félix se da a través de algunos recuentos de Lydia Sokolova sobre los ensayos de *El Tricornio*,⁷¹⁸ todo ello antes de la amplia serie de versiones en relación con la desaparición de Félix, su supuesta locura, arresto y encierro en el asilo de Epsom, Inglaterra.⁷¹⁹

Complementariamente, existe constancia archivística de la participación de Félix como bailarín de los *Ballets Russes* en los programas del ballet *Shéhérazade* en Granada de

⁷¹⁵ En referencia a los tres meses que los *Ballets Russes* quedaron a la deriva en Lisboa a raíz de la revolución portuguesa y las dificultades de Diaghilev, ante lo cual, Massine y él dejaron a la compañía en Lisboa mientras encontraban alternativas de temporadas “... *our time was not all wasted, as it gave some of us a good opportunity to study Spanish dancing under Félix. Woizikovsky, Slavinsky and myself worked particularly hard*” (Sokolova, 1960: 116)

⁷¹⁶ “*While we were in Seville, I remember a party to which we went late one afternoon, driving in open carriages to an attractive café surrounded by orange groves outside the city. . . as we entered was a party of Gypsies, . . . Each dancer seemed to be better than the last. . . The last of them to perform was a youngish man who looked as though he had stepped out of a painting, so true a Spanish Gypsy he hardly seemed to belong to the twentieth-century. (. . .) Félix was with us, and I saw he was getting jealous of this potential rival . . . Felix sprang into the middle of the room and began to dance as we had never seen him before. (. . .) After that evening Diaghilev must have made up his mind that he would never find a Spanish dancer better than Felix.*” (Sokolova, 1960: 121-122)

⁷¹⁸ “*Felix, too, used to watch us at rehearsal, and he must have thought as he sat there how sadly he had been cheated: for he had taught Massine and the rest of us all we knew about Spanish dancing, and yet he was neither to dance the chief part in the ballet nor have any credit for his share in its creation*” (Sokolova, 1960: 135).

⁷¹⁹ Insistimos en lo supuesto de todo ello ya que, como veremos con mayor detalle en el estudio de caso, y en futuras publicaciones, los relatos distan de los hechos que hemos ido comprobando en el proceso de nuestra investigación.

mayo 1918,⁷²⁰ a través del dibujo a lápiz de Félix bailando con una bailarina de la compañía creado por Picasso en el cual luce vestido acorde a la práctica del ballet de la época creado en 1919,⁷²¹ y los programas de las temporadas inglesas de la compañía,⁷²² todo ello reiterando su contrato de 1917 y la renovación del mismo de 1918 como bailarín y maestro de baile español.⁷²³

Como se puede observar a lo largo de este trabajo, el efecto de Félix en los *Ballets Russes* durante los dos años que colaboró en la compañía fue perdurable. La enseñanza del baile flamenco de Félix en sus clases, montajes y demostraciones de baile trascendió tanto a través de sus más asiduos discípulos, así como de integrantes de los *Ballets Russes* que aunque no le conocieron, fueron absorbiendo su influencia a través de su memoria y el repertorio de la compañía. Por otra parte, las referencias artístico-culturales que la compañía absorbió durante los dos años en España, incluyendo desde el arte taurino, festividades locales, el contraste regional peninsular contrastado por la integración de Félix, en la compañía, y las colaboraciones de Falla y Picasso, además de la participación de los artistas de *Cuadro Flamenco*, tuvieron una enorme influencia, abriendo nuevas perspectivas coreográficas, promoviendo futuras colaboraciones.

⁷²⁰ Programa de los *Ballets Russes*, en el Teatro Isabel la Católica de Granada, 19 y 20 de Mayo 1918, en donde el nombre de Félix entre los bailarines que interpretan la variación de “niños”. Réplica del programa disponible como *souvenir* en la Casa Archivo Manuel de Falla.

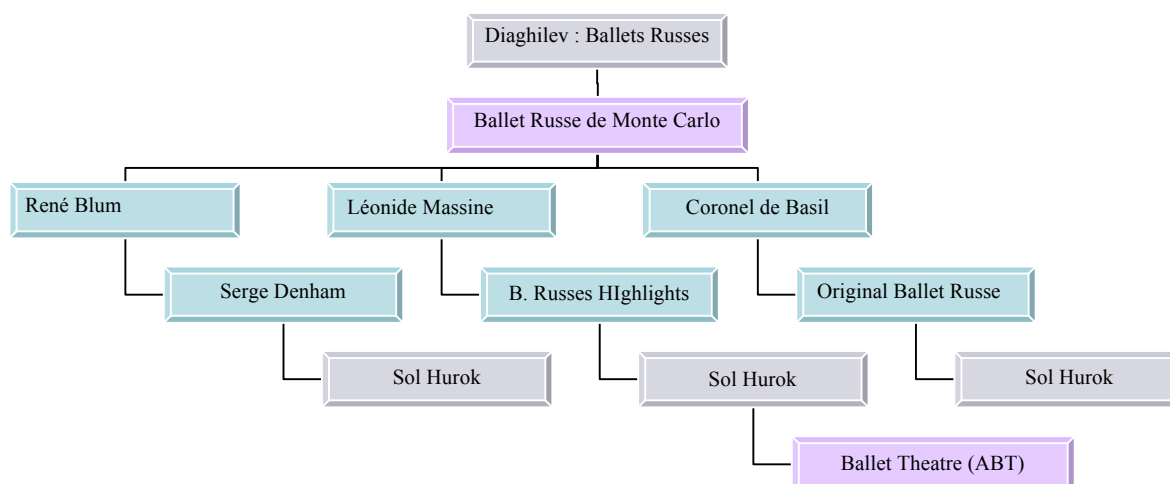
⁷²¹ El boceto original de Picasso ha estado “desaparecido” del conocimiento público por algunos años, sin embargo, copias de esta imagen se pueden apreciar en diferentes publicaciones. Vid.: Brigitte Léal. “Una escenografía Maravillosa” en: Picasso, P., Lyon (France), Musée Picasso (Paris, France), Museo Picasso, & Fundación Juan March. (1993). *Picasso, El sombrero de tres picos: Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla : 7 de mayo-4 de julio, 1993*. Madrid: Fundación Juan March. p. 24.

⁷²² Vid.: Macdonald, N. (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*. New York: Dance Horizons, pp. 214 y 224.

⁷²³ La renovación del contrato quedó documentada a través de los ajustes escritos que se hicieron el 1º de Agosto de 1918 sobre el contrato firmado el 30 de Noviembre de 1917. Op. Cit.

4.2 Compañías derivadas de los Ballets Russes de Monte Carlo

Antes de pasar a revisar los artistas flamencos que colaboraron con las compañías derivadas de los *Ballets Russes* de Serge Diaghilev, repasaremos brevemente las compañías que adoptaron versiones del nombre “*Ballets Russes*” verificando la relación de los cambios de nombre que se dieron conforme fueron intercambiando sus respectivos directores. Las figuras que lideraron la mutante evolución de las compañías derivadas de los *Ballets Russes* fueron: Serge Denham, René Blum, Coronel W. de Basil, Léonide Massine⁷²⁴ y Sol Hurok.⁷²⁵



En 1923, Diaghilev firma un contrato con el príncipe de Mónaco con el cual se acuerda que los *Ballets Russes* de Diaghilev se conviertan en compañía representativa de la Ópera de Monte Carlo, ante lo cual el nombre de la compañía se extendió para llamarse *Ballet Russe de Monte Carlo*.⁷²⁶

⁷²⁴ En 1945 Léonide Massine fundó su compañía *Ballet Russe Highlights* integrada por algunos de los bailarines de los *Ballet Russe de Monte Carlo* pero se disolvió al año (García Márquez, 1995: 304).

⁷²⁵ El documental audiovisual de Zeitgeist Video *Ballets Russes* producido por Dayna Goldfine y Dan Sëller presenta el desarrollo de estas compañías mostrando su rico repertorio, entrevistas y material archivístico. Vid.: Goldfine, D., Geller, D., Hawk, R., Turnbaugh, D. B., Snyder, C. S., Weimberg, G., Seldes, M. Zeitgeist Films. (2006). *Ballets Russes*. New York, NY: Zeitgeist Films.

⁷²⁶ Vid.: Sergei Denham Records of the Ballet Russe de Monte Carlo, *ZBD-492, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

Tras la muerte de Diaghilev, René Blum, figura activa en la vida cultural de su Francia natal y director del Teatro de Monte Carlo asumió la responsabilidad de la continuidad de los *Ballet Russe de Monte Carlo*.⁷²⁷ En el proceso de reconstitución, el empresario Coronel Wassily de Basil, quien había estado asociado a la *Opéra Russe* de París, se unió al proyecto en octubre de 1931, logrando el estreno de la nueva etapa de los *Ballet Russe de Monte Carlo* en enero de 1932.⁷²⁸ Para ello, Blum y Basil contrataron a Serge Grigoriev, el *régisseur* de la compañía de Diaghilev, a Léonide Massine como coreógrafo, Boris Kochno, *protégé* de Diaghilev, como consejero artístico y a George Balanchine como maître de la compañía de ballet. En 1933 Massine se convirtió en director artístico de los *Ballet Russe de Monte Carlo* pero dos años más tarde al dejar René Blum la compañía, Massine permanece temporalmente con el Coronel de Basil, para luego se extraerse y reunirse con René Blum para formar una segunda compañía.⁷²⁹

Léonide Massine, figura clave de los *Ballets Russes* de Diaghilev, fungió como bailarín y coreógrafo con ambas compañías en una marea de conflictos entre los derechos de sus obras del repertorio de Diaghilev y de las nuevas creaciones que fue realizando. Estos intercambios se agravaron con el respectivo flujo de bailarines que le seguían o que él exhortaba a que le siguieran, de compañía en compañía. Consecuentemente, los conflictos entre las compañías de Blum y Basil acabaron en litigios sobre el nombre y los derechos de autor de las obras de Massine quedando entre las resoluciones la asignación del nombre *Ballet Russe de Monte Carlo* a la compañía de Blum, y el

⁷²⁷ Vicente García Márquez nos ofrece una reflexión sobre la relevancia del momento histórico en el que se unen Blum y Basil para retomar el proyecto de los *Ballet Russe de Monte Carlo*: “The advent of the new decade, ushered in by economic chaos, had witnessed the loss of the two individuals who had established international touring companies: Serge Diaghilev, who died August 19, 1929, and Anna Pavlova, who died January 23, 1931. The formation of the Ballet Russe de Monte Carlo by Colonel Wassily de Basil and René Blum marked the pivotal beginning of a new artistic freedom and aesthetic expression. The collaboration s sponsored by the company resulted in a merger of the old and the new, a re-examination and re-elaboration of the scope of modern ballet” (García-Márquez, 1990: xi).

⁷²⁸ *Ibid.*

⁷²⁹ Una visión detallada de las peripecias de esta empresa son atestiguadas en la obra de Judith Chazin Bennahum *René Blum & The Ballets Russes- In Search of a Lost Life*. También de gran contundencia son las obras de Vicente García-Márquez *Massine, A Biography*, (García-Márquez, 1995) así como *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballet Russe de Monte Carlo, 1932-1952* (García-Márquez, 1990). El catálogo de archivos de los *Ballet Russe de Monte Carlo* de la biblioteca pública de Nueva York, NYPL, también detalla la trayectoria mutante de las compañías derivadas de los *Ballets Russes* de Diaghilev. Vid. Sergei Denham Records of the Ballet Russe de Monte Carlo, *ZBD-492, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts. Disponible en la Web: <http://archives.nypl.org/dan/19695> [Consulta: 13.09.2016]

nombre de “*Ballets Russes de Colonel W. de Basil*,” para la compañía dirigida por el Coronel. Sin embargo, ante la persistencia de litigios, su compañía cambió de nombre a “*Covent Garden Russian Ballet*”, estableciéndose eventualmente con el nombre “*Original Ballet Russe*”, el cual mantuvo hasta su disolución en 1949.⁷³⁰

En 1937 Massine, ya encumbrado como el coreógrafo de mayor reconocimiento mundial, organiza un equipo formado por el empresario Julius Fleishmann, la experiencia financiera de Serge Denham y la producción de Sol Hurok, y comprando de René Blum los *Ballets Russe de Monte Carlo* en 1938, con su respectivo cuerpo de extraordinarios bailarines. El debut de la compañía de la nueva versión de los *Ballet Russe de Monte Carlo* dirigida por Massine y Blum se dio en el Théâtre du Casino de Monte Carlo el 4 de abril de 1939, reviviendo el sello de Diaghilev en cuanto a obras creadas a través de grandes colaboraciones entre líderes de las diferentes ramas del arte (García-Márquez, 1995: 254). Sin embargo, los planes para la segunda temporada se vieron truncados por la Segunda Guerra Mundial, por lo que la compañía emigró a Estados Unidos, quedándose Blum en Europa, perdiendo la vida tres años más tarde.

Es precisamente en este punto de quiebre es cuando se incorporan a los *Ballet Russe de Monte Carlo* tanto Encarnación López “La Argentinita” para colaborar con Massine en la creación y estreno de *Capriccio Espagnol*, y en Estados Unidos donde continuaron en colaboración, añadiéndose Pilar López a la nómina de coreógrafos de los *Ballet Russe de Monte Carlo* al aportar su propuesta coreográfica de *Romería de los Cornudos*.

4.2.1 Capriccio Espagnol

Es en mayo de 1939, en esta inicial temporada de los *Ballet Russe de Monte Carlo*, cuando Massine, ahora director artístico, invita a Encarnación López “La Argentinita” a participar en su compañía bailando el protagónico de *El Tricornio* pero también para colaborar en crear su segundo ballet de temática español, *Capriccio Espagnol*. En 1942 Massine deja la compañía de los *Ballet Russe de Monte Carlo* para colaborar con *Ballet Theatre*. Es allí donde repone sus ballets de temática española *El Tricornio* y *Capriccio*

⁷³⁰ En *The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballet Russe de Monte Carlo 1932-1952*, Vicente García Márquez explica el desenlace de la disolución de la compañía a partir de su declive en 1949 y el fallecimiento del Coronel de Basil en julio de 1951, a pesar de un intento fallido de recuperar la compañía a fines de ese año (García-Márquez: 1990: 313-315).

Espagnol, de nuevo en coparticipación con “La Argentinita”. De esta manera, al inicio de los años cuarentas, mientras que la compañía *Ballet Russe de Monte Carlo* continuó con su desarrollo en Nueva York, Encarnación López “La Argentinita” y su hermana Pilar López estuvieron colaborando tanto en ésta compañía, como en la *de Ballet Theatre* en Nueva York. Inclusive, llegaron a coincidir en el mismo día la presentación de ambas compañías bailando Pilar y Encarnación López la coreografía de “La Argentinita” *El Amor Brujo* con *Ballet Theatre*, mientras los *Ballets Russes de Monte-Carlo* estrenaban *Romería de los Cornudos*, coreografía de Pilar López.

4.2.2 Romería de Los Cornudos

Como se ha visto en el apartado dedicado al estudio del repertorio de ballets de temática española, *Romería de los Cornudos* fue una iniciativa escénica de los artistas de la Generación del 27 cuya trama está basada en la tradicional romería de del Cristo de Moclín con libreto de Federico García Lorca y Cipriano Rivas Cherif. Coreográficamente el desarrollo parte de una composición de Gustavo Pittaluga de 1927, dedicada a Antonia Mercé “La Argentina”, la cual interpretó algunas de sus piezas en 1932, más sin embargo fue la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López “La Argentinita” quien la estrenó en el Teatro Calderón madrileño en 1933, figurando en el elenco su hermana, Pilar López.

Cuando Encarnación y Pilar López se mudaron a Nueva York al inicio de los años cuarenta, se integraron a iniciativas coreográficas con *Ballet Theatre* y los *Ballet Russe de Monte Carlo* mientras continuaron sus iniciativas artísticas independientes. En ese contexto es como en 1944 Pilar López repone *Romería de los Cornudos* para los *Ballet Russe de Monte Carlo*, referida por su traducción al inglés como *The Cuckold's Fair*. Sin embargo, a diferencia de otras colaboraciones que ambas artistas tuvieron en compañías de ballet, en este caso, Pilar López actuó solamente como coreógrafa sin participar ni ella ni “La Argentinita” u otros bailaores como intérpretes, motivo por el cual la producción sufrió un proceso de ajustes para lograr transmitir el carácter y estilo requerido, con su respectiva crítica por parte de la prensa. A pesar de ello, las figuras que estelarizaron el ballet, aunque sin ser del gremio del baile flamenco, sí habían cultivado referencias dancísticas del baile español a través del repertorio de ballets de temática española de la compañía, particularmente en *El Tricornio* y *Capriccio*

Espagnol, tal como fue el caso de Frederic Franklin y Alexandra Danilova, protagonistas en *The Cuckold's Fair*.

4.2.3 *The Mute Wife* y *Madroños*

Antonia Cobos,⁷³¹ bailarina americana en cuya experiencia dancística incluía su participación en las presentaciones de Antonio y Rosario en Nueva York,⁷³² también participó con los *Ballet Russe de Monte Carlo* como coreógrafa e intérprete en *The Mute Wife* (la esposa muda) y *Madroños*.⁷³³ Antonia Cobos había creado *The Mute Wife* anteriormente, para la compañía *Grand Ballet Marqués de Cuevas* en su primera etapa llamada *Ballet International* en 1944, pero integró su coreografía al repertorio de los *Ballets Russes* de Monte-Carlo en el Metropolitan en la temporada otoño de 1949.⁷³⁴ En este ballet, la protagonista utiliza las castañuelas para indicar el discurso de la esposa muda. La segunda coreografía que Antonia Cobos aportó a los *Ballet Russe de Monte Carlo* fue *Madroños* creada en 1947 descrita por el crítico de danza Jack Andersen como una suite de bailes alegres,⁷³⁵ aunque no logró gran trascendencia.

⁷³¹ De acuerdo con los datos presentados en el portal de subastas *Invaluable* del lote 707 pertinente a la colección Nahl del 9 de diciembre del 2014 en Reno, Estados Unidos, encontramos el nombre original de Antonia Cobos: Phyllis Nahl. Se dice que la bailarina cambió su nombre a raíz de sus estudios de danza española (o flamenco) para su trabajo coreográfico e interpretativo: “*Phyllis Nahl, who took the name of Antonia Cobos when she began her study of Spanish dancing for choreography and performing in the Original Ballet Russe*” Consulta en la Web el 15.09.2015 <http://www.invaluable.com/auction-lot/nahl-collection-707-c-fbab87e6f0>. Las fuentes de referencias de Antonia Cobos son breves, las cuales podemos encontrar a través de referencias de los ballets *Mute Wife* y *Madroños* de los Ballets Russes, o de referencias de danza española en la escena americana a mediados del siglo XX, tales como el artículo “Dance; Unearthing the Treasures of Spanish Dance.” Véase: Jack Anderson. “Dance; Unearthing the Treasures of Spanish Dance.” *The New York Times*. Arts-Dance. May 21, 2002. Consulta el 15.09.2015 en la Web: <http://www.nytimes.com/2002/05/12/arts/dance-unearthing-the-treasures-of-spanish-dance.html>

⁷³² María Dolores Segarra Muñoz. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada: Configuración y Desarrollo de un Género*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 206.

⁷³³ Entre los bailarines que participaron en *The Mute Wife* destacó el argentino Víctor Moreno, uno de los primeros formados en el Ballet Estable del Teatro Colón, cuyo mentor, Francisco Gago, había interpretado el rol del Espectro en *El Amor Brujo* de “La Argentina” en dicha compañía en 1933.

⁷³⁴ Leslie Norton & Frederic Franklin. (2007). *Frederic Franklin: A Biography of the Ballet Star*. McFarland, pp. 121-122.

⁷³⁵ Jack Andersen. (2002). “Dance; Unearthing the Treasures of Spanish dance.” Arts. *The New York Times*. May 12, 2002.

Tabla 5 Artistas del baile flamenco en los Ballet Russe de Monte Carlo

Nombre del artista	Coreografía	Créditos	Fecha
“La Argentinita” – Ballet Russe de Monte Carlo	<i>Capriccio Espagnol</i>	Co-coreógrafa	4 de mayo, 1939
Pilar López - Ballet Russe de Monte Carlo	<i>La Romería de los Cornudos</i>	Coreógrafa	10 Abril, 1944
Antonia Cobos	<i>Madroños</i>	Coreógrafa	1947
Antonia Cobos	<i>The Mute Wife</i>	Coreógrafa	1949

Si observamos esta tabla en comparación con la de los *Ballets Russes* de Diaghilev, se observa una relación mucho menor de artistas del baile flamenco en la compañía en el período de diez años. Sin embargo, en cuanto a la influencia que tuvieron los artistas del baile flamenco que colaboraron en las diferentes acepciones de los *Ballet Russe de Monte Carlo* derivadas de la compañía de Diaghilev es importante considerar algunos puntos.

Primeramente, en cuanto a la *modus operandi* de la colaboración que se establece entre Massine y Encarnación López “La Argentinita” la cual se da dentro del marco de un diálogo profesional, acreditando su colaboración en la documentación y registro de programas. Por otro parte, como testifica “La Meri” en la cita en la que transcribe un extracto de la conversación entre Massine y “La Argentinita” en el proceso de creación coreográfica (Hughes, 1948: 108), la negociación dancística y estética se da transversalmente, es decir, a través de un diálogo de propuestas y toma de decisiones en común. También es de considerar que los fundamentos estéticos de ambos artistas, nutridos por las colaboraciones artísticas multidisciplinares respectivos, la estilización estética de la firma artística de ambos y el reconocimiento de ambos como artistas, coreógrafos y directores de sus respectivas compañías también favorecieron ese entendimiento y compaginación creativa.

También es relevante considerar la transversalidad con la cual tanto Massine como “La Argentinita” colaboraron en conjunto y de manera independiente con las organizaciones dancísticas emergentes en Estados Unidos, particularmente en *Ballet Theatre*. Es decir, “La Argentinita” integró tanto su repertorio conjunto con Massine en esta compañía, como sus coreografías de autoría personal, así como las que realizó en conjunto con Pilar López. En cuanto a *Ballet Theatre*, también se debe tener en cuenta que esta

compañía, desde el punto de su inepción, contó con una “unidad española”, abriendo así oportunidades para integrar no sólo coreografías de ballets de temática española sino también coreografías de baile español estilizadas. Como punto adicional, también compete considerar que esto facilitó la integración de bailaores como José Greco y Manolo Vargas no sólo al repertorio de “La Argentinita”, sino hacia su colaboración directa con *Ballet Theatre* en cuanto a interpretación dancística y coreografía.

Regresando nuestra atención a la imagen en la que se muestra la línea conductual entre las compañías derivadas de las de Diaghilev, el común denominador de todas ellas llegó a ser el empresario Sol Hurok, quien no sólo dirigió las programaciones de la compañía de Blum y Basil, sino también asumió la dirección de *Ballet Theatre*, todo ello mientras que continuó promoviendo a los grandes artistas del baile flamenco del segundo tercio del siglo XX, particularmente Carmen Amaya y a la pareja de Antonio y Rosario. Por tanto, no se debe subestimar la consecuencia de la influencia de Hurok en esta colaboración transversal entre artistas como “La Argentinita” y Pilar López tanto en los *Ballet Russe de Monte Carlo*, en *Ballet Theatre*, y en programaciones independientes como el homenaje a Lorca en el MoMA en el cual “La Argentinita” presenta *El Café de Chinitas* arropada con la impresionante obra de Salvador Dalí.

Si sobre este punto de movilidad transversal y amplia presencia se añade la participación de “La Argentinita” en charlas escénicas en colaboración con la pionera del desarrollo de los estudios etnológicos, particularmente afín al baile español, de “La Meri”, podemos considerar que la influencia de “La Argentinita” a través de su co-participación coreográfica e interpretativa en *Capriccio Espagnol* tiene alcances profundos y ampliamente difundidos, más allá de los límites geográficos de sus giras, incluso en puntos tan extremos como Australia.⁷³⁶

En cuestión de la influencia de los artistas del baile flamenco a través de colaboraciones en creación de repertorio en el trayecto de las respectivas evoluciones de las compañías derivadas de los *Ballets Russes* de Diaghilev, se debe tener en cuenta que gran parte de los miembros de estas compañías habían sido miembros de la compañía de Diaghilev,

⁷³⁶ Vid. Christoforidis, Michael. (2011). “Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia.” En: Carroll, M. (2011). *The Ballets Russes in Australia and beyond*. Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press. pp.: 229 – 241.

algunos de ellos siendo colaboradores cercanos de Félix Fernández como León Woizikowsky y otros de María Dalbaicín como Anton Dolin. Gran número de ellos también habían residido en España en el período de 1916-1918 y regresado en las giras subsecuentes. Otros, quienes quizás se integraron a las compañías derivadas de los *Ballets Russes* de Diaghilev, como Frederic Franklin, estuvieron en colaboración cercana con Léonide Massine tanto en su repertorio creado con *Diaghilev*, como en las creaciones posteriores como la de *Capriccio Espagnol*, siguiendo a Massine de compañía en compañía.

Finalmente, aunque hasta ahora no se refleja en la tabla de repertorio creado en colaboraciones de artistas del baile flamenco en estas compañías de ballet derivadas de la de Diaghilev, a partir de la cual se pueda observar la considerable influencia, las recurrentes giras de la compañía del Coronel de Basil en España, su colaboración liderando las giras de Coros y Danzas de España,⁷³⁷ su intención de establecer sede en España y de colaborar en la creación de escuela de danza en la Península es testimonio de la relevancia que el arte y la cultura española tenían para él y por tanto, en sus criterios artísticos y estéticos con los que lideró su compañía.

During the final visit to Barcelona, at the Tivoli Theatre, de Basil announced a new project: the creation of an Academia Nacional, to develop Spanish ballet. Prominent Spanish personalities in the arts, such as Turina, Escudero, and Juan Magrina [sic] became involved.

(García Márquez, 1990: 311)

Vicente García Márquez refuerza la herencia de los bailarines de los *Ballets Russes* derivados de la compañía de Basil aportando una larga lista en la cual señala las ciudades donde se asentaron dejando su legado a través de escuelas o compañías.⁷³⁸ En

⁷³⁷ “By 1951, however, the Colonel’s desperate financial situation forced him to become the manager of the Spanish folk dance company Coros y danzas de España, with which he had become acquainted during his last tour of Spain. He took the group to France, Belgium, and Italy . . .” (García Márquez, 1990: 314).

⁷³⁸ “However, one of the greatest legacies of the Ballets Russes was de Basil’s pioneering work and the various ballet schools and companies founded by many of the former members of this company. In Australia, Kirsova opened a studio in Sydney and created the Kirsova Ballet, the first professional ballet company there. Borovansky opened a school in Melbourne and later founded a company that became the Australian National Ballet. In Latin America: Grigorieva and Matouchak stayed in Argentina; Verchinina, Leskova, and Shabelevsky in Brazil; Rostoff stayed many years in Peru; Leontieva taught in Cuba until her death. In the United States: Riabuchinska and Lichine opened a school in Beverly Hills, and directed several performing groups, including the first Los Angeles Ballet in 1953; Panaiev taught in Los Angeles until his death, and Denisova (Patricia Denise) and Kosmovska still teach there [1990]; Jasinski and

base a dicha lista presentamos la siguiente tabla para facilitar su visualización esquemática la cual servirá de referencia en el seguimiento de los programas de estudio del baile español, flamenco o danzas de carácter en las escuelas de las principales compañías de ballet:

Tabla 6 Bailarines del C. de Basil y los lugares donde fundaron compañías o escuelas

Nombre del Bailarín	Ubicación
Kirsova	Sydney, Australia
Borovansky	Melbourne
Grigorieva	Argentina
Matouchak	Argentina
Verchinina,	Brasil
Leskova	Brasil
Shabelevsky	Brasil
Rostoff	Perú
Leontieva	Cuba
Riabuchinska	Beverly Hills
Lichine	Beverly Hills
Panaiev	Los Angeles
Denisova (Patricia Denise)	Los Angeles
Kosmovska	Los Angeles
Jasinski	Tulsa, Oklahoma
Larkina	Tulsa, Oklahoma
Lara Obidenna	Seattle
Marian Ladré	Seattle
Stroganova	New York
Dokoudovsky	New York
Oleg Tupine	Springfield, Virginia
Adrianova	Minneapolis
Andahazy	Minneapolis
Lazowski	United States

Larkina settled in Tulsa, Oklahoma, where they teach and direct a regional ballet company; Lara Obidenna and the late Marian Ladré settled in Seattle; Stroganova and Dokoudovsky in New York; Oleg Tupine in Springfield, Virginia; Adrianova and Andahazy in Minneapolis. Lazowski and Zoritch had more itinerant careers in the United States. In Canada, Sabinova (Rosemary Dovenson) teaches in Vancouver. Geneviève Moulin returned to France. Baronova taught at the Royal Ballet School and appears as guest teacher all over the world.” (García Márquez, 1990: 311)

Zoritch	United States
Sabinova (Rosemary Dovenson)	Vancouver
Geneviève Moulin	France
Baronova	Royal Ballet School

En cuanto a la compañía *Les Ballets de Monte Carlo*, primeramente es relevante considerar que a pesar de no ser directamente establecida por Diaghilev, Blum, Basil, Denham o Massine, sí es la compañía de ballet representativa de Monte Carlo, cuya casa de la ópera estuvo vinculada a la compañía de Diaghilev y las derivadas de su iniciativa. El programa de estudios de la escuela de ballet de *Les Ballets de Monte Carlo*, *Académie Princesse Grace*, incluye: danza clásica, contemporánea, danzas de carácter, composición, Pilates, música, clase de *corps de ballet*, historia de la danza, historia de arte, nutrición, y la participación en presentaciones. Dentro del programa de danzas de carácter, la *Académie Princesse Grace* incluye talleres de danza rusa y de baile flamenco, ésta impartida por la profesora Isabel Romero.⁷³⁹

Tras haber realizado este recorrido por las colaboraciones que se suscitaron entre artistas del baile flamenco y las compañías derivadas de los *Ballets Russes* de Diaghilev, se cierra este apartado, para continuar con la revisión de colaboraciones de artistas de baile flamenco en las principales compañías de ballet relacionadas también a los *Ballets Russes* de Diaghilev. Con el fin de poder observar la dimensión de la influencia de las primeras colaboraciones de los artistas del baile flamenco en la compañía de Diaghilev, las revisiones de colaboraciones de compañías subsecuentes se enfocarán a aquellas dirigidas por ellos.

De esta manera, en la revisión de compañías estadounidenses, se hará un estudio principalmente de *Ballet Theatre* ya que en dicha compañía coincidieron mayormente los coreógrafos e intérpretes de los *Ballets Russes*. Seguidamente se revisarán las principales compañías de ballet europeas tales como la Ópera de París, el ballet del Teatro alla Scala, el Staatsoper de Berlín, el Grand Ballet du Marquis de Cuevas y las compañías inglesas fundadas por los bailarines de Diaghilev. De manera muy puntual

⁷³⁹ Vid. *Les Ballets de Monte Carlo – Académie Princesse Grace – Formation Danse: Le cursus*. “Les études se déroulent sur 5 ans pour des élèves âgés de 13 à 18 ans. Les apprentissages sont les suivants: (. . .) Ateliers de danse de caractère (russe, flamenco) . . .” Disponible en la Web: <http://www.balletsdemontecarlo.com/fr/academie-princesse-grace/formations> [Consulta: 19.09.2016]

también, se observarán las colaboraciones realizadas en Latinoamérica y Australia, pero únicamente los más trascendentales en cuanto a colaboraciones: El Ballet Nacional de Cuba, el Ballet Estable del Teatro Colón de Argentina y el Australian Ballet

4.3 Estados Unidos

4.3.1 Ballet Theatre

Ballet Theatre es el nombre que inicialmente tuvo el ahora llamado *American Ballet Theatre*, más referido en el gremio por sus siglas: ABT. Esta compañía americana, con sede en Nueva York, surgió de la metamorfosis de la compañía de ballet fundada en 1937 por Mikhail Mordkin, quien fuera miembro de los *Ballets Russes* de Diaghilev y de la compañía de Ana Pavlova. En 1939 la compañía se reestructuró al contratar a Richard Pleasant como administrador. Al poco tiempo Mordkin dejó la compañía, asumiendo la dirección Pleasant fundando a partir de ello *Ballet Theatre* contando con el apoyo artístico y financiero de la discípula de Mordkin, Lucia Chase.

La meta de lanzamiento de *Ballet Theatre* fue crear una institución altamente competitiva en sus aspectos artísticos y empresariales, respetando tradiciones vitales dancísticas preservando obras significativas “de cada estilo, período y origen, tal como un museo.”⁷⁴⁰ A diferencia de otras compañías que representaban la firma artística de un coreógrafo fundador o principal, los directores de *Ballet Theatre* propusieron que en su compañía se expusieran obras de diferentes coreógrafos para atraer a un público diverso.⁷⁴¹

America's first Ballet Theatre was 'staged by the greatest collaboration in ballet history' and comprised eleven choreographers, twenty principal dancers, fifteen soloist, a company of fifty-six, a Spanish unit of nineteen,

⁷⁴⁰ “The Ballet Theatre was organized in 1939 by Richard Pleasant, a young man who had been on the executive staff of the Mordkin company. (. . .) [The organizers of Ballet Theatre] They intended to compete in the major league and they knew if the company were to survive it had to be able to meet any competitor, not only artistically but in regard to size and funds, personalities and glamour. Richard Pleasant believed that a ballet company should assume aesthetic responsibility, respect vital traditions and preserve significant masterpieces of every style, period and origin, just as an art museum does. But he also believed that a vigorous organization should be truly representative of contemporary trends and achievements; it should encourage and further modern artists, offer and promote stimulating and provocative creations and be independent enough to afford the risk of controversy and dissent” (Amberg, 1949: 93). Vid: George Amberg. 1949. *Ballet in America. The Emergence of An American Art*. Documento publicado conjuntamente por el New American Library of World Literature, Inc. y Ann Duell, Sloan y Pearce, Inc., New York, p. 93. Disponible en la Web: <https://archive.org/stream/balletinamericat010020mbp#page/n39/mode/2up> [Consulta: 15.05.2015]

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 94

*a Negro unit of fourteen, eleven designers, three conductors and contributions by eighteen composers.*⁷⁴²

(Amberg: 1949, 94)

La *première* de *Ballet Theatre*, se anuncia como la primera compañía de ballet de “América”. Sus montajes son acreditados en dicho programa como las más grandiosas colaboraciones en la historia del ballet. Este cartel anuncia: “*21 Ballets, 6 World Premieres, 5 American Premieres*”.⁷⁴³ En su lista de bailarines aparece un collage de apellidos de procedencias diversas:⁷⁴⁴ Bowman, Chase, Conrad, Essen, Goleen, Gollner, Howard, Lyon, Montes, Stronganova, Verova, Bolm, Caton, Danielian, Dokoudovsky, Dolin, Dollar, Fernández, Iolas, Kosloff, Laing, Loring, Romanoff, Shabelevski, Tudor, Varkas. Este listado es seguido por la relación de bailarines en su compañía de cincuenta y seis integrantes, y su adicional “*Spanish Unit*” de doce integrantes,⁷⁴⁵ y una unidad llamada “*Negro Unit*” de catorce integrantes como indica el cartel.⁷⁴⁶

De acuerdo con los registros los archivos del *American Ballet Theatre* de la biblioteca de Lincoln Center en Nueva York, el contrato de los miembros de la unidad española iniciaría el 23 de noviembre de 1939 en preparación para el estreno estipulado para el 4 de enero de 1940. Los primeros integrantes de esta unidad española fueron: José Fernández, Morita Granada, Lolas, Saave Kolchoff (Kosloff) [sic], Lisa Lara, Mona Montes, y Paco Pompa.⁷⁴⁷ Otros bailarines que aparecen en los récords que dan indicios de haber sido considerados para esta unidad española fueron Teresa Osta, Maclovía Ruiz, C. Greco,⁷⁴⁸ y Alexis Méndez.⁷⁴⁹

⁷⁴² Cartel publicitario de la primera temporada de *Ballet Theatre* presentada en el *Center Theatre* de Nueva York en 1940. Vid.: Advertisement for first week of Ballet Theatre's run at Center Theatre, New York, 1940. [Second example](#). Bronislava Nijinska Collection, [Music Division](#), Library of Congress (001.00.00). Disponible en la Web: <<http://www.loc.gov/exhibits/american-ballet-Theater/1940.html> [Consulta: 18.3.2015]

⁷⁴³ *Ibid.*

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ “*Spanish unit*” bien pudiera significar “unidad española”, “unidad de danza española” o “unidad de baile flamenco” dependiendo del contexto de la traducción.

⁷⁴⁶ “*Heading a Ballet Company of 56; in addition a Spanish Unit of 12, and a Negro Unit of 14*”. *Ibid.*

⁷⁴⁷ Vid.: *American Ballet Theatre Records*. 1936. New York Public Library – CA *MGZMD 49 II Box 12. Programa de 1940. p. 8.

⁷⁴⁸ C. Greco podría referirse a Costanzo Greco a quien Encarnación López “La Argentinita” aportaría el nombre artístico de José Greco.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

La primera temporada de *Ballet Theatre* inició el 11 de enero de 1940 en el *Center Theatre de Radio City* en el Rockefeller Center de Nueva York. La primera programación incluyó ballets de repertorio europeo y coreografías a estrenar creadas para la compañía:⁷⁵⁰ *Sylphides* de Michel Fokine, *The Great American Goof* de Eugene Loring, *Voices of Spring* de Mikhail Mordkin, *Giselle* de Coralli montada por Anton Dolin, *Carnaval* de Michel Fokine, *Peter and The Wolf* de Adolf Bolm, *Jardin Aux Lilas* de Antony Tudor, *Lago de los Cisnes* de Petipa montada por Dolin, *Mechanical Ballet* de Adolph Bolm, *La Fille Mal Gardée* con versión de Nijinska, *Death and The Maiden* de Andree Howard, *Judgment of Paris* de Anthony Tudor y *Goyescas* de José Fernández.

Aunque es interesante la propuesta inicial de *Ballet Theatre* de incluir temas versátiles, diferentes géneros de danza, e intentar acoger diversas comunidades coexistentes en el entorno estadounidense, este cartel permiten observar algunos aspectos de la situación sociopolítica estadounidense en relación con las comunidades de estas unidades. Es decir, tanto el cartel como las condiciones del contrato eran incluyentes pero excluyentes a la vez. Como podemos apreciar, la referencia del “*Spanish Unit*” y del “*Negro Unit*” es literalmente “adicional” a los datos sobre los cincuenta y seis miembros de la compañía. Las implicaciones de estos parámetros se pueden apreciar con mayor detalle a través de la biografía de la bailarina afroamericana Janet Collins donde califica de “impactante”⁷⁵¹ la reducción en un cincuenta por ciento del pago de los miembros de la compañía dependiendo de su “unidad”:

(...) shockingly, while white corps dancers were paid up to forty dollars per week during this season, the dancers of Ballet Theatre’s Spanish Unit received only twenty, and the Negro Unit dancers only ten. [13]
(Lewin & Collins, 2011: 115)

A pesar de los retos que los integrantes de las respectivas unidades tuvieron que afrontar, es importante considerar que al acoger bailarines y coreógrafos de baile español y

⁷⁵⁰ Cartel de la primera temporada de *Ballet Theatre*, Op. cit.

⁷⁵¹ Lewin, Yaël Tamar, Janet Collins. 2011. *Night’s Dancer: The Life of Janet Collins*. Wesleyan University Press, p. 115.

flamenco, *Ballet Theatre* impulsó la carrera de los artistas del baile español y favoreció la generación de repertorio de ballets de temática española difundiendo a su vez el baile español en Estados Unidos y en los donde la compañía se presentó en giras, particularmente en México en sus primeros años (1941 y 1942).⁷⁵² Como segundo punto, el hecho de que Sol Hurok dirigiera *Ballet Theatre* 1941 a 1946, también favoreció la colaboración de artistas del baile flamenco en la compañía, como en el caso de “La Argentinita”, a quien también promovió como compañía independiente. Por otra parte, como menciona Lynn Garafola en *Legacies of Twentieth-Century Dance*, el impulso que logró el baile español alrededor de los años de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, fue consecuencia de la influencia de “La Argentina”⁷⁵³ y de la Guerra Civil española, propiciando abmos factores una gran presencia de artistas del baile español en Nueva York (Garafola, 2005: 278).

Tabla 7 Artistas del baile flamenco en *Ballet Theatre*

Nombre del artista	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
José Fernández	<i>Goyescas</i>	Don Pedro de Torres	15 de enero, 1940
Mona Montes	<i>Goyescas</i>	María de Azagra	15 de enero, 1940
Lolas	<i>Goyescas</i>	Conde de Azagra	15 de enero, 1940
“La Argentinita”	<i>Goyescas</i>		1941
“La Argentinita”	<i>Capriccio Espagnol</i>		28 de enero, 1943
“La Argentinita”	<i>The Three-Cornered Hat</i>	La Molinera	11 de mayo, 1943
“La Argentinita”	<i>Pictures from Goya</i>		13 de octubre, 1943
“La Argentinita”	<i>Bolero</i>		7 de mayo, 1943
Pilar López	<i>Bolero</i>		7 de mayo, 1943
José Greco	<i>Bolero</i>		7 de mayo, 1943
Manolo Vargas	<i>Bolero</i>		7 de mayo, 1943
La Argentina	<i>El Amor Brujo (The Bewitched Marriage)</i>		10 de abril, 1944
Pilar López	<i>El Amor Brujo</i>		10 de abril, 1944
“La Argentinita”	<i>Dances from Carmen</i>		24 de abril, 1944
Carmelita Maracci	<i>Circo de España</i>	<i>La Maja y el Ruiseñor</i> <i>Fire Dance</i>	18 de abril, 1951
Manolo Vargas	<i>Danza del Molinero</i>		12 de julio, 1976

⁷⁵² American Ballet Theater Records. (S)*MGZMD 49, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts. Disponible en la Web: <http://archives.nypl.org/dan/19700> [Consulta: 16.09.2016]

⁷⁵³ “Massine’s renewed interest in *Le Tricorne* on the eve of the Second World War coincided with a boom in Spanish dance, especially in the United States. In part this was the legacy of *La Argentina*’s trail-blazing tours of the late 1920s and 1930s, which culminated in an invitation to perform at FDR’s White House in 1935 and did for Spanish dance what Anna Pavlova’s earlier whistle-stopping tours had done for ballet. The outbreak of the Spanish Civil War in 1936, followed within weeks by the brutal assassination of the poet Federico García Lorca, prompted an exodus of the liberal intelligentsia and arts community. By 1940, numerous Spanish dancers and musicians had settled in New York, beginning with *Argentinita*, her sister Pilar López, and the guitarist Carlos Montoya” (Garafola, 2005: 278).

Aclarando que muchos de estos artistas no eran españoles, Lynn Garafola aporta referencias de los bailarines de ésta nómina:

José Fernandez, a late-spring attraction at the Rainbow Room (and occasional choreographer for Ballet Theatre and American Ballet Caravan), was Mexican; his Rainbow Room partner, Monna Montes (who also doubled as a ballet dancer), was American, as was La Trianita (née Sally MacLean), who married Carlos Montoya amid a flurry of publicity, and Carola Goya (née Weller), a fixture of the Spanish dance scene for decades. As for José Greco, his name notwithstanding, he was actually an Italian raised in Brooklyn.

(Garafola, 2005: 278)

En referencia a los retos implicados en el repertorio de ballets de temática española en compañías como *Ballet Theatre* “La Meri” enfatiza que muchos de los “*libretto ballets*” como *El Tricornio* o *Capriccio Espagnol* eran presentados por compañías de ballet, con preponderancia *balética* y escasas de técnica del flamenco o danza española: “*But inevitable these [libretto ballets] were in the ballet tradition and style with only somewhat distorted bits of Spanish technique superimposed upon them*” (Hughes, 2011: 99). De igual forma, a pesar de contar con bailarines de la unidad española, “La Meri” lamenta que coreografías como *Goyescas* de José Fernández fueron montadas con bailarines de ballet sufriendo sus respectivas pérdidas interpretativas.⁷⁵⁴

Compensando estas carencias, La Meri apunta al incremento de producciones de baile flamenco y danza española en obras completas que se fue dando a partir de las creaciones de “La Argentinita” como para su compañía como *Café de Chinitas* o para *Ballet Theater* como *Bolero*, así como aquellas creadas e interpretadas por figuras como Ximénez-Vargas, Luisillo y Roberto Iglesias.⁷⁵⁵ Janet Collins atestigua la presencia de figuras como Antonia Mercé y Encarnación López en el otro extremo del país, en Los Ángeles, donde ella residió:

⁷⁵⁴ “In 1940 José Fernández choreographed *Goyescas* (Granados) for Ballet Theatre. But he was working with ballet dancers, and his *escuela bolero* [sic] techniques lost much in the transition to ballet style” (Hughes, 2011: 100).

⁷⁵⁵ Compartimos esta nota aclaratoria de La Meri en la cual se asoma su punto de vista y los términos en base a los cuales ella se refiere lo que en inglés llama “Spanish” en relación con la danza, y el ballet: “It must be remembered that a Spanish ballet or a Spanish work must use only Spanish techniques, else it is ballet or modern dance. The Spanish dance is a far older theatre art that ballet and need not borrow movements from any other school. It can draw from four rich sources *escuela bolero* [sic], *flamenco*, *Andalusian* and *folk* (in all its vast variety)” (Hughes, 2011: 100).

During this period, I attended all the major dance performances at the Los Angeles Philharmonic Auditorium, the greatest concert hall in L.A. at the time. (...) I saw great artists like Mary Wigman, Harald Kreutzberg, La Argentina, La Argentinita, and later Martha Graham, to name only a few – and above all, the marvellous company of the famous Ballet Russe de Monte Carlo headed by Léonide Massine as both principal choreographer and dancer.

(Lewin & Collins, 2011: 18)

La colaboración entre artistas del flamenco o relacionados al flamenco desde la perspectiva americana, también se dio en otras compañías o grupos independientes en Estados Unidos. La bailarina, maestra y coreógrafa procedente de Montevideo, Carmelita Maracci, también referida como “Carmalita”, fue una de estas figuras referentes del flamenco desde la perspectiva americana como una de las maestras más reconocidas.⁷⁵⁶ Su formación dual en la danza “académica” y española se dio en California, haciendo su debut a través de un programa propio en Los Ángeles en 1930.⁷⁵⁷

Entre sus aportaciones coreográficas más emblemáticas dentro de ballets de temática española destacaron *Circo de España* y *Guernica*. Como vimos en el apartado anterior enfocado a los artistas flamencos que colaboraron con *Ballet Theatre*, *Circo de España* quedó registrado en el repertorio del ahora ABT desde su estreno en 1951, en el que Maracci interpretó el protagónico. Una de las referencias fotográficas de los ensayos de este ballet retrata a Alicia Alonso tocando los palillos, en una actitud española, vestida con zapatos de flamenco.⁷⁵⁸ Pedro Simón, escritor y crítico cubano, segundo marido de Alicia Alonso aporta detalles de Maracci y su coreografía:⁷⁵⁹

Circo de España se incorporó al repertorio de Alicia Alonso en 1951, poco después del estreno realizado por Carmelita Maracci, autora de la coreografía y conocida intérprete del baile español. Maracci había

⁷⁵⁶ Entre los bailarines que estudiaron con Carmelita Maracci destacan Alegra Kent, Bella Lewitsky, Jerome Robbins, y Cynthia Gregory. Vid. Maracci, Carmelita, 1911-1987. Papers, (S) *MGZMD 73, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.

⁷⁵⁷ Horst Koegler. 1987. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford University Press, p. 271.

⁷⁵⁸ Tana de Gámez. (1971). *Alicia Alonso at home and abroad*. New York: Citadel Press, p. 170.

⁷⁵⁹ Pedro Simón. “Personajes de la Alonso: gitanas, españolas, goyescas . . .” *Cuba en el Ballet* / 1975 V.6 N.2 [10], pp.: 35-44.

trabajado casi siempre sus propias coreografías realizándolas rara vez para otro intérprete. La obra fue creada por encargo del *Ballet Theatre* de Nueva York y se apoyó en música de varios autores: Albéniz, Turina, granados y Falla. Los decorados de Rico Lebrun, espectacularmente dramáticos, lograban un efecto impactante sobre los espectadores. La coreógrafa elaboró una suite de danzas que representaba, en sus distintas partes, una visión simbólica de episodios de la vida. Las anécdotas llegaban desde lo trágico hasta lo burlesco, y demostraban indudable inventiva en el desarrollo teatral.

(Simón, 1975: 37)

En una entrevista realizada a Alicia Alonso por Marilyn Hunt, la ahora directora del Ballet Nacional de Cuba comparte momentos claves en su carrera y anécdotas del repertorio de ballets de temática española que interpretó donde destaca *Carmen*, *Capriccio Espagnol* y *El Tricornio*, destacando cómo disfrutaba los roles que interpretó en *Circo de España*:⁷⁶⁰ “I liked to dance in Carmalita Maracci’s ballet “*Circo de España*” I did three or four different parts: the mother, the torero, a woman, and the rich woman” (Alicia Alonso, entrevista transcrita, 1977).

La segunda coreografía de Maracci que tenemos en nuestros registros es *Guernica*, presentada en 1940. Como se sabe, aquel devastador bombardeo que tomó por sorpresa a la población de Guernica en España el 26 de abril de 1937 en plena Guerra Civil española, fue plasmado por Picasso inmediatamente después del suceso. Aunque tenemos pocos datos de esta obra coreográfica de Maracci, consideramos importante puntualizar su aportación coreográfica como una de las que vamos sumando a lo largo de este trabajo, que realizaron los coreógrafos emergentes americanos durante el período de la Guerra Civil Española, entre ellos Martha Graham con *Deep Song*, y Ruth Page con *Guns and Castanets* basada en la referencia de *Carmen* pero con connotaciones de denuncia.⁷⁶¹

Entre los coreógrafos más destacados que han aportado su visión coreográfica de *Guernica* se encuentra el icono del ballet de la posguerra francesa, Roland Petit. En

⁷⁶⁰ Alicia Alonso. (1977). Interview with Alicia Alonso. Transcript of interview by Marilyn Hunt recorded November 19, 20 and 21, 1977, at the Executive Hotel, San Diego, California. New York Public Library, History Archive - Oral History Project, MGZMT 5-681, p. 17. Alonso, A., & Hunt, M. (1977). *Interview with Alicia Alonso: November 19, 20, and 21*.

⁷⁶¹ Delfin Colomé aporta un amplio estudio de las iniciativas coreográficas a raíz de la Guerra Civil Española dentro del género de la danza contemporánea. Vid.: Colomé, D. (2010). *La Guerra Civil española en la modern dance (1936-1939)*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

1943, el entonces emergente coreógrafo tuvo la osadía, a sus apenas veintena de años, de dejar su puesto de solista en la Ópera de París para crear una compañía de danza independiente y realizar sus propias obras. Entre las primeras que realizó fue precisamente *Guernica*, para lo cual fue personalmente a la casa de Picasso a decirle directamente que quería hacer una coreografía de su obra y pedirle que le hiciera los diseños.⁷⁶²

Aunque este apartado sobre las colaboraciones de artistas del baile flamenco en Estados Unidos está enfocado principalmente a las colaboraciones que se dieron en *Ballet Theatre*, a continuación se presentan referencias de otras colaboraciones significativas que se fueron dando en éste país en cuanto al repertorio de ballets de temática española que hemos mencionado anteriormente, entre las cuales una de las más controvertidas y memorables fue la de Luis Fuente en el *Joffrey Ballet*.

Tabla 8 Artistas del baile flamenco en compañías de Estados Unidos

Nombre del artista	Compañía	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
Carmalita Maracci	Grupo independiente de California	<i>Guernica</i>		1940
Antonio Gades	Ballet de la Ópera de Chicago	<i>El Amor Brujo</i>		1969
Luis Fuente	Joffrey Ballet	<i>El Tricornio</i>	El Molinero	1969
Luis Fuente	Joffrey Ballet	<i>Fanfarrina</i>	Creada para él por Gerald Arpino	1965
Luis Fuente	The Center Ballet of Buffalo	<i>Bolero</i>		1969
José Udaeta	Harkness Ballet, NY	<i>Suite Española</i>	Coreógrafo	1970

A pesar de la fuerte presencia e influencia del baile flamenco en la etapa inicial de *Ballet Theatre* y del repertorio de temática española que legaron figuras como “La Argentinita” o Manolo Vargas, los programas de estudio de la escuela afiliada al

⁷⁶² « En 1943 je suis allé chez Picasso, rue des Grands-Augustins à Paris. J'ai sonné. Il a ouvert avec un sourire curieux et bienveillant qui faisait briller ses grands yeux noirs. Il m'écoutait attentivement lui raconter la danse que je voulais créer en m'inspirant de *Guernica*, son grand tableau sur la guerre d'Espagne. Il m'invita à rester près de lui pendant qu'il terminait une nature morte représentant un chandelier sur une table posée près d'un loup de mardi gras. Il en était environ à la dixième version, et les neuf autres décoraient les murs. Il m'expliqua les costumes du ballet, très simples, chemises manches retroussées, pantalons noirs et espadrilles. Le pas de deux de *Guernica* en costumes contemporains me fit danser autrement. Ce genre de chorégraphie prit sa vraie dimension dans le ballet *Le Rendez-Vous*, pur lequel Picasso fit un rideau de scène qui représentait un chandelier et un loup posés sur une table » (Petit, 1993: 188).

American Ballet Theatre, bajo el nombre de *Jacqueline Kennedy Onassis School*, incluyen estudios de danzas de carácter,⁷⁶³ pero no tienen un programa de cursos específicamente de flamenco como la escuela de *Les Ballets de Monte Carlo*.

⁷⁶³ Vid.: *American Ballet Theatre Jacqueline Kennedy Onassis School*. Pre-Professional Division. Curriculum: “*The curriculum of the ABT Jacqueline Kennedy Onassis (JKO) School is the American Ballet Theatre National Training Curriculum, which combines scientific principles with elements from the classic French, Italian, and Russian schools of training. Consistent with the stylistic requirements of ABT, the ABT JKO School aims to provide dancers with a rich knowledge of classical technique and the ability to adapt to all styles and techniques of dance. Classes include classical ballet technique, pointe, partnering, men’s class, character, modern technique, variations and Pilates.*” Disponible en la Web: http://www.abt.org/education/jko_school.asp [Consulta: 19.09.2016]

4.4 Ballets Europeos

A continuación haremos un breve recorrido pasando por las principales compañías de Europa, Latinoamérica y Australia que han tenido un significativo historial de colaboraciones con artistas flamencos. El objetivo de este recorrido es notar la apreciable cantidad de artistas flamencos que aparecen en los archivos del repertorio de estas compañías y las incidencias de ciertas obras de repertorio, conectando con la inscripción de programas de estudio de flamenco, baile español o danzas de carácter españolas en las escuelas afiliadas a dichas compañías.

4.4.1 Ópera de París

La participación de artistas del baile español en ballets de temática española en Europa, particularmente en París durante el período del ballet romántico del siglo XIX, continuó dando frutos en el siglo XX.⁷⁶⁴ En un estudio sobre la divulgación del flamenco en París durante el siglo XX a través de recitales, demostraciones, conferencias y presentaciones teatrales, la historiadora Sandra Álvarez Molina presenta una serie de espectáculos españoles entre los cuales, aparte de las presentaciones de *Cuadro Flamenco* de los *Ballets Russes* y *El Amor Brujo* de la Argentina, destacan *Gitanerías* de María Albaicín, y varios cuadros de “El Estampío” y “La Joselito”.⁷⁶⁵ Asimismo, Álvarez Molina destaca la actividad de otros artistas como s como Nati “La Bilbanita”, Carmen Salazar, Emma Matelas, Lolita Mas, Amparo Medina y Lolina Osorio.⁷⁶⁶ Sin embargo, la Ópera de París tiene inscrita en su nómina de bailarines a un considerable

⁷⁶⁴ El profundo análisis del prolífico desarrollo del baile pre-flamenco en el París del ballet romántico de Steingress permite dar seguimiento con todo detalle a las participaciones de bailarines españoles en el escenario parisino. Vid.: Steingress, Gerhard. 2006. *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 303.

⁷⁶⁶ [En 1920] “. . . Nati *la Bilbanita* baila un zapateado gitano en les Folies Bergères; en 1924, La Argentinita actúa en el Alhambra (music-hall situado en el distrito 11 de París); de enero a febrero de 1925, el Teatro de la Cigale presenta Flores y Mujeres de España con coreografía de José Viñas; este mismo año, se estrena el Amor Brujo de Falla en la Ópera de París; del 9 al 15 de abril de 1926, María Albaicín inaugura su espectáculo *Gitanerías*, en el Apollo Music-hall . . .” (Álvarez Molina, N.D.: 305) Vid.: Álvarez Molina, Sandra. “París: “mecenás” del flamenco finisecular, Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle, pp. 300-308. Disponible en la Web <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3alvarezmolina.pdf>> [Consulta: 25.3.2015].

número de artistas del baile flamenco entre los cuales destacan Antonia Mercé “La Argentina”, Teresina Boronat, José Estrada y Espanita Cortéz.

A continuación revisaremos la relación de artistas del baile flamenco que integraron el repertorio de la Ópera de París en el período comprendido entre 1875 y 1961. Aunque esta lista muestra la fecha de inclusión de obras coreográficas en el registro del repertorio, cabe considerar que algunas obras se presentaron recurrentemente a partir de entonces, así como también, algunos artistas también presentaron sus propuestas en salas alternativas relacionadas a la Ópera como es el caso de Mariemma.⁷⁶⁷ En cuanto a los registros de la Ópera parisina en la que nos hemos basado, llama la atención que está dividida por categorías tanto en referencia al cargo ejercido, como en cuanto a género, apareciendo primero la lista de participantes femeninos.

Entre las figuras del baile español que conforman la lista de directores de la escuela de ballet de esta compañía destaca Rosita Mauri, la bailarina española inmortalizada en las pinturas de Degas quien colaboró como profesora de la clase de “perfeccionamiento” de 1898 a 1900,⁷⁶⁸ para luego servir en la dirección de en el período de 1902-1920.⁷⁶⁹ En la lista de coreógrafos responsables de las obras que engalanaron el Palais Garnier entre 1875 y 1961 se encuentran Antonia Mercé “La Argentina”, Juan Martínez, Rosita Mauri, y Laura de Santelmo.⁷⁷⁰ Como se puede observar, estas listas también permiten enmarcar las coreografías de temática española protagonizadas por estos artistas entre las cuales destaca *El Amor Brujo* bajo el nombre *L’Amour Sorcier*, *Carmen*, *Bolero*, *La Ilustre Fregona*, *L’amour trahi* y *Don Quixote* bajo el nombre *Le Chevalier errant*.

⁷⁶⁷ En esta lista de los fondos de la Ópera de París se encuentran por orden alfabético los bailarines que se han presentado desde 1875 a 1961, ya sea que fueren bailarines de ballet, o de otros géneros que participaron en obras acogidas por la compañía dentro de su repertorio o integrando su obra independiente a éste. Las fechas registradas junto a estos nombres representan el año de su debut en el repertorio. Vid.: *Les Artistes de la Danse a L’Opéra*. Disponible en la Web: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera.html> [Consulta: 18.3.2015.]

⁷⁶⁸ Ibid. “Professeurs de la classe de perfectionnement (de 1875 à 1910)”

⁷⁶⁹ Ibid.: “Directeurs de l’Ecole de danse”

⁷⁷⁰ Ibid. “Chorégraphes”

Tabla 9 Artistas del baile flamenco que participaron en la Ópera de París (1875-1961)

Nombre del artista	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
Argentina, La	<i>L'Amour Sorcier</i>	Candela	19.06.1936
Badet, Regina ⁷⁷¹	<i>Carmen</i>	Flamenca	1907
Cortéz, Espanita	<i>Bolero</i>	(versión Marinela)	1947
Cortéz, Espanita	<i>Farruca Flamenca</i>		1948
Cortéz, Espanita	<i>Le Chevalier errant</i>	Dulcinée	1948
Joselito, La	<i>L'Illustre Frégona</i>	Carmencita	21.02.1940 7.04.1940
Molina, Amélia	<i>Sept Chansons de Francisco Malipiero</i>	Fandango	1920
Otero, Adriana. ⁷⁷²	<i>L'Amour trahi</i>	Roserillo	1937
Santelmo, Laura	<i>L'Illustre Frégona</i>	La Carmencita	1931
Santelmo, Laura	<i>Danses Espagnoles</i>		1931
Santelmo, Laura	<i>L'Amour trahi</i>	Carmelo	1937
Teresina, La	<i>L'Amour Sorcier</i>	Candela	1943
Alcaráz, Antonio	<i>L'Amour trahi</i>	Rafael	1937
Cortijo	<i>L'Illustre Frégona</i>		1931
Cortijo	<i>Danses Espagnoles</i>		1931
Estrada, José	<i>L'Amour Sorcier</i>	Carmelo	1947
Martínez, Juan	<i>L'Illustre Frégona</i>		1931
Torres, José	<i>L'Illustre Frégona</i>		1940

De acuerdo con esta tabla, las bailarinas que tuvieron mayor presencia en la Ópera de París fueron Espanita Cortez y Laura de Santelmo, quien independientemente de sus colaboraciones con la Ópera de París, aportó su versión coreográfica de *El Amor Brujo* estrenada en el Liceo de Barcelona en 1933 acompañada por Antonio Triana como co-protagonista. Sin embargo, como se ha expuesto en el apartado dedicado al repertorio de ballets de temática española, el impacto e influencia de Antonia Mercé “La Argentina” fue extraordinario y el más contundente trascendiendo los límites geográfico-temporales de la presentación de *El Amor Brujo* en la capital de Francia.

Con respecto a la inclusión del programa de estudios de la escuela del ballet de la Ópera de París, fundada en 1713, el baile español se ha incluido como parte de la asignatura de danzas de carácter dentro del esquema de seis niveles que incluyen clases teóricas y técnicas entre las cuales se estudia ballet clásico, danza contemporánea, carácter, jazz, y

⁷⁷¹ Bailarina y actriz francesa. Imagen fotográfica en atuendo español se puede acceder a través del siguiente enlace: http://fr.academic.ru/pictures/frwiki/82/R%C3%A9gina_Badet.jpg Consulta: 18.3.2015.

⁷⁷² Imagen fotográfica de *Amour Trahi* interpretada por Adrena Otero y Antonio Alcaraz en la Ópera de París en enero del 1937 de autoría de Boris Lipnitski y Roger Viollet puede accederse a través de *Parisien Images*. Disponible en la Web: <http://www.parisenimages.fr/en/collections-gallery/75961-4-amour-trahi-ballet-adrena-otero-antonio-alcaraz-opera-paris-janvier-1937> [Consulta: 18.3.2015]

folklore.⁷⁷³ Actualmente la asignatura de danza de carácter se imparte por las profesoras Jessica Baumann-Choppe y Roxana Barbacaru, quien además tiene su propia compañía de danza de carácter. Sin embargo, el estudio de la temática española también se ha explorado a través de las clases de interpretación lideradas por Daniel San Pedro, quien recientemente montó *Ziryab* y una adaptación del *Romancero Gitano* de Lorca.⁷⁷⁴

⁷⁷³ “Ballet is taught at six levels. It is open to girls and boys. It is a multidisciplinary course which, as well as the different dance lessons (classic, character, contemporary, jazz and folk,), offers additional lessons in music, mime, theatre, entertainment law, history of dance, anatomy and physical preparation.” Vid.: *Opéra de Paris*, Ballet School: Education - Teaching. Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/education> [Consulta: 19.09.2016]

⁷⁷⁴ Vid.: *Opéra de Paris*, Ballet School: Complementary course teachers. Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/teachers/complementary-courses-teachers> [Consulta: 19.09.2016]

4.4.2 Teatro alla Scala y Ópera de Roma

La admiración por Federico García Lorca motivó que Beppe Menegatti, esposo de Carla Fracci, invitara a Antonio Gades a colaborar como intérprete en el *Retablo de Don Cristóbal* y *Pavana para una infanta difunta* presentados en 1962. Menegatti también fue responsable la colaboración de José Antonio Ruiz en la reposición de *La Gitana* en 1996 para el ballet de la Ópera e Roma, en el cual participó como intérprete el ahora director del Ballet Nacional de España, Antonio Najarro. Sin embargo, la colaboración que tuvo mayor alcance fue la de José Antonio Ruiz en la filmación de *Ballerinas* protagonizado por Carla Fracci, bailando la Danza de El Molinero interpretando el papel de Félix Fernández.

Como hemos visto en el recorrido de repertorio de ballets de temática española creados en colaboración con artistas del baile flamenco, Antonio Gades fue el artista del baile flamenco más cercanamente involucrado en el desarrollo de repertorio en el *Teatro alla Scala*. A partir de su colaboración con Luciana Novaro en 1962 en *El Amor Brujo* estelarizado por la bailarina Elettra Morini, en el que Gades participó interpretando el papel del Espectro, como maestro de baile de la compañía y como asistente coreográfico, Gades regresó frecuentemente a la compañía en colaboraciones subsecuentes. Sin embargo, la influencia de Gades dejó huella particularmente en la bailarina Elettra Morini, quien se convertiría en su co-protagonista del ballet italiano más recurrente con quien también interpretó *Capriccio Espagnol* en 1968, pero quien pasaría a convertirse en figura representativa del baile flamenco en Italia, participando también con Gades en presentaciones dentro de éste género de baile español.

Tabla 10 Artistas del baile flamenco en el ballet del Teatro alla Scala y del Teatro de la Ópera de Roma

Nombre del artista	Compañía	Coreografía	Fecha
Antonio Ruiz Soler	Teatro alla Scala	<i>El Tricornio</i>	1952
Mariemma	Teatro alla Scala	<i>El Tricornio</i>	1952
Mariemma	Teatro alla Scala	Repertorio	1954
Antonio Gades	Teatro alla Scala	<i>El Amor Brujo</i>	1962
Antonio Gades	Teatro alla	<i>Pavana a una</i>	1962

	Scala	<i>infanta difunta</i>	
Antonio Gades	Teatro Ópera de Roma	<i>Bolero de Ravel</i>	1962
Antonio Gades	Teatro alla Scala	<i>Retablo de don Cristóbal</i>	1962
Antonio Gades	Teatro alla Scala	<i>Capriccio Espagnol</i>	1968
José Antonio Ruiz	Teatro Ópera de Roma	<i>La Gitana</i>	1996
Antonio Najarro	Teatro Ópera de Roma	<i>La Gitana</i>	1996

En cuanto a la escuela de ballet del *Teatro alla Scala*, fundada en 1813, está basado en la metodología italiana de ballet, pero acoge también la metodología de los otros sistemas fundamentales (ruso, francés, inglés y americano). Dentro del programa los alumnos estudian danza contemporánea, clases de música, historia de la danza, danzas de carácter actualmente impartido por la profesora Loretta Alexandrescu, y danza española impartida por la maestra de baile flamenco Franca Roberto (Ludden, 2011: ccxxxviii)⁷⁷⁵

⁷⁷⁵ Vid. Ludden, K. (2011). *Margot fonteyn academy catalog*. S.l.: Lulu Com.

4.4.3 Staatsoper Berlín, Ballet Nacional de Polonia, Opera Real de Estocolmo, y Staatstheater Stuttgart

A través de las colaboraciones de artista del baile español José Udaeta en diferentes compañías de Centroeuropa se pueden observar algunas de las representaciones de ballets de temática española más emblemáticas como la de *Don Quixote* y *Toreadoren* creadas por Marius Petipa y August Bournonville respectivamente.

Tabla 11 Artistas del baile flamenco en compañías de ballet de Centroeuropa

Nombre del artista	Compañía	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
José Udaeta	Royal Danish Ballet	<i>Toreadoren</i>	Coreógrafo	1970
José Udaeta	Opera Real de Estocolmo		Coreógrafo	1978
José Udaeta	Landes Theatre Salzburg	<i>Variaciones Flamencas</i>	Coreógrafo	1988
José Udaeta	Ballet de la Opera de Alemania del Rin	<i>Suite Artesiana</i>	Coreógrafo	1989
José Udaeta	Staats Theatre Stuttgart	<i>Carmen</i>	Coreógrafo	1991
José Udaeta	Staatsoper Berlín	<i>Don Quixote</i>	Coreógrafo	1993
José Udaeta	Ballet de la Aalto Oper de Essen	<i>Don Quixote</i>	Coreógrafo	1999

En nuestro seguimiento a maestros y coreógrafos que han vivido estas colaboraciones entre el flamenco y el ballet, tuvimos la oportunidad de entrevistar a Piotr Nardelli., bailarín solista del teatro Weiki de Varsovia. Participante en la creación del Ballet de Marseille de Roland Petit, y luego, en el *Ballet du XXème Siècle* Maurice Béjart, participa como bailarín, asistente de Béjart, maestro en la escuela Mudra y *répétiteur* de sus ballets. En 1979 Nardelli creó la escuela *Balletomania*, ofreciendo su legado como maestro en ella y en participaciones internacionales. Nardelli dirige nuestras notas hacia la colaboración de José de Udaeta con el bailarín y coreógrafo francés Patrice Bart en la producción de *Don Quixote*, misma que además de colocarse en el Staatsoper de Berlín, se montó en el ballet de Helsinki.

José de Udaeta, una magnífica persona. El baila flamenco, pero también ha estudiado danza clásica. Cuando le conocí por primera vez, fue por Patrice Bart, que era un gran coreógrafo, cuando hizo la nueva producción de *Don Quijote*. Él invitó a Udaeta a hacer la coreografía del fandango de *Don Quijote*. Después Udaeta y yo nos hemos encontrado en

Barcelona en el Liceo. Él adora el ballet clásico. Iba a ver todos los espectáculos de Marqués de Cuevas, del Liceo, con Hightower. Él ha estudiado el ballet clásico aparte del flamenco. La versión de Patrice Bart se hizo también hizo para Helsinki.”

(Piotr Nardelli, entrevista telefónica, diciembre 2013)

Hemos seleccionado un segmento de una entrevista realizada a este bailarín y coreógrafo, Patrice Bart, como referencia de su colaboración con el maestro y crotalista José de Udaeta en la creación del ballet *Don Quixote*. En ella Bart comparte su búsqueda de fuentes que pudieran aportarle al su versión mayor sentido, por lo que, entre otros esfuerzos, pidió a Udaeta que montara los bailes españoles integrados en el ballet.

“Yo traté de encontrar algo del Don Quijote original y a la vez limar partes, que a mi ver, daban al ballet un sentido de pasado de moda. Así que trabajé en ello bastante, en re-coreografiar partes, y luego le pedí al famoso bailarín español y percussionista de castañuela José de Udaeta que montara los bailes españoles de carácter tales como el fandango, el bolero, que en las producciones del ballet que había era siempre “en estilo de” o realmente muy débiles. Como resultado, el ballet tuvo un nuevo aire y vigor.”

(Patrice Bart en: Haegman, 2001)

Conectando con el legado de los *Ballets Russes* y de las aportaciones que las colaboraciones de artistas del flamenco ofrecieron a los bailarines de la compañía, Nardelli nos dirige hacia la escuela del Ballet de la Ópera de Varsovia, la cual figuraba entre las primeras y más imponentes de Europa. Los esfuerzos de reconstrucción física del teatro que tras la Segunda Guerra Mundial quedó casi destruido, tuvieron esfuerzos paralelos en la creación de una nueva escuela de ballet en Varsovia bajo el liderazgo de Léon Woizikowski.⁷⁷⁶

Así, la dirección de esta compañía no sólo quedó en manos de uno de los bailarines que figuraron en los Ballets Russes de Diaghilev y de las compañías subsecuentes, sino en quien, junto con Massine y Lydia Sokolova tuvieron una cercana relación con el bailarín Félix Fernández. Woizikowski fue quien supliera a Massine en el rol del ballet de la

⁷⁷⁶ Consulta en la base de datos históricos del ballet del Ballet Nacional de Polonia y de la Ópera Nacional de Varsovia el 30.5.2015 en la Web: <http://teatr Wielki.pl/en/the-Theater/polish-national-ballet/polish-national-ballet-history/>

Vanguardia Española tanto en el proceso creativo, como en la compañía de Diaghilev cuando el empresario le despidiera. Como hemos visto en el historial del repertorio de los ballets de temática española más significativos, la versión de Woizikowski de *El Amor Brujo* ha sido su aportación coreográfica de temática española más significativa en cuanto a presencia, y difusión internacional.

Piotr Nardelli nos da su testimonio de su vivencia en la escuela del Ballet Nacional de Polonia en Varsovia cuando León Woizikowski era director, y de las clases de flamenco que se integró en el programa de estudio de la Escuela Nacional de Varsovia. Sobre aquél tiempo, enfatiza que León Woizikowski era considerado “como el mejor bailarín de danza española de la compañía de Diaghilev”:⁷⁷⁷

Cuando yo era un niño pequeño en la Escuela Nacional de Varsovia teníamos danza de carácter, y mucho de danza española, aunque nuestro estilo de danza española es diferente de lo que yo llegué a ver en Madrid en Barcelona. Yo vi el flamenco de Manuela Vargas y Antonio. ¡Eran fantásticos!

(Piotr Nardelli, entrevista telefónica, diciembre 2013)

Nardelli afirma que la danza española está presente en un repertorio más amplio que el de los ballets de temática española a través de la integración de variaciones españolas, bailes de carácter, y estilizaciones en referencias geográficas dentro de los grandes ballets narrativos. De manera particular, Nardelli subraya “la energía” que tienen estos bailes de carácter y los ballets de temática española algo “especial.”

Muchos coreógrafos usan la danza española como base de su coreografía. En el ballet clásico como los ballets rusos tienen una especie de viajes, bailes, de mazurca, *Czardas*, danzas españolas con música de Tchaikovsky. Sí ha habido una gran influencia de la danza española en el ballet por que si tu ves en un gran cuerpo de coreografías como *Don Quixote*, *Le Tricorne* de Falla, *Paquita*, ves la España. Tiene algo especial en la danza de carácter, algo que tiene mucha energía.

(Piotr Nardelli, entrevista telefónica, diciembre 2013)

⁷⁷⁷ Piotr Nardelli, entrevista telefónica, 14 de diciembre, 2013.

4.4.4 Grand Ballet du Marquis de Cuevas

Compañía fundada en 1947 por el Marqués Georges de Piedrablanca de Guana de Cuevas procedente de Chile, también ciudadano americano a través de su matrimonio con Margaret Strong Rockefeller. El historial de su compañía inicia en 1943 con la iniciativa de Ballet Institute y Ballet Internacional debutando en Nueva York en 1944, trasladándose tres años después a Europa para tomar cargo del Nouveau Ballet de Monte Carlo, al cual dio el nombre del Grand Ballet de Marquis de Cuevas.⁷⁷⁸ De acuerdo con el crítico del ballet Clement Crisp, era una compañía glamorosa, que contagiaba con su emocionante energía a través de un repertorio que incluía figuras legendarias como Fokine, Balanchine, Massine y Nijinska de los Ballets Russes de Diaghilev.⁷⁷⁹ El crítico de danza e investigador Horst Koegler destaca que esta compañía europea tuvo la singularidad de contener un gran número de bailarines estadounidenses. Entre los coreógrafos de generación más contemporánea de esta compañía destacó la bailarina de San Francisco, California, Ana Ricarda.

Tabla 12 Artistas del baile flamenco en el ballet del Marqués de Cuevas

Nombre del artista	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
Ana Ricarda	<i>Del Amor y de la Muerte</i>	Ana Ricarda, Tamara Tumanova	1949
Ana Ricarda	<i>Doña Inés de Castro</i>	Ana Ricarda	1952
Ana Ricarda	<i>Saeta</i>	Ana Ricarda	1955
Ana Ricarda	<i>The Song of Unending Sorrow</i>	Coreógrafa	1957
Ana Ricarda	<i>La Tertulia o Las Dos Rivalés</i>	Coreógrafa	1958

Ana Ricarda fue la bailarina y coreógrafa que, con estudios tanto de ballet como de flamenco, se convirtió en referente de la danza española dentro del entorno del ballet. Tras participar como intérprete con la compañía Markova-Dolin, se integró a la compañía del Grand Ballet du Marquis de Cuevas donde figuró como primera bailarina.⁷⁸⁰ Al disolverse ésta en 1962, Ana Ricarda se instaló en Londres, donde colaboró como maestra impartiendo baile español en la escuela del *Royal Ballet*.⁷⁸¹

⁷⁷⁸ Horst Koegler. 1987. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford: Oxford University Press, p. 109

⁷⁷⁹ Clement Crisp. "Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas". *Dance Research*, Volume 23, Issue 1, p. 1

⁷⁸⁰ Horst Koegler. 1998. *Dizionario della danza e del balletto*. Gremese Editore, p. 398

A pesar de que su discurso coreográfico haya sido estilizado y su proyección como intérprete no haya sido de un calibre flamenco comparable al de los bailaores y baliadoras españoles que colaboraron en otras compañías de ballet, las aportaciones de Ana Ricarda sirvieron de apoyo al enriquecimiento cultural tanto del repertorio de la compañía del Marqués de Cuevas, y a fortalecer el cuerpo pedagógico del flamenco y la danza española en Inglaterra. La trascendencia de sus aportaciones se teje con las de Elsa Brunelleschi, quien también nutrirá el desarrollo educativo y creativo de la danza de España en Inglaterra dentro del gremio del quehacer dancístico, así como el del referencial crítico. De manera interesante, en el seguimiento de las iniciativas pedagógicas del flamenco y la danza española en países de habla inglesa tan remotas como Canadá o Sudáfrica, podemos observar cómo estas figuras se convierten también en referencia del flamenco en dichos países.

⁷⁸¹Clarke, Mary. 2000. "Ana Ricarda. Orbituary". "The Guardian", miércoles 18 de octubre, 2000 <http://www.theguardian.com/news/2000/oct/18/guardianobituaries1>

Paris, Carmen y Javier Bayo. MCN Biografías. Com. Véase: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=ricarda-ana> Consulta: 25.5.2015.

4.4.5 Compañías de Ballet de Inglaterra

Al observar la relación de colaboraciones entre compañías inglesas y artistas del flamenco, pareciera que la actividad de ballets de temática española creados a través de estas colaboraciones fuera comparativamente menor que en otras compañías. Sin embargo, la presencia del baile flamenco y del repertorio de ballets de temática española en Inglaterra fue bastante contundente. En la capital londinense se dieron *premières* de ballets como *El Tricornio* y fue sede de representaciones de repertorio de otras compañías que protagonizadas por artistas flamencos tales como la de *Cuadro Flamenco* de los *Ballets Russes* de Diaghilev.

Tabla 13 Artistas del baile flamenco en compañías de ballet en Inglaterra

Nombre del artista	Compañía	Coreografía	Fecha
Elsa Brunelleschi	Ballet Rambert	<i>Flamenco, Alegrías</i>	1941
Pilar López	London Festival Ballet-Dolin	<i>Danza Española del Cascanueces</i>	1950
Alfred Rodriguez	Sadler's Wells Theatre Ballet	<i>Blood Wedding</i>	1953
Antonio Gades	Anton Dolin	<i>Bolero</i>	1962

La escena inglesa estuvo respaldada por una intensa actividad coreográfica y repositora de figuras como Massine y sus teatros de la presencia de compañías de baile flamenco como nos narra la curadora del *Victoria & Albert Museum*, Jane Pritchard:

In Britain (not only Britain) there is a fascination towards Spanish dance that comes very much from the 19th into the 20th century. In a way, Diaghilev by doing *Tricorne* was picking up on that. Then, by doing *Cuadro Flamenco* it was Cochran encouraging him to go on doing that. There is this interest (towards Spanish dance) there.”

(Jane Pritchard, entrevista personal, Londres, Agosto 2012)

Aquí, Jane Pritchard se refiere al empresario británico Charles Blake Cochran, quien, de acuerdo con la curadora de este museo británico, animó a Diaghilev a producir *Cuadro Flamenco* en Londres y París en 1921. En nuestra entrevista con la experta del arte escénico inglés resalta las producciones dancísticas españolas que el *Alhambra Theatre* traía a Londres y la admiración que producían.

When you look at the *Alhambra Theatre* at various times when they were doing productions they did bring over productions of Spanish dances, very specifically, and they were much admired. You can see the patterning coming through.

(Jane Pritchard, entrevista personal, Londres, Agosto 2012)

Una de estas producciones de este teatro arabesco que contribuyeron al desarrollo de la apreciación del baile andaluz a través de la presencia de artistas flamencos muy reconocidos fue la de *El Embrujo de Sevilla* de 1914. Como hemos mencionado anteriormente, la bibliografía apunta que fue en este espectáculo en el que Antonia Mercé “La Argentina” presentara unas pinceladas de la entonces aún inédita creación *El Amor Brujo*. Como nos señala José Luis Navarro citando una nota de Alfonso Puig en su publicación electrónica *El Eco de la Memoria*, otras grandes figuras que formaron parte de este espectáculo fueron Antonio de Bilbao, Faico, y el maestro Realito (Manuel Real).⁷⁸²

Jane Pritchard enfatiza la falsa imagen en gran parte del imaginario colectivo donde han quedado como imágenes inconexas las referencias de los ballets románticos de temática española y el repertorio español de Diaghilev. Pritchard subraya la existencia de un proceso de educación sobre la danza de España que se fue desarrollando en el público británico entre estos dos puntos de la historia.

There is a sense generally held that there was the Romantic Ballet then Diaghilev and nothing in between, and that is just no true. Diaghilev's success, the *Ballet Russes'* success comes out of the fact that there had been this education (besides that the quality of *Ballet Russes* was considerably higher than things that were generally happening before), but there was an audience because of all these other things happened. Certainly, representations of Spanish dance were very much part of what people liked.

(Jane Pritchard, entrevista personal, Londres, Agosto 2012)

La curadora de arte nos apunta a las tres fuentes de conocimiento sobre el baile de España, incluyendo el flamenco. La más obvia es la presencia de bailaoras y bailaores en Inglaterra, pero también puntualiza la experiencia difundida a través de los viajeros, que además de convertirse en público asiduo y de la divulgación de sus experiencias a través de fuentes orales o escritas, también traen consigo elementos de ornato.

⁷⁸² Alfonso Puig. 1944. *Ballet y baile español*. Barcelona, Montaner y Simón, p. 16, en José Luis Navarro García, José Gerardo Navarro, José Luis Ortiz Nuevo y Eulalia Pablo Lozano. *El Eco de la memoria*. 29 de octubre, 2010. Consulta el 15.05.2015 en la Web: <<http://elecodelamemoria.blogspot.mx/2010/10/lamalaguenita-ultimos-anos.html>>

In another context there were the scenarios where people would go to Spain, be in Spain and you have your Spanish scene and your Spanish dance. Increasingly towards the turn of the Century you have the sense of dances brought over Spanish artefacts being brought over to decorate.

(Jane Pritchard, entrevista personal, Londres, Agosto 2012)

De esta manera, la experta en el valor histórico de los elementos de diseño, música, arte, danza, literatura que han quedado bellamente plasmados en la exposición *Los Ballets Russes de Diaghilev, 1909-1919, cuando el Arte baila con la música* nos ilustra los diferentes elementos que contribuyeron al desarrollo del aprecio del flamenco en Inglaterra y por tanto, al éxito colosal que tuvo *El Tricornio* en su estreno mundial el 22 de julio de 1919 en el *Alhambra Theatre*.

Subsequently in terms of music the interest particularly with de Falla, I think he was very crucial...He was not the only one...hat also provides a link. In fact...there are many successful Spanish seasons every spring. Again there is some sort of awareness.

(Jane Pritchard, entrevista personal, Londres, Agosto 2012)

Sin embargo, Jane Pritchard también señala que la particular inclusión de elementos de danza española en el ballet tiende a repetir ciertos clichés relacionados al baile español en vez del baile propiamente en sí. También puntualiza que en el caso del collage de referencias regionales españolas en *El Tricornio* la gran mayoría del público londinense no tenía a su alcance herramientas de diferenciación.

Spanish dance is very particularly in the balletic stage. *Le Tricorne* was really a Spanish travelogue in many ways. It does amuse me how Picasso has so many different areas represented in one community. Nobody outside of Spain was going to notice that...and probably those who did (the Spanish people), thought it was hilariously funny.

(Jane Pritchard, entrevista personal, Londres, Agosto 2012)

Otro aspecto importante del impulso de la apreciación del flamenco y la danza española, así como la implementación de su estudio en las escuelas de las compañías más importantes se dio a través de las monumentales figuras fundadoras de las compañías de ballet inglesas tales como Ninette de Valois, Alicia Markova, Anton Dolin y Marie Rambert.

Marie Rambert, institución de la danza inglesa de procedencia polaca, también fue bailarina de los Ballets Russes. A pesar de su breve colaboración con la compañía de Diaghilev, asentándose en Londres en 1914, donde fundó su compañía *Ballet Rambert*

inicialmente llamada *Ballet Club*, estableció una empresa que favoreció el desarrollo del ballet hacia una apertura contemporánea.⁷⁸³ Entre las producciones originales que firmó Rambert se encuentra *Don Quixote*, la primera versión occidental de este ballet, creada con música y libreto de Roberto Gerhard.⁷⁸⁴

Sin embargo, una coreografía menos conocida creada por este compositor para el Ballet Rambert en 1942 fue *Alegrías*, también referida como *Flamenco*.⁷⁸⁵ Esta propuesta que navegó entre la estilización del contexto de la compañía de ballet, sobre la música de una suite para orquesta contó con la aportación coreográfica de Elsa Brunelleschi. Según nos narran los autores de *The Roberto Gerhard Companion*, Marie Rambert comisionó a Gerhard la composición para un divertimiento flamenco acorde a los estereotipos españoles que apelaran al público británico.⁷⁸⁶ Para el trabajo coreográfico Marie Rambert contrató a la bailarina Elsa Brunelleschi⁷⁸⁷, de procedencia argentina, pero de preparación dancística española. Algunas fuentes acreditan a Rambert como coreógrafa, quien al parecer inicialmente pudo haber considerado crear esta coreografía en colaboración con Brunelleschi, sin embargo, la coreografía fue de Brunelleschi. Esta creación afirmó las dotes de esta también bailarina de procedencia argentina, quien se

⁷⁸³ Archivo histórico de la compañía de Marie Rambert. Consulta el 20.05.2015 en la Web: <http://www.rambert.org.uk/about-us/our-history/>

⁷⁸⁴ Horst Koegler. (1987). “Don Quixote” *The Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford University Press, p. 129

⁷⁸⁵ Señalamos los datos de Homs toda vez que nos permiten conocer el estilo de la composición aunque subrayamos que los créditos coreográficos de *Alegrías*, aquí atribuidos a Rambert, fueron de Elsa Brunelleschi: “Alegrías – Divertimiento flamenco (1942). *Ballet con coreografía de Marie Rambert y suite para orquesta. El ballet original fue escrito para dos pianos.*” Vid. Joaquim Homs. (1987). *Roberto Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo. p. 48

⁷⁸⁶ “Ballet Rambert wanted to perform a flamenco divertimento, matching the Spanish stereotypes demanded by British audiences, mainly the gypsy flamenco dancer or bailaora.” Vid.: Dr. Monty Adkins, Professor Michael Russ Eds. (2014). *The Roberto Gerhard Companion*. Ashgate Publishing, Ltd.

⁷⁸⁷ “Bailarina, profesora, coreógrafa y crítica de danza sudamericana. Estudió danza española con Pauleta Pamiés en el Teatro del Liceo de Barcelona, y de danza clásica con Enrico Cecchetti. Trabajó como maestra de danza española en el Royal Ballet de Londres, así como en Washington, Sudáfrica y Nueva Zelanda. En su faceta de coreógrafa, destaca su creación para el Ballet Rambert Flamenco (Gerhard, 1943), con decorados de Hugo Stevenson, estrenado en Caversham Court de Reading, con Sara Luzita en el papel de Gitana y Robert Harrold en el de Empresario. Coreografió las danzas de la ópera Carmen (Bizet, 1947) para el Covent Garden, y para Nadia Merina y Alexis Rassiné creó Boleras de la Cachucha” (Paris y Bayo, 1997: 63).

convertiría en referencia de la danza de España en Inglaterra, Sudáfrica,⁷⁸⁸ Australia y Norteamérica.⁷⁸⁹

El autor inglés de numerosas fuentes sobre el ballet Richard Buckle, quien nos ha aportado un afortunado legado de obras sobre los Ballets Russes y sus protagonistas más destacados, acredita a Brunelleschi su primer acercamiento a la danza española. De manera particular, le señala como máxima autoridad en la enseñanza de este género dancístico en Gran Bretaña.⁷⁹⁰

In August 1946 I published in *BALLET* the first of many articles on Spanish dancing, a subject about which I knew nothing at all. For this I turned to Elsa Brunelleschi, the foremost teacher of the Spanish dance in these islands.

(Richard Buckle, 1953: 193)

Otros testimonios del liderazgo de Brunelleschi y de la atención dedicada al flamenco y a los bailes de España en Inglaterra los constata la doctora María Dolores Segarra en cuya tesis nota el liderazgo inglés en las primeras publicaciones dedicadas “en exclusiva” a Antonio Ruiz Soler, entre las cuales destacan la del crítico de la danza Cyril Beaumont *Antonio Impressions of the Spanish dancer*, y el libro publicado por Brunelleschi titulado *Antonio and Spanish Dancing*. El liderazgo de esta embajadora del flamenco y la danza española fructificó también a través de su colaboración con

⁷⁸⁸ “Mercedes Molina elevated Spanish dancing to a new status. (...) In 1952 she left for London on a South African Dance Teacher’s Association bursary to continue her studies at the Royal Academy of Dancing, taking Spanish dancing lessons with Elsa Brunelleschi, through whom she met the famous Spanish dancer Luisillo.” Vid: Human Sciences Research Council. Group: Democracy and Governance. (2000). *Women Marching into the 21st Century: Within’ Abafazi, Within’ Imbokodo*. HSRC Press, pp. 133-134.

⁷⁸⁹ “. . . there is also evidence of Canada teachers who made great efforts to study authentic Spanish dance in New York, London and other parts of Europe. Toronto’s Alison Sutcliffe studied with Elsa Brunelleschi in London during multiple summer training trips through the 1930s.” (...) “BC’s Helen Crewe, who taught in Prince Rupert, New Westminster and Vancouver, had immigrated to Canada from England where she had trained with renowned ballet teacher Edouard Espinoza, co-founder of the Royal Academy of Dance, as well as with Elsa Brunelleschi.” Amy Bowring. (2014). “Artefact of the Month: Early Spanish dance in Canada”, *Dance Collection Danse*, January 2014, p. 2.

⁷⁹⁰ Richard Buckle. (1953). *The Adventures of a Ballet Critic*. Cresset Press.

críticas dancísticas en periódicos tales como el *Sunday Times* y revistas de danza inglesas de audiencia internacional tales como *Ballet Ballet* y *The Danicng Times*.⁷⁹¹

Elsa Brunelleschi también colaboró como maestra de “*Spanish dance*” en las escuelas de danza de las compañías que han conformado el desarrollo pedagógico y artístico del ballet en Inglaterra tales como la *Royal Academy of Dance* – antes llamada *Royal Academy of Dancing* – y el *Royal Ballet*. El legado de Brunelleschi ha germinado dentro del programa de estudios de las escuelas vocacionales de ballet adscritas al Royal Ballet. Actualmente, el flamenco es materia de estudio en el programa de estudios vocacionales del *Elmhurst School for Dance* y *Birmingham Royal Ballet*, adscritos al *Royal Ballet*.

Ana García, maestra de flamenco del *Elmhurst School of Dance* egresada del Conservatorio Superior de Málaga, nos habla de su labor pedagógica y de desarrollo artístico en la comunidad inglesa. Nos comparte los puntos favorables que la organización considera que el estudio del flamenco aporta a la formación de sus bailarines, entre ellos, el desarrollo rítmico-musical:

Los alumnos del *Elmhurst School of dance* toman clase de flamenco regularmente. Llevo 7 años dando clases de flamenco. A los directores artísticos de la compañía piensan que les viene super bien a los alumnos de ballet. Les ayuda mucho para el sentido del ritmo. Les abre el oído de una forma impresionante, porque es otra manera de escuchar la música. Una cosa es seguirse por la armonía y otra cosa es guiarse por el compás.
(Ana García, entrevista personal: Sevilla, agosto 2013)

García también enfatiza cómo el flamenco va ampliando la presencia escénica de los jóvenes. Ana explica cómo también, los intérpretes van desarrollando la capacidad comunicativa con el público a través de la cual equilibran el valor del virtuosismo con la sensibilidad artística:

El flamenco también les ayuda en la coordinación, para la presencia en un escenario. Los flamencos tienen una presencia en el escenario, ese tipo de arrogancia, pero no una arrogancia mala sino de hacerse el centro de atención y poder meterse al público en el bolsillo sin decir nada. Eso es lo que yo intento transmitirles a mis alumnos de ballet clásico, es que no hace falta hacer 30,000 *fouettes* o piruetas para meterse al público en el bolsillo, sino que eso hay que hacerlo con la *actitud, con los ojos, con*

⁷⁹¹ María Dolores Segarra Muñoz. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la Danza Española Estilizada*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, p. 12-13

la mirada. Con el sentimiento, con la intención. Eso es lo que hace a un artista ser artista. Hacerles ver que esas cosas son muchas más importantes, que la técnica es muy buena, pero que la técnica está al servicio del arte y no nosotros al servicio de la técnica.

(Ana García, entrevista personal: Sevilla, agosto 2013)

Otra institución que ha contribuido al desarrollo pedagógico de los valores que aporta el estudio de la danza española, pero a través de los bailes de carácter es la *Royal Academy of Dance* (RAD), la cual tiene sede en Londres, pero cuya red abarca más de ochenta países en el mundo. El sistema pedagógico de la RAD se divide en grados infantiles y vocacionales. El programa del *syllabus* de los grados infantiles complementa los estudios específicos de ballet con el desarrollo de los principios de la danza contemporánea llamado “*free movement*” y con un programa de estudio de danzas de carácter de diferentes estilos, principalmente húngaro, polaco y ruso. Periódicamente la RAD modifica sus programas de estudio y en este período actual, el material de danzas de carácter de grado quinto se basa en la danza española. Con ello, los maestros de la RAD en todo el mundo, se actualizan en los objetivos pedagógicos que en la última revisión de este grado incluyó elementos de zapateado, palmas, escorzos, floreos y braceos.

Entre los fundadores de la RAD estuvieron Lucia Cormani, Edouard Espinosa, y la estrella de los *Ballets Russes* quien figurara en la première mundial de *El Tricornio* en el papel de La Molinera, Tamara Karsavina. En ese elenco del estreno de 1919, representando al personaje de El Corregidor estuvo el bailarín polaco Leo Woizikowski, quien junto con Lydia Sokolova fue de los compañeros más cercanos a Félix Fernández, tanto en la intensidad de su estudio, como en cuanto a cercanía personal, además de figurar en el reparto original de ese ballet español.

4.5 Ballets en Latinoamérica

A pesar de la gran labor realizada en países como Brasil y México, en este apartado únicamente se estudiarán los casos del Ballet Estable del Teatro Colón de Argentina y el del Ballet Nacional de Cuba por ser los dos los de colaboraciones más trascendentales dentro de la compañía de ballet con figuras como Gades, Antonia Mercé.

4.5.1 Argentina – Ballet Estable del Teatro Colón

Entre las figuras que mayor impacto tuvieron en el desarrollo del flamenco a nivel mundial dentro del contexto del ballet, sin duda se encuentran Léonide Massine y Antonia Mercé “La Argentina”. En el caso de Massine, su diversificación en la amplia versatilidad coreográfica abarcando desde sus ballets sinfónicos, el repertorio de Diaghilev y sus ballets característicos tales como *Gaîté Parisienne* difuminaron el impacto relacionado a su persona. Ello aunado a su incansable labor directriz de las diferentes facetas de las compañías que llevaron el legado de los *Ballets Russes*, con sus respectivos litigios, sumado a la hermética personalidad y trato de Léonide como persona, no favorecieron un seguimiento popular de su preciado baile español.

Sin embargo, en un extremo contrario, la combinación de la persona, estética, obra coreográfica, presencia escénica en recitales y labor de desarrollo de una apreciación del flamenco a través de conferencias de “La Argentina” tuvo mayor trascendencia y repercusión en el impulso creativo de ballets de temática española. Antonia Mercé contagió con una valoración artística del flamenco a públicos y gremios artísticos parisinos e internacionales, desde una perspectiva *ad hoc* con el contexto de las producciones dancísticas de las más prestigiosas compañías. No sólo llevó su arte a puntos remotos, sino que durante sus extensas estancias entabló colaboraciones con compañías de ballet como la del Teatro Colón en Argentina.

Tabla 14 Artistas flamencos que colaboraron en el ballet en Argentina

Nombre del artista	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
Antonia Mercé -Teatro Colón	<i>El Amor Brujo</i>	Candelas	1933
Ana María – Teatro Comedia, Córdoba	<i>El Amor Brujo</i>	Candelas	1946
Ángel Pericet - Teatro Colón	<i>El Tricornio</i>	El Molinero	1969
Dora del Grande	<i>El Amor Brujo</i>	Candelas	1933
Francisco Gago	<i>El Amor Brujo</i>	Espectro	1933
Raúl Blanco	<i>El Amor Brujo</i>	Carmelo	1933
Leticia de la Vega	<i>El Amor Brujo</i>	Lucía	1929

4.5.2 Ballet Nacional de Cuba

El impacto personal de Antonia Mercé también fue decisivo en el desarrollo personal de una siguiente generación de bailarinas como en su momento sucediera con la fundadora del Ballet Nacional de Cuba Alicia Alonso. Estando en Cuba en el trayecto de una de sus giras, “La Argentina” visitó la escuela de ballet donde estudiaba Alicia y luego

Alicia tuvo la oportunidad de verle en escena quedando maravillada. Alicia Alonso cuenta entre sus anécdotas cómo al terminar la función y pasar a saludar a Antonia Mercé, la estrella reconoció a la entonces pequeña bailarina señalando el parecido que había entre algunas facciones de ambas.

Como podemos suponer tanto por ser una de las colonias españolas más importantes y por las olas de migración española a Cuba en diferentes períodos bélicos de la Península, el gusto y estudio del flamenco ha sido fomentado acogiendo giras de artistas de baile de España y promoviendo la creación de repertorio interno. Tengamos en cuenta que inclusive Fanny Elssler estuvo presente en Cuba, y a como narra en sus diarios, bastante preocupada en un principio por cómo sería su recepción ante la palpable presencia española, aparentemente la más contundente que había enfrentado en su carrera.

Nutriéndose de estas raíces culturales, contando con abuelos españoles, Alicia Alonso es una de las directoras de compañías de ballet de mayor, más intensa y más personal colaboración con artistas e intérpretes del flamenco. Empezando por el flamenco que ella misma estudiara como primer acercamiento a la danza desde niña en Jerez de la Frontera durante el traslado temporal que su familia tuvo, fue trenzando vivencias artísticas con el flamenco a lo largo de su carrera de bailarina de ballet.

Motivada por concederle a su abuelo el deseo de que regresara a Cuba trayéndole aprendido los bailes de su tierra, Alicia aprendió los bailes esenciales de la escuela andaluza tales como sevillanas, malagueñas, fandangos, e inclusive la Jota.⁷⁹² Sobre el toque de palillos o castañuelas, Alicia intentaba practicar incansablemente, incluso a la hora de irse a la cama, asegurándose de “poder tocar las castañuelas en cualquier posición.”⁷⁹³ Respecto a sus primeras colaboraciones con artistas del flamenco, Alicia Alonso recuerda haber participado con Encarnación López en una producción que conjuntó la compañía de “La Argentinita” con *Ballet Theatre*.⁷⁹⁴

⁷⁹² “Before I took ballet classes, I took Spanish dances. Dancing, I used to ever go to bed with the castanets on because I wanted to be sure I could play castanets in any position.” Entrevista transcrita documentada en: Alicia Alonso. 1977. Interview with Alicia Alonso. Transcript of interview by Marilyn Hunt recorded November 19, 20 and 21, (1977), at the Executive Hotel, San Diego, California. New York Public Library, History Archive - Oral History Project, MGZMT 5-681, p. 6.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 4.

I remember we did a season in the old MET with Argentinita and her company and Ballet Theatre together. That was when Ballet Theater was under Hurok Attractions. That was one season.

(Alicia Alonso, entrevista transcrita, 1977)

Con respecto a la participación de Alicia en el repertorio de ballets de temática española, particularmente de Massine, consideramos de especial valor compartir el testimonio de la maestra sobre el momento en que rechaza la propuesta del coreógrafo ruso cuando le escoge para coprotagonizar *El Tricornio* como primera figura de su compañía. La respuesta de Alicia nos permite visualizar el contexto sociocultural de las emergentes compañías de ballet en la transición del segundo tercio del siglo XX, así como de valorar los atributos duales de la bailarina cubana tanto en el ballet como en el baile español⁷⁹⁵.

Lincoln Kirstein called me and said: ‘I had a party and at the party was Massine and he was very mad. He said he had chosen you to dance with him and you were going to be his partner and you already had signed with me. This is a big chance for you because it means that you will become a ballerina immediately with Massine. If you want your contract back...’ and I said: ‘Mr. Kirstein. I don’t want to become a ballerina that fast. I signed a contract with you and I am going to dance with you’.

(Alicia Alonso, entrevista transcrita, 1977)

En retrospectiva, a través de este testimonio podemos apreciar la visionaria actitud de Alicia al decidir quedarse con la compañía de Lincoln Kirstein, *Ballet Caravan*, no sólo en su perspectiva del momento, sino contra el inmenso desarrollo del ballet que ha logrado con el Ballet Nacional de Cuba. Sin embargo, como sabemos, Alicia tuvo la oportunidad de coprotagonizar junto con Léonide Massine ambos, *Capriccio Espagnol* en *Ballet Theatre*, y tiempo después, ya en Cuba, *El Tricornio*.⁷⁹⁶

En la entrevista que Alicia Alonso concede a Marilyn Hunt en 1977, la entrevistadora pregunta a Alicia si Massine realmente podía bailar “*Spanish dance*”, ante lo cual Alicia contesta aportando su evaluación de los puntos que más ha valorado del coreógrafo: su personalidad, su sentido del flamenco, y su manera de respirar al bailar que favorecía su

⁷⁹⁵ Ibid. 23-24.

⁷⁹⁶ “I did *Capriccio Espagnol* when I just came back fro Cuba from my operation. When I started dancing again that season I danced *Giselle* and I did *Capriccio Espagnol* with Massine.” Ibid., p. 4-5

eficiencia y virtuosismo con gran expresividad y ausencia de cansancio.⁷⁹⁷ Sobre el conocimiento del baile de España, Alicia afirma sus conocimientos, aunque estilizaba su discurso al incorporarlo al ballet.

He was an artist, really, with a lot of personality. He did learn Spanish dance. He knew Spanish dancing. He did Spanish dancing on a certain...stylized to the ballet. But he was very good. Very good! He had this feeling of flamenco, with his black pants, and he was very good.

(Alicia Alonso, entrevista transcrita, 1977)

Alicia narra cómo el aprendizaje de la eficiencia en la respiración al bailar se dio a raíz de su coparticipación con Massine en *Capriccio Espagnol*, donde ella terminaba sin aire. Alicia explica cómo Massine incorporaba su respiración al baile, lo cual le aportó una ventaja especial en su carrera dancística.

As a matter of fact I had an experience I have never forgotten. I used to dance and when I finished dancing, *Capriccio Espagnol*, I used to be out of air. I was just... and he was used to finish as fresh like a lettuce. So he used to make fun of me and would say: 'You don't know how to breathe.' So I watched him and I could see that he makes his breathing part of his dancing. You know? That's when I understood from watching him. From then on, I worked on that so I could breathe and not show my tiredness. That has been, I think, one of the things I do that people are always asking how do you do it that you don't look tired when you dance, doesn't hear me breathing hard, best he was the one who put that question in my head when he used to make fun of me I don't know if he remembers. ...I was very young and he was always a great name, and it was the first time I danced with him so anything he would say or do, I watched. All my life I've been watching all the dancers and all the people to learn.

(Alicia Alonso, entrevista transcrita, 1977)

Apartándonos de este recuento y reflexionando sobre la respiración, independientemente de dónde haya procedido ésta técnica de Massine, el uso “orgánico” de la respiración es enfatizado en las técnicas de eficiencia de entrenamiento, en el desarrollo de calidades estéticas de la danza, en la potencia del virtuosismo, en la

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 5

suspensión anti-gravitatorio utilizada tanto en el ballet como en la danza contemporánea, y en la sensibilidad interpretativa musical, por mencionar algunas de sus aplicaciones. En relación al flamenco, maestros como el bailar Juan Paredes en su filosofía pedagógica del ritmo o “soniquete” y las calidades interpretativas del baile festero por Bulerías, enfatiza la respiración como clave.

El soniquete es algo que lo trae no sólo el flamenco. Es una manera de entender y respirar la vida. Te puede valer para el ballet, para el flamenco para, ser persona. Es una manera de respirar. De ver el contorno. De estar, de decir. Cuando el soniquete se junta con el flamenco y con otro arte es el arte. Es lo más grande que he encontrado en mi vida. Una vez hice en Facebook una encuesta de qué opinaba la gente que era el soniquete. Respondieron que es algo profundo, es como respira tu alma, tu ser. Es goce, es felicidad. El ballet respira, pero el flamenco te enseña cómo respirar. Yo creo que no son iguales, hay que aplicar la respiración al movimiento para sacar el mejor provecho para comunicar. Cuando hablas haces tus pausas, te paras, hablas más rápido o más lento. Hay que respirar en el baile de una manera para enfatizar alguna cosa, y de manera contraria para hacer algo contrario.

(Juan Paredes, entrevista personal, Sevilla, 2013)

A pesar de haberse decidido por una dedicación al ballet en Cuba y de allí a integrarse al proceso de germinación de las compañías de ballet que al paso del tiempo se convertirían en el *New York City Ballet* y el *American Ballet Theatre*, para luego desarrollar la escuela y compañía del Ballet Nacional de Cuba, Alicia nos afirmó en la reciente entrevista que siempre continuó con el flamenco y que aún practica el toque de palillos.⁷⁹⁸ Dicha entrevista tuvo el lujo de ser complementada por las intervenciones de las figuras líderes del flamenco que se encontraban presentes, entre ellos la bailaora y bailarina Cristina Hoyos quien junto con Antonio Gades lideró en la divulgación del flamenco en escena y en la gran pantalla, e igualmente en el recinto se encontraba José Antonio Ruiz, cuya labor dancística en el flamenco y la danza española ha sido mayor con su trabajo de dirección de la Compañía Andaluza de Danza y el Ballet Nacional de España. Al proponerle a Alicia nos hablara de las aportaciones del flamenco al ballet expresó:

¿Qué aporta el flamenco al ballet? Una forma de bailar. Hay que sentirlo, tanto el flamenco como el ballet. Hay que aprenderlo. No puede ser como cualquier cosa. (...) Tengo que decirles que lo primero que aprendí a

⁷⁹⁸ Entrevista realizada en el Teatro de la Maestranza de Sevilla el 2 de Noviembre, 2013 durante la rueda de prensa por la conmemoración del 70 aniversario de su debut como *Giselle* en el entonces *Ballet Theater* de Nueva York.

bailar en mi vida fue el baile español, aquí en España. Yo tenía siete años y medio, iba a cumplir ocho. Y empecé a bailar español. Empecé a tocar las castañuelas. Me las enseñaron. Tenía unos profesores muy buenos que venían a enseñarme a mí y a mi hermana. Y me gustó, me encantaba. Me encanta y me sigue gustando muchísimo... Yo sigo bailando español. Bueno, seguía bailando,...bueno... ya no. [Alicia hace un gesto simpático, sonríe y la gente se ríe con ella], pero las castañuelas todavía las toco. ¡tararán, tararán, tan, tan!“ [Alicia hace el gesto de tocar las castañuelas con sus majestuosas manos y canta el ritmo]

(Alicia Alonso, entrevista durante rueda de prensa, Sevilla, Noviembre, 2013)

Tabla 15 Artistas flamencos en el Ballet Nacional de Cuba

Nombre del artista	Coreografía	Personaje o variación	Fecha
Antonio Gades	<i>Giselle</i>	Hilarion	1978
Antonio Gades	<i>Ad Libitum</i>	Co-protagonista	1978
Antonio Gades	<i>Bodas de Sangre</i>	Coreógrafo	1978
José Antonio Ruiz	<i>El Tricornio</i>	Coreógrafo	1986
Antonio “El Pipa”	<i>El Amor Brujo</i>	Coreógrafo	2012

Como se sabe, *Ad Libitum* marcó el inicio de una entrañable y mutuamente enriquecedora relación artística entre Alicia Alonso y Antonio Gades, pero también entre el ballet y el flamenco dejando un testimonio revolucionario de compaginación de ambos géneros y artistas en el arte de su procedencia y profesión. Como hemos subrayado anteriormente, Gades incluso participó como bailarín en el ballet de *Giselle* en el papel de Hilarion, y la compañía del Ballet Nacional de Cuba absorbió el flamenco de Gades en otra de sus obras emblemáticas: *Bodas de Sangre*. Con ambas coparticipaciones, dieron testimonio en aquella primera gira del Ballet Nacional de Cuba que marcó la apertura político-cultural que permitió el regreso de Alicia Alonso al país donde se cristalizó su carrera como bailarina de reconocimiento internacional con su debut en *Giselle* en 1943.

Habiendo dedicado los respectivos apartados tanto a *Ad Libitum* como a *Bodas de Sangre* en nuestros apartados dedicados al repertorio de ballets de temática española, daremos a continuación resonancia a la voz a los artistas del flamenco que colaboraron con Alicia Alonso y el Ballet Nacional de Cuba donde se expresan con agradecimiento, valoración y respeto las respectivas oportunidades de colaboración.

José Antonio Ruiz elogió a Alicia en su interpretación de *Carmen* en el Palacio de Bellas Artes durante las celebraciones de las olimpiadas en México y agradeció el

regalo de haberle invitado a montar su versión de *El Tricornio* para el Ballet Nacional de Cuba:⁷⁹⁹

He sido un privilegiado por tener la gran oportunidad, después de Antonio Gades, de haber hecho *Bodas de Sangre* para el Ballet Nacional de Cuba, de que usted me hubiera invitado para hacer mi coreografía de *El Sombrero de Tres Picos*. Siempre le estaré agradecido. Soy su eterno admirador y alumno, en la distancia, y sé que ha sido un privilegio, para mí, para mi carrera, para mi vida profesional y en mi vida personal. Muchas gracias por existir y darnos tanto a los que amamos la danza.

(José Antonio Ruiz, intervención durante rueda de prensa de Alicia Alonso, Sevilla, noviembre, 2013)

En esta misma afortunada reunión la bailarina y bailaora Cristina Hoyos también aprovechó para agradecer a la maestra:

Puedo decir que tuve el privilegio de ir a Cuba, de conocerla personalmente en 1975, con Antonio Gades. Yo quiero decir a Alicia, que, como decía mi madre, que cuando usted nació, se rompió el molde. Ya no puede haber otra igual. Es única en el mundo. ¡No habrá otra!

(Cristina Hoyos, rueda de prensa de Alicia Alonso, noviembre, 2013)

En una entrevista más reciente, el cantaor jerezano José Mercé, quien perteneció a la compañía de Antonio Gades por una amplia década y con quien participó en giras, presentaciones escénicas y las filmaciones de sus coreografías, incluyendo *Bodas de Sangre*, se expresa entrañablemente sobre sus experiencias de colaboración con el Ballet Nacional de Cuba y con gran admiración de la maestra quien también le montara coreografía a este carismático cantaor:

⁷⁹⁹ En la entrevista personal que José Antonio Ruiz concedió para este estudio en febrero 2011 en el nuevo teatro de Alcalá de Guadaíra, relató con detalle su proceso coreográfico de su versión de *El Tricornio*. Dado que en este punto de esta recopilación de aportaciones del flamenco al ballet estamos haciendo alusión a su aportación dentro del contexto del repertorio del Ballet Nacional de Cuba, hemos considerado valioso incluir los aspectos distintivos de su creación, así como lo significativo de su proceso de investigación y análisis coreográfico:

“Conozco muchas referencias de *El Sombrero de Tres Picos* y eso me ha servido para no caer en tópicos e interpretarlo a mi modo. Yo hice la primera versión en el ochenta y seis. Ya había bailado la de Antonio durante muchos años haciendo todos los personajes, inclusive la parte de Antonio, (yo la bailaba cuando ensayaba la orquesta, y cubría la parte de Antonio porque me tenían como “comodín”). En el ochenta y seis [1986] el Festival de Granada me encargó hacer una revisión de la pantomima coreográfica de 1917 y creo que conocer la pantomima original fue fundamental para saber dónde está el génesis de *El Sombrero de Tres Picos*. Allí encontré el motivo por el cual *El Sombrero de Tres Picos* había sido un éxito y es que la historia arranca en *El Corregidor* y *La Molinera*, *El Molinero* es casi añadido. También en mi propuesta me preocupé mucho en darle más importancia al pueblo, que tuvieran más colaboración en la historia.”

En Cuba estuvimos junto con Alicia Alonso. La verdad es que Alicia era maravillosa. Era impresionante, pero ella con el flamenco se moría también. Es así. El flamenco es lo más grande que ha dado la historia de la música. Nosotros íbamos todos los años. Durante diez años íbamos a Cuba. Siempre empezábamos la gira allí. Antonio se iba con el ballet cubano, montaba cosa, montaba coreografías. Alicia era una persona maravillosa. Alicia a nosotros, también nos montaba algo. Nosotros no sabes cómo disfrutábamos. Alicia muy guapa, con su pañuelo.... Son momentos inolvidables, que te quedan para siempre. Tuvimos la suerte de haberlo vivido.

(José Mercé, entrevista personal, Hermosillo, Mayo, 2015)

Más recientemente, Alicia Alonso también ha invitado al bailar jerezano Antonio “El Pipa” al Ballet Nacional de Cuba para aportar su propuesta de *El Amor Brujo*, sobre lo cual el coreógrafo cuenta:

Fue una experiencia maravillosa, ha sido una de las experiencias más bonitas que he tenido en mi carrera profesional. El entendimiento fue máximo. Cuando la maestra pidió que coreografiara para el Ballet Nacional de Cuba dije sí sin pensarlo. Una vez que lo tuve claro, lo único que le pedí a la maestra era que tuviera a alguien para traducir de alguna manera mi vocabulario al argot del clásico. Estuve en tres estancias entre quince y veinte días cada una. Estrenamos con la Orquesta Nacional de Cuba. Fue una preciosa experiencia, de las más bonitas de mi carrera.

(Antonio “El Pipa”, entrevista personal, Jerez de la Frontera, 2013)

Cerramos este apartado sobre las colaboraciones del Ballet Nacional de Cuba con artistas del flamenco con esta breve cita de Antonio Gades en la cual atribuye a la maestra Alicia Alonso, el aprendizaje del verdadero sentido de “un trabajador de la cultura”, lo cual en retrospectiva tiene mayor magnitud.

Donde más he aprendido de organización, de cómo crear un ballet, de cómo llevar a los bailarines, ha sido en Cuba. Alicia Alonso ha contribuido a enseñarme el verdadero sentido de un trabajador de la cultura. Allí me enseñó todo lo que puse al servicio del Ballet Nacional.

(Fundación Antonio Gades, Madrid, 2005: 168)

La inmensa labor que Alicia Alonso ha hecho a favor de la integración del flamenco en el ballet y del ballet en sí, no sólo en Cuba, sino a nivel mundial tanto en los aspectos pedagógicos, coreográficos y de preservación del repertorio es más loable al considerar las vicisitudes de su trayectoria. Asimismo, la firma estética de Antonio Gades y su labor hacia la universalización del flamenco también ha marcado el antes y después de la historia escénica del flamenco en relación al ballet a través de sus aportaciones al repertorio de este género dancístico en sus numerosas colaboraciones con coreógrafos y

compañías de ballet. Independientemente de ello, el fruto de la colaboración entre Alicia Alonso y Antonio Gades ha sido una de las de mayor repercusión en sus vidas personales, su labor artística y en el legado universal que han aportado a la danza.

4.6 Australian Ballet

Entre las giras de icónicos intérpretes y compañías de danza por el extremo del hemisferio sur de nuestro planeta destacan las de Ana Pavlova, Antonia Mercé “La Argentina” y la de los *Ballet Russe de Monte Carlo*. Entre los países que Ana Pavlova visitó en su gira por este hemisferio se encuentran Japón, China, Filipinas, Australia, Nueva Zelanda, India, Egipto y Sudáfrica. Antonia Mercé “La Argentina” también realizó giras por Asia recorriendo Japón, China, Filipinas y Vietnam, aunque no alcanzó a presentarse en Australia.⁸⁰⁰ Sin embargo, las extensas giras de los *Ballet Russe de Monte Carlo* favorecieron el asentamiento de algunos de sus miembros en la gran isla, a partir del cual se solidificó el desarrollo artístico y cultural australiano, particularmente en el área del ballet.

De acuerdo con la investigadora Stephanie Volkens, el legado de la danza española en Australia se fue desarrollando a través de los ballets de temática española o variaciones de danzas de carácter españolas presentadas en las giras internacionales de los ballets románticos, seguido por las visitas artísticas de las primeras bailarinas/bailaoras, lo cual culminó con el asentamiento de artistas de baile español y del ballet en Australia que se dio ante las amenazas bélicas de principios del siglo XX.⁸⁰¹

⁸⁰⁰ Datos bibliográficos y hemerográficos de estas giras Antonia Mercé pueden accederse a través de la Fundación Juan March en la Serie II Prensa. 1906-1988, Álbum 3. 1928-1929. Vid.: Fundación Juan March. *Colección Antonia Mercé “La Argentina”*. Disponible en la Web: <<http://digital.march.es/merce/es/node/22>> [Consulta: 24.04.2015]

⁸⁰¹ Stephanie Volkens. *History of Spanish Dance in Australia*. (Diciembre 16, 2012). Flamencalibrarian.wordpress.com. Disponible en la Web: <https://flamencalibrarian.wordpress.com/2012/12/16/history-of-spanish-dance-in-australia/> [Consulta: 24.04.2015]

También se encuentran datos en *Flamenca Librarian*. Disponible en la Web: <https://flamencalibrarian.wordpress.com/2012/12/16/history-of-spanish-dance-in-australia/> [Consulta: 24.04.2015]

El empresario J. C. Williamson, quien trajo a Pavlova a Australia en 1926 y 1929⁸⁰² también fue responsable de traer a Luisillo y su compañía *Spanish Dance Theatre* en varias ocasiones. La *première* australiana se llevó a cabo el 30 de enero de 1958 en el *Theatre Royal Adelaide*, continuando en su trayectoria de representaciones por Sydney, Brisbane, Newcastle, Melbourne y Nueva Zelanda. De acuerdo con los archivos de la Biblioteca Nacional de Australia, el programa de Luisillo incluía: *Sinfonía Sevillana*, *Gitanos de Alpujarra*, *Polo*, *El Ciego*, *Ronda Huertana*, *Pregones Madrileños*, *Sonatas*, *Nocturno Flamenco*, *Gigantes y Cabezudos*, y *Café Flamenco*.⁸⁰³ La compañía encabezada por la bailarina Mercedes Ramos, la cantaora y bailarina María Vivo, el guitarrista y bailarín Serafín de Andrés, Teresa Amaya catalogada como “*gipsy dancer*”, además de un elenco de una decena de bailarines.⁸⁰⁴

La segunda gira australiana de Luisillo y su Teatro de Danza Española en 1962 fue continuada con una tercera en 1967 anunciada como Festival de España, extendiendo aún a más ciudades sus representaciones, incluyendo obras como *Capricho Español*, *Tú y Yo*, *Bolero*, *Fantasia Gallega*, y *Flamenco del Rocío*.⁸⁰⁵ Observando los datos de las giras de Luisillo, podemos valorar la gama estilística de su repertorio y el trabajo coreográfico implícito en sus representaciones. A través del seguimiento de las recurrentes y extensas giras de su compañía, podemos apreciar la trascendencia de la frecuencia de sus estancias, con respecto al desarrollo del conocimiento de la danza y cultura española, así como el fomento a las respectivas iniciativas locales, especialmente si sumamos el efecto que el carismático José Greco y su compañía tuvieron en este país a partir de sus giras de programa flamenco en 1965. Pero a partir de los años setentas, aumenta la presencia de artistas flamencos en Australia con giras de Paco Peña en 1970, la compañía de Antonio Ruiz Soler de 1971, el regreso del

⁸⁰² Datos de las giras de Ana Pavlova en Australia pueden encontrarse en la biblioteca nacional australiana. Vid.: Pavlova, Anna & National Library of Australia. (1926). [Pavlova, Anna : her Australian tours, 1926, 1929 : *Theater* programmes, ephemera. Disponible en la Web: <<http://nla.gov.au/nla.cat-vn2605188>> [Consulta: 24.05.2015]

⁸⁰³ *Trove*. “Luisillo and his Spanish Dance Theatre Australian Tours (1958 -).” National Library of Australia. Disponible en la Web: <<http://trove.nla.gov.au/list?id=1227>> [Consulta: 24.05.2015]

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

programa de bailes españoles de José Greco, y una cuarta gira de la compañía de Luisillo en 1976.⁸⁰⁶

Entre los bailarines que visitaron Australia en giras que se quedaron a sembrar su legado de arte español fueron Luis Moreno, quien colaboró como director artístico del *West Australian Ballet* en 1973,⁸⁰⁷ aportando su conocimiento de baile español. La versátil compañía había sido fundada en Perth, Australia en 1952 por Kira Bousloff, bailarina de los Ballets Russes, distinguiéndose su amplio abanico estilístico manteniendo la base tradicional del ballet pero con apertura a la vanguardia contemporánea.

De esta manera podemos ver cómo el legado de los *Ballets Russes* de Diaghilev contribuyó al desarrollo de la danza en Australia se fue cultivando tanto a través de las múltiples giras de compañías derivadas de ella así como de la creación de nuevas compañías en Australia construidas por los miembros que permanecieron en su territorio.⁸⁰⁸ La primera gira de 1936 por la compañía derivada de estos ballets bajo la dirección del Colonel W. de Basil, *Monte Carlo Russian Ballet*, tuvo una extensa gira de nueve meses en Australia. La segunda gira de la compañía del Colonel, de siete meses de duración, tuvo lugar en 1938 pero ahora bajo el nombre de “*Educational Ballets Ltd.*” Para la tercera gira de 1939, la compañía se presentó con el nombre de “*Colonel W. de Basil’s Covent Garden Ballet*” y “*Colonel W. de Basil’s Ballet Company*”, la cual tuvo una duración de casi diez meses, permaneciendo la compañía hasta septiembre de 1940.⁸⁰⁹

⁸⁰⁶ Stephanie Volkens. *History of Spanish Dance in Australia*. (Diciembre 16, 2012). Flamencalibrarian.wordpress.com. Disponible en la Web: <<https://flamencalibrarian.wordpress.com/2012/12/16/history-of-spanish-dance-in-australia/>> [Consulta: 24.05.2015]

⁸⁰⁷ Consulta en los archivos históricos del West Australian Ballet. Disponible en la Web: <<http://waballet.com.au/the-company/our-story/>> [Consulta: 24.05.2015]

⁸⁰⁸ Directorio de enlaces de archivos y documentación sobre temas relacionados con los Ballets Russes, las respectivas compañías derivadas que estuvieron en Australia, así como el desarrollo dancístico a raíz de ello en este país se puede acceder a través del subenlace de la Biblioteca Nacional de Australia titulada *Ballets Russes in Australia Our Cultural Revolution*. Disponible en la Web: <http://pandora.nla.gov.au/pan/71116/20120117-1645/www.nla.gov.au/balletsrusses/index.html> [Consulta: 24.05.2015]

⁸⁰⁹ La compañía derivada de los Ballets Russes de Diaghilev formada por el Colonel W. de Basil se presentó en gira por Australia con diferentes nombres. En la primera gira, en 1936, la compañía se del Colonel W. de Basil se conocía como “*Monte Carlo Russian Ballet*”. En la segunda gira australiana la

Entre el repertorio que a través de las diferentes denominaciones de los *Ballets Russes* del Colonel de Basil trajo a Australia destaca en su primera gira *El Amor Brujo* de León Woizkiowski, con su respectiva música por Manuel de Falla y diseños de Natalia Gontcharova.⁸¹⁰ Otra coreografía de temática española en el repertorio de la segunda gira fue *Bolero* creada por Anton Dolin⁸¹¹, con música de Ravel.⁸¹² Entre las variaciones presentadas en el evento de recaudación de fondos para Polonia organizado por la compañía de Basil que se llevó a cabo el 12 de marzo de 1940 y en el evento de despedida del 19 de septiembre de 1940 se lista *Spanish Dance* con coreografía por Morena y la música de “Jota de Aragonese”.⁸¹³

Entre las personalidades importantes que marcaron el desarrollo de la danza española y el flamenco en Australia fue la de Antonio Ruiz Soler en 1971 bajo el nombre de Gran Antonio en el *Palais Theatre* de Melbourne. Entre las coreografías del programa se incluyeron *El Amor Brujo*, “*Puerta de Tierra*”, y *Viva Navarra (Gran Jota)*.⁸¹⁴ La suma del impacto del repertorio español de las compañías de ballet y de flamenco, el asentamiento australiano de los pioneros en esta tesitura procedentes sus compañías

compañía del Colonel, cuyo nombre en aquel entonces ya era Covent Garden Russian Ballet, fue presentada como “Educational Ballets LTD”. Debido a las múltiples situaciones legales que el Colonel tuvo que batir con los directores de las otras compañías derivadas de los *Ballets Russes* de Diaghilev, en 1939 durante la tercera gira de su compañía por Australia (en ese entonces llamada “The Original Ballet Russe”) se presentó con el nombre de “Colonel W. de Basil’s Covent Garden Ballet” y “Colonel W. de Basil’s Ballet Company.” Vid.: Archivos históricos de la Biblioteca Nacional de Australia: Trove. “Ballets Russes Australian tours (1936-1940). *Nacional Library of Australia*. Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1194> [Consulta: 24-05-2015]

⁸¹⁰ Los archivos de la Biblioteca Nacional de Australia contiene importantes fuentes fotográficas y archivísticas de *El Amor Brujo* de León Woizkiowski, listado bajo su nombre en francés *L’Amour sorcier* y también llamado *Love, the magician*. Vid.: Digital Collections Manuscripts, Series 2: Photographs, c. 1935-1937. Item 37: Rowell, E. A...Female dancers of the Monte Carlo Russian Ballet in *L’amour sorcier*, 1936 or 1937 [picture], Disponible en la Web: <http://nla.gov.au/nla.ms-ms9915-2-37> [Consulta: 20.05.2015]

⁸¹¹ Fotografía de Anton Dolin bailando *Bolero* acreditada a la compañía *Covent Garden Russian Ballet* en su tour por Australia. Vid.: Digital Collections-pictures de 1939. Disponible en la Web: <http://nla.gov.au/nla.pic-an11855452-s12-a1> [Consulta: 20.05.2015]

⁸¹² Vid.: “Ballets Russes in Australia: the repertoire” en *Ballets Russes in Australia Our Cultural Revolution*. Disponible en la Web: <http://www.nla.gov.au/balletsrussesresearch/performances-players/ballets-russes-in-australia-the-repertoire/> [Consulta: 20.05.2015]

⁸¹³ Ibid.

⁸¹⁴ Vid.: Trove. “Antonio Australian tour (1971 -)”, National Library of Australia. Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1170> [Consulta: 25.05.2015]

fueron diseminando tanto el desarrollo del baile español en Australia, propiciando a su vez colaboraciones con artistas de sus respectivas compañías. Entre estos referentes se encuentra Antonio Hernández Sánchez proveniente de la compañía de Luisillo, seguido por las aportaciones de Antonio Vargas, Diana Reyes quienes contribuyeron con instituciones artístico-culturales españolas y escuelas de danza.⁸¹⁵

Entre las imágenes del Ballet de Australia que crearon mayor impacto a nivel internacional fueron las captadas en la filmación del ballet de temática española *Don Quixote* en 1972 con la aportación coreográfica, visión filmográfica e interpretación estelar del bailarín Rudolf Nureyev, en pleno esplendor de su carrera.⁸¹⁶ La versión de Nureyev ha sido muy original, haciendo resonar elementos de la danza y cultura española en una visión elegante, con un tono de autenticidad muy diferente al resto de las propuestas presentadas hasta entonces. Con respecto a nuestra investigación, subrayando el impacto del flamenco y complementariamente de la cultura española en el ballet, es interesante ver cómo con esta filmación el *Australian Ballet* queda captada en el marco español en el imaginario colectivo del gremio dancístico perdurablemente.

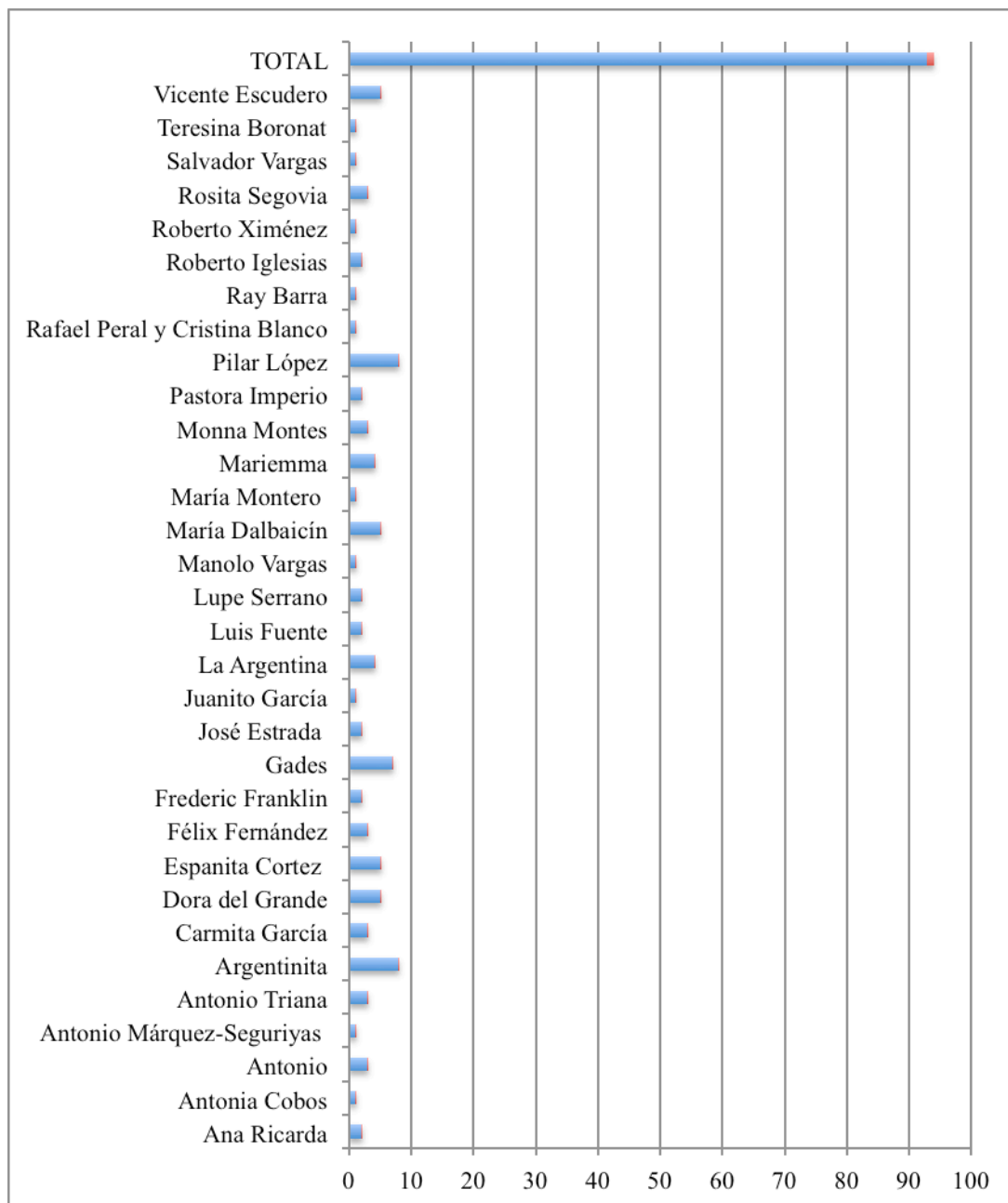
En el terreno actual, podemos ver cómo la escuela de esta compañía dancística australiana ha cultivado una apreciación importante al baile de España. Como veremos en la sección comparativa de programas de escuelas profesionales de danza afiliadas a las compañías de ballet más emblemáticas, el *Australian Ballet* incluye el estudio de “*Spanish Dance*” en su *syllabus*. La valoración que esta compañía da al flamenco es más evidente al observar que para la gala del cincuenta aniversario, seleccionó una *Soleá por Bulería* para incluirla dentro de tan emblemático programa. La coreografía montada por la bailaora Areti Boyaci, fue interpretada por los bailarines del *Australian Ballet School* liderados por la primer *prima ballerina* egresada de esta institución, Marilyn Rowe.⁸¹⁷

⁸¹⁵ Vid.: Stephanie Volkens. (2012). *History of Spanish Dance in Australia*. December 16, 2012. Flamenalibrarian.wordpress.com. Disponible en la Web: <https://flamenalibrarian.wordpress.com/2012/12/16/history-of-spanish-dance-in-australia/> [Consulta: 24.05.2015]

⁸¹⁶ Vid.: “*Don Quixote – Nureyev’s Choreography*” en el portal *The Rudolf Nureyev Foundation*. Disponible en la Web: < <http://www.nureyev.org/rudolf-nureyev-choreographies/rudolf-nureyev-don-quixote-petipa> [Consulta: 25.05.2015]

⁸¹⁷ Vid.: Kuzminsky, Irina. (Septiembre, 2014). “The Australian Ballet School 1964-2014, Anniversary Gala”. *Dance Australia*. Australia: Yaffa Publishing Group.

4.7 Gráfica de artistas del baile flamenco de mayor colaboración con el ballet



Gráfica 2 Artistas del baile flamenco de mayor colaboración en el ballet

Nota: A través de la siguiente gráfica se puede apreciar que los artistas que mayor frecuencia de colaboración tuvieron en compañías de ballet fueron Encarnación López “La Argentinita”, Pilar López y Antonio Gades, ello independientemente de la gran influencia que otros artistas tuvieron más allá de sus colaboraciones en compañías de ballet tales como Antonia Mercé “La Argentina”, Félix Fernández, Vicente Escudero y Antonio.

5 PROGRAMAS DE ESTUDIOS: baile flamenco en escuelas afiliadas a compañías de ballet

A continuación observaremos los programas de escuelas de ballet afiliadas a compañías de ballet o cuya institución, formación y funcionamiento estén íntimamente relacionados con las directrices de compañías de ballet. Este, en particular, es el caso del Ballet Español de Cuba y su escuela correspondiente, en cuya formación y desarrollo Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba y de su cátedra de estudios, ha estado altamente implicada.

El siguiente caso que estudiaremos será el del *Elmhurst School of Dance* (ESD) de Inglaterra, afiliado al *Birmingham Royal Ballet* y este, a su vez, al *Royal Ballet*. A pesar de que en los programas complementarios del *Royal Ballet* se estudian elementos de danza española dentro de las clases de bailes de carácter, tales como el *Royal Ballet School*, o la organización de la *Royal Academy of Dance* de manera más distantemente relacionados, es *Elmhurst* la única escuela que tiene un programa graduado de flamenco en los diferentes niveles.

El tercer programa de estudios de flamenco en escuelas afiliadas a compañías de ballet que observaremos será la del *National Ballet of Canada*, cuya escuela se llama *National Ballet School of Canada* ubicada en Toronto. El programa de la escuela es altamente competitivo abarcando metodologías de Cecchetti, Vaganova y de las organizaciones inglesas tales como la del *Imperial Society of Teachers of Dancing* (ISTD) y la *Royal Academy of Dance* (RAD) en las cuales existen programas de estudio de danza de carácter.

5.1 Ballet Español de Cuba

El desarrollo de la danza en Cuba, tanto en el ballet como en la danza española, han sido impulsados por Alicia Alonso en los niveles tanto educativo como artístico de las diferentes instituciones educativas y compañías en su país. Con ello constata no sólo su versatilidad artística y su amplia visión para con la formación profesional y cultural de sus bailarines, sino también de su país. Este fomento del estudio y desarrollo del

flamenco abarcan como hemos visto, el repertorio de su compañía (BNC) el cual no se limita a ballets de temática española, sino la inclusión de coreografías creadas por artistas flamencos con licencia de planteamientos de planteamiento en cuanto al género dancístico. Como líder del camino de la danza en Cuba, Alicia promueve la formación de una compañía de danza española, y contrata a figuras de gran trayectoria en España, para preparar maestros en Cuba.

De acuerdo con las fuentes del Ballet Español de Cuba, Alicia Alonso creó una compañía profesional de danza española para salvaguardar y desarrollar las raíces españolas de la cultura cubana. Los datos apuntan a 1986 como la fecha en que Alicia pide a la figura de la danza española Trini Borrull que colabore en el proyecto de formar maestros y crear lo que se convertirá en la Escuela de Danza Española. Aunque la creación de la compañía tuvo lugar en 1987, no es hasta 1994 que se crea su academia, oficializándose sus estudios hasta el 2004.⁸¹⁸ Dentro del programa de estudios coexisten las asignaturas académicas y las dancísticas, entre las cuales se estudian las cuatro formas de la danza de España: Escuela Bolera, Danza Estilizada, folklore y flamenco⁸¹⁹.

Retomando las notas de la entrevista que realizamos a Antonio “El Pipa” sobre su colaboración con la compañía de Alicia Alonso, podemos conocer un poco sobre su labor con los alumnos de la cátedra de danza del BNC y la activa participación de esta gran maestra en el proceso:

Alicia me encarga la dirección artística de los talleres de flamenco para la cátedra de danza del Ballet Nacional de Cuba. Myriam Villa es la directora, desde la consejería de Cultura. (. . .) La primera gran sorpresa era que tuve que audicionar a 89 bailarines y yo dije: ‘Yo no vengo para audicionar a nadie.’ Le planteé esto a la directora, y le dije: ‘la gente que no escojamos, me la pones en el proscenio.’ Se hizo una *gala final done* se mostraba lo que habíamos hecho. La experiencia fue tan exitosa, tan

⁸¹⁸ “En el año 2004, el Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura, incorporaron de manera oficial esta enseñanza con la terminología de unidad artística docente del Ballet Español de Cuba, la cual desde entonces existe como Módulo de Danzas Españolas de la E.N.A. (Escuela Nacional de Artes). Estos alumnos egresan de esta enseñanza con el Título de Bailarines – Profesores Graduados de Nivel Medio en la Especialidad de Danzas Españolas y tienen la oportunidad de continuar estudios en el Instituto Superior de Arte.” Vid.: Ballet Español de Cuba. Disponible en la Web: http://www.ecured.cu/index.php/Ballet_Espa%C3%B1ol_de_Cuba [Consulta: 30.03.2015]

⁸¹⁹ Asignaturas de la Especialidad: Ballet, Escuela Bolera, Estilización, Técnica del Flamenco, Danzas Regionales, Técnica de la Danza, Composición Coreográfica, Dúo Clásico, Danzas Cubanas, Preparación Física y Repertorio. Vid.: Ballet Español de Cuba. Dispñible en la Web: http://www.ecured.cu/index.php/Ballet_Espa%C3%B1ol_de_Cuba [Consulta: 30.03.2015]

fuerte, que llegó a los oídos de Alicia, y me citó a su casa en Madrid. Allí me preguntó: ‘¿Qué ha hecho usted con mis bailarines que los tiene enamorados?’ Y yo dije: ‘No, ¿Qué han hecho ellos conmigo? El que se ha enamorado de ellos y de la Habana he sido yo.

(Antonio “El Pipa”, entrevista personal, 2013)

5.2 Elmhurst School of Dance, Inglaterra

Elmhurst School of Dance es una escuela de danza de calidad profesional asociada al *Birmingham Royal Ballet*, fundado por Ninette de Valois, y una de las primeras instituciones de alto nivel en Inglaterra. El programa de *Elmhurst*, al igual que el de las principales compañías del mundo, ofrece un sólido entrenamiento en ballet, puntas, *pas de deux*, se estudia repertorio y se complementa el entrenamiento dancístico con otras clases tanto de acondicionamiento físico como otras enfocadas más al sentido artístico, como danza contemporánea, y de preparación para el repertorio, como es el caso de las danzas de carácter.

Sin embargo, en el caso particular de esta escuela, se ha considerado integrar clases como las de jazz y flamenco para preparar a los alumnos como bailarines versátiles para afrontar el repertorio global actual como lo expresa la escuela en su portal académico:⁸²⁰

Most world-class classical ballet companies have a repertoire, which includes strong elements of all dance disciplines. It is not sufficient for dance students to be proficient in classical ballet alone. For this reason Elmhurst offers a comprehensive programme to include Contemporary, Jazz and Flamenco. The classical ballet curriculum is supported by Mat Mattox based jazz technique and Cunningham/Graham based contemporary technique.

(Elmhurst School of Dance)

En el currículum de preparación para los futuros bailarines de ballet del *Elmhurst School of Dance* se ofrecen clases de flamenco para los grados 10 y 11 de la división de nivel base, llamado “*Lower School*”⁸²¹, en el primer y segundo año del programa “*Sixth*

⁸²⁰ Información del programa académico. Vid.: *Elmhurst School of Dance*. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/sixth-form-dance-1.html> [Consulta: 25.5.2015]

⁸²¹ Información del programa académico del “*Lower-school*” del *Elmhurst School of Dance*. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/Lower-school-curriculum.html> [Consulta: 25.5.2015]

Form Curriculum”⁸²², en el nivel “Pre-profesional” y en el nivel vocacional llamado “*Post-Graduate*”⁸²³

Ana García, egresada del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, es profesora de ballet y flamenco del *Elmhurst School of Dance*.⁸²⁴ Nos comunicamos con ella a través de una video llamada para conocer más sobre el programa de flamenco de esta escuela de ballet y nos concedió participar en nuestra investigación aportando las respuestas de nuestra entrevista sobre el estudio del flamenco en bailarines de ballet. A continuación compartimos sus respuestas.

¿Considera usted que el flamenco es contraproducente para el estudiante de ballet?

- Ana García:

Eso no es verdad. Es una forma muy diferente. El trabajo que les cuesta más de todo es la gravedad. Utilizar la gravedad. Eso, para mí, es lo más difícil (de enseñar). La expresión de la cara. Les es muy difícil. Tengo que hacer historias en la clase para que expresen, luego parece que ya les va a salir, y se cortan... Yo les explico: “¡Es aquí donde podéis expresar todo lo que queráis! En ballet se les ve muy ‘nice’, y el flamenco es otra cosa. Tú sabes que no se puede tener la misma expresión bailando por tangos que bailando por soleá. Eso es lo que yo intento meterles. Es actuación pura. Creo que es muy bueno para cuando tienen ‘roles’ que son españoles, también.

¿Cuáles son los beneficios que se observan en los alumnos de ballet cuando empiezan a estudiar flamenco?

- Ana García:

Cómo escuchan la música. Les abre el oído. La presencia en el escenario. Les da una especie de seguridad. Más seguros de sí mismo. *Confidence!*

Algunos maestros de danza ajenos al flamenco creen que el flamenco descoloca la espalda al bailarín. ¿Cuál es su punto de vista al respecto?

- Ana García:

Estoy totalmente en contra de eso. La gente que critica esto está hablando desde un ángulo de donde no se tiene ni idea de cómo se enseña el flamenco. Yo he tenido mucha suerte de que a mí me enseñaron muy bien desde pequeña. A mí no me enseñaron a descolocar la espalda. Yo de hecho enseñé la misma postura del ballet clásico. Hay que colocar la barriga, el culo, abrir el pecho pero sin llevar los hombros atrás, es como

⁸²² Elmhurst School of Dance. Información del programa académico “*Sixth Form Curriculum*”. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/sixth-form-dance-1.html> [Consulta: 25.5.2015]

⁸²³ Elmhurst School of Dance. Información del programa académico “*Post-Graduate*”. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/PP-curriculum.html> [Consulta: 25.5.2015]

⁸²⁴ Vid.: Ana García – Faculty - Elmhurst School of Dance. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/artistic-faculty-2.html> [Consulta: 25.5.2015]

llevar un hombro a un lado y el otro, al otro (lado). Entonces es muy sencillo, yo utilizo unos ejercicios para apertura del pecho pero sin arquear la espalda.

¿En qué beneficia o perjudica el flamenco la salud de las rodillas del bailarín?

- Ana García:

Las rodillas... el ballet es más contraproducente para las rodillas que el flamenco. Yo llevo dando zapatazos 30 años y no tengo ningún problema de rodilla. Siempre he bailado en suelos buenos. Nunca he bailado en suelos malos, porque me niego, y también porque me han enseñado bien la técnica.

¿Qué desventaja tiene el flamenco en cuanto a entrenamiento en comparación con el ballet?

- Ana García:

Lo único que sí es contraproducente es la elasticidad. Eso sí. Es una cosa muy opuesta. En una clase de ballet estás estirando muchísimo, alargando el cuerpo... y luego entras a una clase de flamenco y los músculos hacen “¡Prá!” – Ana García hace un gesto concéntrico –. Entonces, pero eso no significa que por eso los bailarines no pueden hacer ejercicio como de correr, porque es lo mismo. Estás haciendo una clase de flamenco, pues luego tienes que estirar más.

¿Qué mitos hay sobre el estudio del flamenco *versus* el estudio del ballet?

- Ana García:

Pero también es que en el flamenco hay mucho fraude. Quizás haya gente dando clase que no sabe (o bailando), pero esto también pasa mucho con el ballet... ¡Yo he visto cosas! Pero si las cosas están bien hechas, las disciplinas se ayudan una a la otra. El ballet clásico te da una fuerza, un centro en el estómago, control para vueltas, y piruetas.

¿Cuales son las indicaciones técnicas en el flamenco para realizar el trabajo de pies y dinámica de zapateado?

- Ana García:

Es el movimiento de cómo se levanta el pie. La forma de levantar el pie del suelo, es muy importante que vaya atrás no levantar las rodillas hacia delante. El peso justo en el centro, ‘*you have to ride your footwork*’ como andar a caballo. Justo encima. Nunca ir subiendo y bajando. No estar demasiado abajo ni demasiado arriba. Poder cambiar el peso de una pierna a otra. Lo suficientemente abajo para lograr el sentido de gravedad.”

¿En qué consiste la ventaja o desventaja del flamenco con respecto al uso pro-activo de la gravedad en el estudio del ballet?

- Ana García:

Cuesta mucho trabajo para el que viene de la disciplina del ballet. Es lo que más trabajo cuesta. Yo tuve suerte porque aprendí las dos cosas al mismo tiempo. Yo les hago muchos ejercicios de cadera, en *demi-plié*, sentir la cadera, muy abajo, todo muy a tierra. Uno de los mejores palos

para empezar a enseñar a esta gente son los tangos. Porque los tangos tienen mucha gravedad, mucho peso. Es lo más difícil para ellos, el peso. Yo les digo que el flamenco es un baile tradicional, viene de la tierra, hay que buscar el estiércol. Eso va a hacer que crezcan las plantas, hay que conectar con la raíz, con la tierra. Eso, la forma de escuchar la música y bailar los tangos. Son 4/4. Dentro del compás, hay unas zonas, que no son totalmente en el centro, hay que bailar por debajo, por detrás, es como comer algo que está muy bueno, que no quieres tragártelo antes de saborear bien esa cucharada. No pasar por el baile sin sentirlo, sin saborearlo, hay que oler el compás, saborearlo, que llegue al corazón, sentirlo. No es tanto de fuerza sino de conexión a tierra. Cuesta trabajo de mover la cadera con ese peso y esa voluptuosidad. Engrasarse la cadera. Hay que cortar esa barrera. Si estáis en una discoteca, naturalmente, a que no bailáis como en el estudio. ¡Naturaleza! Hay que soltar el cuerpo.

¿Cuál es la diferencia en cuanto a estética entre flamenco y ballet?

- Ana García:

En el ballet la imagen es de un moño apretado, la verticalidad, el protocolo de entrada y despedida, y en flamenco, el jaleo, Oles: ‘¡Vamo!, ¡Mover más las caderas!, ¡Más actitud! Por eso yo creo que es bueno hacer las dos cosas. Es muy bueno para los alumnos.’”

¿En qué aspectos de fortalecimiento beneficia el estudio del flamenco al estudiante de ballet?

- Ana García:

El flamenco fortalece mucho los músculos de las piernas, ‘*thighs*’. Muchos bailarines tienen ‘*Shin problems*’ – problemas antero-tibiales –. Los músculos peroneos se fortalecen muchísimo. Por tanto potencia el *petit allegro*.

Estas lesiones antero-tibiales son una de las muchas lesiones que día a día ocurren dentro de los contextos de estudio, ensayo y presentaciones escénicas del ballet, pero también en los géneros de danza donde la percusión con el zapato es primordial, tales como el Tap [claqué] el folklore mexicano y el flamenco, pero ello en relación proporcional con el tipo de suelo en que se practica y la coherencia pedagógica de enseñanza o de entrenamiento. En general la danza, como también los deportes, son propensos a lesiones corporales generales divididas en dos grupos: repentinas y crónicas.

Las lesiones crónicas [llamadas en inglés *overuse injuries*] suelen estar provocadas por una dicotomía entre el trabajo realizado y el entrenamiento apropiado, por repetición excesiva, o por factores físicos desfavorables (como el trabajo en suelos de poca absorción de *shock* o en superficies demasiado anti-derrapantes), uno de los motivos por los cuales José Antonio Ruiz, ex director del Ballet Nacional de España denuncia la

sustitución de superficies de madera por *linóleo*⁸²⁵. En este tipo de lesiones, conviven todos los profesionales de la danza, el arte y el deporte, en mayor o menor grado. En el artículo titulado “El otro ‘ayeo’ del flamenco” publicado durante el XVIII Festival de Jerez, Fran Pereira dedica una página a los “dolores del flamenco” del baile, toque y cante flamenco. En ella cita al quiro-masajista de bailaores Víctor Bernal quien señala las siguientes zonas de mayor resentimiento⁸²⁶: la zona cervical debido a los giros y movimientos bruscos, la región escapular por la tensión, la región femoral inferior y tibial anterior. Como la articulación más dañada, Bernal apunta a la rodilla.

Por otro lado, las lesiones repentinas – referidas en inglés como *acute injuries* – normalmente son producto de accidentes ocasionados por factores externos – del espacio utilizado, como superficies, u ocasionados por otra persona –, o factores corporales – desalineación corporal, desequilibrio de la proporción de fuerza/elasticidad muscular, enfermedad, desconcentración, etcétera. Por el hecho de que el ballet busca por ende lograr lo extraordinario en cuanto a rango y dinámica del movimiento, las lesiones más drásticas suelen ser las repentinas. Para darse una idea de lo inesperadas y dramáticas que son estas lesiones, especialmente en el ballet en comparación con el flamenco, la autobiografía de Víctor Ullate *La vida y la danza. Memorias de un bailarín*⁸²⁷, describe con detalle las literalmente desgarradoras lesiones y el impacto tan duro en la vida y carrera del bailarín.

Para ejemplificar no sólo la situación que vive un bailarín de ballet ante lesiones agudas y al mismo tiempo, aprovechar para subrayar las características por las cuales se distinguen los bailarines que han vivido el flamenco hemos acudido a una cita de Maurice Béjart en la cual describe a quien fuera figura en su compañía, Víctor Ullate:

Le diré que me quedé deslumbrado porque era un bailarín fantástico.
Todas sus posibilidades técnicas, todo su virtuosismo, todo su espíritu,

⁸²⁵ José Antonio Ruiz. Mesa redonda sobre la trayectoria del Ballet Flamenco de Andalucía con la presencia de los directores de la Compañía José Antonio Ruiz, Rubén Olmo y Rafaela Carrasco. Moderada por M^a Ángeles Carrasco, Directora del Instituto Andaluz de Flamenco. 13 de Noviembre, 2014. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Sevilla.

⁸²⁶ Bernal, Víctor en Pereira, Fran. (01 de Marzo, 2014). “El otro ‘ayeo’ del flamenco”. El Reportaje. *Diario de jerez*. XVIII Festival de Jerez, 2014.

⁸²⁷ Ullate, Víctor y Carmen Guaita. 2013. *La vida y la danza. Memorias de un bailarín*, Madrid: La Esfera de los Libros XXI.

toda su inteligencia ya estaban allí. (. . .) Sin querer darle una descripción convencional, debo decirle que es un verdadero español. Pequeño, delgado, muy rápido, con un temperamento muy fogoso. Tan capaz de entusiasmo formidables y de alegrías locas como de enfados furibundos. Muy sensible. Muy versátil, tanto para la comedia como para el drama. Exactamente el género de artista hecho para este oficio, al que no le importa trabajar sin descanso. Después de quince años ha participado en muchos ballets nuevos y ha creado muchos papeles. Ha tenido muchos problemas musculares a causa de diferentes accidentes que le han hecho padecer muchísimas operaciones, y cada una de ellas la ha remontado magníficamente. Después de cada una de esas operaciones, que habrían podido incapacitarle, volvía con más fuerza y más técnica. Los bailarines estaban tan sorprendidos como los médicos. Es verdaderamente una persona milagrosa, en todos los sentidos de la palabra.

(Maurice Béjart en Ullate, 2013: 246)

Reafirmando los puntos de vista en los cuales el flamenco se presenta comparativamente más benevolente en cuanto al impacto en cuanto a kinesiología y prevención de lesiones, encontramos el testimonio de la bailaora María Benítez, figura impulsora del flamenco en Santa Fe, Estados Unidos y fundadora de *María Benítez Teatro Flamenco* y fundadora del *Institute for Spanish Arts*.

En el reportaje que la revista *Dance Spirit* le dedica, se explica cómo a pesar de iniciarse en el ballet, María Benítez considera que el flamenco ha sido más amable en su cuerpo expresando⁸²⁸:

Ballet dancers usually have very short careers because what they do is so hard on their bodies. Spanish dancers don't do jumps or extensions, we have fast feet, we are more gusty, earthy... closer to the soil. Ballet is up; flamenco is down; you work into the ground. In flamenco, you can be elegant, and you can also really get down.

(María Benítez, 1999: 49)

Sin embargo, María Benítez también señala que muchos bailarines de flamenco descuidan el estudio de la técnica, mientras que los bailarines de ballet son conscientes del tiempo, constancia y esfuerzo que conllevan sus metas profesionales.⁸²⁹ Ante ello, Benítez insiste que es el desarrollo técnico es primordial y ello provee el vehículo de la

⁸²⁸ Benítez, María en Liston, Heather C. (Diciembre, 1999). "Flamenco Fever", 'Choreographer's Corner'. *Dance Spirit*. pp.: 49-50.

⁸²⁹ *Ibid.* p. 50

expresión personal, la cual explica se logra con la madurez y el desarrollo del estilo personal.⁸³⁰

As you mature, you realize that some things feel and look better than others and you develop your style based on that information. Don't put the cart before the horse, though. You must get the basic technique down first, and then you'll have the vehicle to express yourself.

(María Benítez, 1999: 50)

5.3 National Ballet School of Canada

Gracias a la tecnología, pudimos adentrarnos en las clases de flamenco de esta escuela a través del documental titulado *Flamenco at 5:15*.⁸³¹ Este documental, premiado con un *Oscar* en 1986, da seguimiento a las clases de flamenco del grupo de nivel *senior* de la escuela afiliada a la compañía de ballet nacional de Canadá (*National Ballet of Canada*). Los maestros que protagonizan estas clases son la pareja de Susana y Antonio Robledo, la primera, cuya tradición de aprendizaje viene desde el legendario bailarín “El Estampío”, se dedica a la enseñanza de la danza y el segundo, pianista flamenco, a los aspectos rítmico-musicales.

En el transcurso de varias clases los alumnos son dirigidos por Susana y Antonio en una sensibilidad mayor a la conexión con el suelo, al sentido de aplomo, la comprensión y absorción del sentido rítmico, la interpretación y la expresividad, todo ello desde el calentamiento y preparación corporal, trabajo de braceo, zapateado o taconeo, acompañamiento musical con palmas, aprendizaje de variaciones por diferentes palos flamencos y la interpretación individual en variaciones o “pataítas por bulería.”

La calidad dancística e interpretativa del flamenco por parte de los alumnos filmados en este documental es bastante loable. No presentan las dificultades de asentamiento, peso, “empaque” que son características de los bailarines de ballet cuando se inician en el flamenco, sino que se ve que han ido asumiendo el sentido del baile flamenco en los diferentes puntos de análisis dancístico general (peso, forma, dinámica) pero también del género en sí. De manera particular, llama la atención el orgullo con el que bailan y

⁸³⁰ Ibid. p. 50

⁸³¹ Scott, Cynthia. 1983. *Flamenco at 5:15*. Corto documental. 29 min 22 s. Disponible en la Web: <https://www.nfb.ca/film/flamenco_at_515> [Consulta: 20.02.2015]

la expresividad de su mirada que comunica una coherencia de discurso propio, a partir de una convicción particular con la que presentan su danza.

La valoración del flamenco en Canadá tiene amplios antecedentes. Amy Bowring, directora del departamento de colecciones e investigación en *Dance Collection Danse*, nos dirige en un seguimiento del desarrollo de la danza española en este país de Norte América a partir de los años treinta del siglo XX. Bowring destaca las visitas de figuras reconocidas en el ámbito internacional como José Cansino, Antonia Mercé, Encarnación y Pilar López, Vicente Escudero y Teresina, cada uno sembrando el conocimiento y promoviendo el estudio de la Escuela Bolera, la Danza Estilizada y el flamenco respectivamente en ciudades como Vancouver, Montreal, Toronto y Winnipeg. Complementariamente, Bowring señala el asentamiento de maestros de “*Spanish dance*” en Canadá, así como una frecuencia de viajes de estudio de canadienses que al regresar potenciaban lo aprendido a través de la enseñanza y la representación escénica.

Los artistas y presentaciones escénicas españolas que Bowring destaca particularmente la participación de Vicente Escudero en 1932 en Eaton Auditorium, la de José Cansino y Tonia de Aragón en 1935 en Toronto y Vancouver bailando danzas de diferentes regiones.⁸³² Sin embargo, es copioso su recuento de intercambios pedagógicos de danza española en Canadá. Bowring nos señala que a partir de un curso que Ángel Cansino y su pareja Susita dieron en Toronto en 1933 en el estudio de Dimitri Vladimiroff, bailarín entrenado en el Bolshoi, quien estableció su escuela en Toronto en 1925, se dieron una serie de conciertos de danza española y ballet ruso en el Eaton Auditorium. El desarrollo de la danza española bajo la tutela de Vladimiroff redituó en viajes de estudio y presentaciones con sus bailarinas donde continuaron perfeccionando su arte con figuras como Elsa Brunelleschi. Bowring señala incluso la especificación del

⁸³² A pesar de no contar con datos precisos del repertorio de Cansino y Aragón, Bowring se atreve a suponer que los datos encontrados en un programa de estos bailarines en Nueva York de la misma temporada dan indicios para considerar que el repertorio pudiera ser si no el mismo, similar: “*A 1935 program from a New York performance gives us an indication of the dances that might have been included in their Canadian shows. Some were narrative, such as their Sevilla,(...) or their Rapsodia Valencia... And there were dances rooted in different traditions and regions of Spain such as Danza Quinta, Garrotín, La Corrida and Jota Aragonesa.*” Vid.: Bowring, Amy. “Early Spanish dance in Canada,” *Artifact of the Month*. January 2014. Disponible en la Web: <<http://www.dcd.ca/exhibitions/artifacts/Resources/AofM%20January%202014.pdf>> [Consulta: 25.04.2015]

estudio de toque de palillos que se incluía en la descripción de las clases de danzas de Carácter impartidas en la escuela de Vladimiroff.⁸³³

Atestiguando los esfuerzos de bailarines y maestros en el estudio de la danza española a través de estancias en la meca del desarrollo del flamenco en Estados Unidos, Nueva York, y en las principales ciudades de Europa, Bowring presenta los siguientes datos:

Toronto's Alison Sutcliffe studied with Elsa Brunelleschi in London during multiple summer training trips through the 1930s. (...) BC's Helen Crewe, who taught in Prince Rupert, New Westminster and Vancouver, had immigrated to Canada from England where she had trained with renowned ballet teacher Edouard Espinosa [sic], co-founder of the Royal academy of Dance, as well as with Elsa Brunelleschi. Helen Crewe's daughter Joan became a dance teacher and provided Vancouver's Kay Armstrong with her first lessons in Spanish Dance. Armstrong subsequently studied in New York with Helen Veola, teacher of renowned Spanish dancer José Greco, and later with one of Greco's lead dancers, Luis Olivares. (...) [Barbara] Beck traveled to New York to study with Juan de Beaucaire Montalvo who gave her the stage name of Conchita Triana. Triana went on to have a busy solo career performing throughout southern Ontario.

(Bowring, 2014: 2)

Como hemos podido observar en nuestro trabajo a través del desarrollo coreográfico de los ballets de temática española que gozaron de colaboración de artistas del flamenco, la nómina de bailarines que participaron en estos ballets en las compañías de ballet más representativas y a través de los datos biográficos de coreógrafos del ballet que han tenido una significativa influencia y aprecio al flamenco y a la danza española, existe una interconexión de colaboración, estudio, seguimiento e impacto en el desarrollo del flamenco en el repertorio y programas de estudio del ballet en países geográficamente tan alejados como Canadá y Australia.

⁸³³ “An undated brochure for Vladimiroff's school describes the Character Dancing classes as including ‘Russian, Gypsy, Oriental and Spanish including Castanet Playing.’” *Ibid.*: Bowring, Amy. “Early Spanish dance in Canada,” *Artifact of the Month*. (January 2014).

5.4 Estudios de flamenco, danza española y danzas de carácter en escuelas afiliadas a compañías de ballet

En el apartado anterior hemos visto las escuelas de las compañías, o afiliadas a ellas, que incorporan estudios de flamenco en su programa de estudios. A continuación presentamos los programas de danzas de carácter o danza española que se imparten en las principales escuelas de ballet de las compañías más reconocidas. Debemos tener en mente que algunas de las escuelas que ofrecen estudios de “*Spanish dance*”, no especifican a qué acepción pudiera referirse en castellano. Por ello, debemos tener en mente la ambigüedad que este término representa, ya que en el idioma inglés, como hemos explicado anteriormente, puede significar tanto flamenco como Danza Estilizada española. Para tener una visión más clara de la presencia de la danza española y el flamenco en las diferentes escuelas de las principales compañías presentamos el siguiente cuadro:

Tabla 16 Programas de estudio de flamenco y baile español en escuelas adscritas a compañías

Escuela de ballet	Compañía afiliada	<i>Spanish dance</i>	Character dance	Flamenco
Australian Ballet School	Australian Ballet	Spanish Dance	Character Dance	
Birmingham Royal Ballet – afiliada a Elmhurst School y al Royal Ballet School	Birmingham Royal Ballet		Character Dance	Flamenco
Cátedra de danza	Ballet Nacional de Cuba	Danza Española	Danzas de Carácter	
Canada’s National Ballet School	National Ballet of Canada		Historic, National and Character Dance	Flamenco
Elmhurst School of Dance	Birmingham Royal Ballet		Character (RAD)	Flamenco
Académie Princesse Grace	Les Ballets de Monte Carlo			Flamenco
ENB School	English National Ballet	<i>Spanish dance</i>		
La Scala’s Academy	Ballet del Teatro alla Scala	<i>Spanish dance</i>	Character Dance	
Paris Opera Ballet School	Opera de Paris		Character Dance	
Royal Ballet School	Royal Ballet		Character Dance	
Jacqueline Kennedy Onassis School	American Ballet Theatre		Character Dance	
School of American Ballet	New York City Ballet		Character Dance	
Vaganova Academy (Imperial Ballet School /	Mariinsky Ballet		Character Dance	

Como podemos observar, las escuelas de ballet afiliadas a compañías profesionales que imparten flamenco directamente en sus programas de estudio son el *Elmhurst School of Dance* y el *Canada's National Ballet School*. Las compañías del Ballet Nacional de Cuba y la del *Birmingham Royal Ballet*, aunque no imparten clases de flamenco directamente, sí están afiliadas a otras escuelas de compañías donde se imparte el flamenco que en el caso del BNC sería la escuela del Ballet Español de Cuba y del *Birmingham Royal Ballet* sería *Elmhurst School of Dance*.

Las escuelas que imparten “*Spanish Dance*” con su respectiva posibilidad de abarcar el flamenco dentro de su concepto de danza española, se encuentra el *Australian Ballet School*,⁸³⁴ la Cátedra de Danza del Ballet Nacional de Cuba,⁸³⁵ el *English National Ballet*,⁸³⁶ *Académie Princesse Grace*⁸³⁷ y *La Scala's Academy*.⁸³⁸ Las escuelas de ballet que imparten danzas de carácter como materia aparte del flamenco son precisamente las que incluyen el flamenco en su programa de estudios. Finalmente, las escuelas que imparten danzas de carácter sin complemento de danza española o flamenco son *School of American Ballet* (SAB),⁸³⁹ la *Opéra de Paris*,⁸⁴⁰ el *Royal Ballet*,⁸⁴¹ y la escuela de Vaganova. De estas últimas, la que tiene un programa de mayor estructuración y desarrollo de danza española, específica también en cuanto a ciertos ballets de temática española, es la de Vaganova.

⁸³⁴ Vid.: *Australian Ballet School* – Programme- Curriculum. Disponible en la Web: <http://www.australianballetschool.com.au/content/programme/curriculum.html> [Consulta: 19.09.2016]

⁸³⁵ Vid.: Academia Nacional de Ballet de Cuba. Disponible en la Web: http://www.ecured.cu/index.php/Academia_Nacional_de_Ballet [Consulta: 19.09.2016]

⁸³⁶ Vid.: *English National Ballet* - School – Course. Disponible en la Web: <http://www.enschool.org.uk/course/> [Consulta: 19.09.2016]

⁸³⁷ Vid.: *Les Ballets de Monte Carlo* – *Académie Princesse Grace* – Formations. Disponible en la Web: <http://www.balletsdemontecarlo.com/fr/academie-princesse-grace/formations> [Consulta: 19.09.2016]

⁸³⁸ Vid.: *Teatro alla Scalla* – Ballet School. Disponible en la Web: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Scala_Theater_Ballet_School [Consulta: 19.09.2016]

⁸³⁹ Vid.: *New York City Ballet* (SAB) – Curriculum – Character dancing. Disponible en la Web: http://www.sab.org/winterterm/curriculum/character_dancing.php [Consulta: 19.09.2016]

⁸⁴⁰ Vid.: *Opéra de Paris*. Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/les-artistes/l-ecole-de-danse/presentation/les-enseignements> [Consulta: 19.09.2016]

⁸⁴¹ Vid.: *Royal Ballet* - School – Training. Disponible en la Web: <http://www.royalballetschool.org.uk/training/full-time-courses/covent-garden/> [Consulta: 19.09.2016]

Como hemos visto en el recuento anteriormente citado de Antonio “El Pipa” al ser invitado a colaborar con la Cátedra de Danza del BNC, algunas de estas escuelas y programas de danza crean oportunidades de colaboración con artistas flamencos y por ende, de interpretación coreográfica de sus bailarines de sus escuelas de ballet. Un ejemplo es el del *Australian Ballet School* que para su gala de 50º aniversario, contó con la coreografía *Soleá por Bulería* la cual fue interpretada por los bailarines de la escuela liderados por la primer *prima ballerina* egresada de esta institución Marilyn Rowe.⁸⁴²

Rowe, the first prima ballerina produced by the school, reappeared later in the flamenco number, *Soleá por Bulería*, dancing a powerful solo to the raw emotion of Lucía Leiva’s singing in what was one of the highlights of the evening. (...) *Soleá por Bulería* by Areti Boyaci brought a welcome touch of intensity with the raw passion of flamenco singing, and the red costumes and backdrop. After Marilyn Rowe’s opening solo the students danced up a storm in an engrossing performance.

(Irina Kuzminsky, 2014)

⁸⁴² Kuzminsky, Irina. (Septiembre, 2014). “The Australian Ballet School 1964-2014, Anniversary Gala”. *Dance Australia*. Australia: Yaffa Publishing Group.

5.5 Testimonios sobre beneficios de la inclusión del estudio del flamenco en el entrenamiento del ballet

Uno de los puntos que marcan la diferencia entre el contexto sociocultural en el desarrollo de un bailarín de ballet y un bailarín de flamenco es la abismal diferencia en la que se presentan las oportunidades interpretativas de ambos géneros conforme el bailarín va creciendo y desarrollándose. Aunque en ambos casos, los estudios, conservatorios y escuelas profesionales son muy exigentes en la disciplina, técnica, perfección y virtuosismo, las oportunidades de interpretación y expresión del ballet, al estar mayormente delimitadas por la escena teatral, con su respectivo baremo de selección, son escasas. En cambio, el contexto sociocultural del flamenco, particularmente en los entornos dentro de su cultura, se viven constantes oportunidades expresivas en los contextos de festividades del núcleo social inmediato o familiar, o de la comunidad, generalmente en espacios del entorno, es decir, ajenos al teatro, donde la expresividad y la firma artística individual van siendo promovidas desde edades tempranas.

La bailarina Carla Fracci, en una entrevista captada por el periódico *The New York Times* muestra ese contraste del contexto adverso de la escuela de ballet con el contexto escénico y cómo fue que la escena le cambió la perspectiva del ballet y de su carrera en sí:⁸⁴³

School was a crashing bore and a terrible chore, until one day when I was cast as the girl with the mandolin in 'Sleeping Beauty'. Once on stage, next to Margot Fonteyn, I suddenly changed my mind. Dancing to an audience was something entirely different from dancing at school. I started working very hard to catch up for the lost time

(Carla Fracci, *The New York Times*, julio 12, 1981)

A continuación presentaremos los testimonios recogidos de parte de maestros, bailarines y bailarinas a través de entrevistas sobre las aportaciones del estudio del flamenco en el estudio del ballet. Es decir, cómo el estudio del flamenco beneficia, favorece, fortalece y desarrolla habilidades en el bailarín de ballet. Observaremos las respuestas sobre ventajas y desventajas, tomando nota de cuáles son los retos para el bailarín de ballet en

⁸⁴³ Barzini, Ludina. 1981. "Carla Fracci, 'Prim Ballerina Assoluta'." *The New York Times*, Arts, Published: July 12, 1981. Consulta el 10.05.2015 en la Web: < <http://www.nytimes.com/1981/07/12/arts/carla-fracci-prim-ballerina-assoluta.html?pagewanted=2>>

el estudio del flamenco. Contrastaremos estas respuestas con los testimonios de maestros de ballet sobre los puntos fuertes de un bailarín de flamenco en una clase de ballet, tanto en su ejecución e interpretación, como en la clase en sí. Con todo ello, confrontaremos los mitos con los cuales frecuentemente se juzga al flamenco como detrimental para la formación del bailarín.

Alicia Alonso

Tengo que decirles que lo primero que aprendí a bailar en mi vida fue el baile español, aquí en España. Yo tenía siete años y medio, iba a cumplir ocho. Y empecé a bailar español. Empecé a tocar las castañuelas. Me las enseñaron. Tenía unos profesores muy buenos que venían a enseñarme a mí y a mi hermana (as). Y me gustó, me encantaba. Me encanta y me sigue gustando muchísimo. Pero, cuando di mi primera clase de ballet, salí corriendo y le dije: “Mamá, esto es lo que más me gusta en el mundo!” Y, efectivamente, de todos los estilos de danza, fue el que más me gustaba. Yo sigo bailando español. Bueno, seguía bailando,...bueno... ya no. [Alicia hace una carita simpática llevando la mirada a la esquina superior derecha del espacio, sonrío y la gente se ríe con ella], pero las castañuelas todavía las toco: taraán, tararán, tan, tan!

(Alicia Alonso, rueda de prensa, Sevilla, 2 de noviembre, 2013)

Antonio Gades

Los brazos clásicos son un poco estáticos, desencarnados, fríos. Obedecen aun código, mientras que el bailar flamenco juega con sus hombros y produce líneas quebradas

(Antonio Gades, en: Fundación Antonio Gades, Madrid, 2005: 134)

Yo creo que el día que un coreógrafo estudie profundamente nuestra cultura será el mejor coreógrafo del momento

(Antonio Gades, en: Fundación Antonio Gades, Madrid, 2005: 149)

Si bien no se puede ser esclavo del saber...hay que aprender a manejar los conocimientos, porque el bailarín no baila con los pies sino con el cerebro, y siempre le vendrá bien conocer otras escuelas otros maestros, otras técnicas; y si quiere ser coreógrafo todos los conocimientos le parecerán pocos.

(Antonio Gades en: Fundación Antonio Gades, Madrid, 2005: 12-13)

Antonio Najarro

Si hablamos nada más de ballet clásico y flamenco, la principal aportación se da a nivel rítmico, a nivel definitorio de tiempos. A nivel musical hay una diferencia abismal. El bailarín de la danza española tiene un nivel rítmico. Generalmente un maestro de ballet clásico que da una

primera clase a un grupo de danza española, lo he experimentado mucho, se queda sorprendido ante la respuesta rítmica al maestro. El maestro alucina al ver cómo manejan los tiempos. La disciplina, generalmente lo hace con mucho respeto, con mucha disciplina. El profesor de ballet clásico lo agradece mucho. . . si hablamos sólo del flamenco. Ahora, si hablamos de la danza española en general, el aporte de los elementos característicos de la escuela bolera actualmente al ballet clásico es absolutamente virtuoso. Desbanca totalmente a la cabeza pensante del ballet clásico. El uso de quiebros, el uso de las castañuelas.

. . .Y, ¡Carácter! Cuando un bailarín clásico ve todo esto bien bailado y se queda anonadado, “flipa”. Bailarines de ballet viendo cómo hacen *fouettés* con castañuelas, se quedan sorprendidos. Nos ha pasado cuando bailarines de ballet ven la escuela bolera se quedan impresionados. Es cierto que la pulcritud de un clásico es imposible. Un bailarín de danza española que baila y zapatea con el esfuerzo muscular, es muy difícil que en escena se pueda ver igual que un ballet clásico.

Pero en la escuela bolera, actualmente, con toda la exigencia técnica que se tiene ahora del ballet clásico, la limpieza, el trabajo, es exactamente la misma que un ballet clásico no hay diferencia. El maestro de ballet quizás pueda ver más énfasis en batería, hay mucha batería en la escuela bolera, la velocidad en el giro, más palillos, quiebros característicos, el carácter, el arte, la energía, más la historia representada, los giros con quiebros de cintura son pluses que se agregan al ballet clásico. En los quiebros en giros. Estamos sacando de eje lo que en clásico está en eje. Todo tiene que estar acompañando de una entidad muy expresiva. Exige una gran expresión.

Hay elementos técnicos que no necesitas tanta expresión te puedes concentrar más en otros puntos, pero en la danza española se baila con mucha expresión. Esta energía es un plus. La aportación es absoluta. Poder asumir el carácter español. De hecho el ballet como el quijote las estrellas que realmente se han esforzado por estudiar la danza española. Los bailarines están entusiasmados.

José Antonio Ruiz

No sólo el flamenco, la cultura de la danza española ha influenciado a la cultura académica, la balética. Desde la escuela danesa de Bournonville, que son muy parecidos, pero que no son iguales, pero que seguía a Camprubí, y a su pareja, se inspiraba en ellos, y luego le daba esa exquisitez de la danza clásica, es que eran bailarines virtuosos, pero eran muy raciales, bailarines muy de aquí, muy terrenales, sin el concepto de un escenario.

Yo creo que es, cuando se deshecha una parte o se intenta ignorar algo tan importante en una cultura como es la nuestra es un poco por ignorancia. Sobre todo, cuando se ha utilizado la danza española o flamenca fuera de su contexto, se ha utilizado más por tópicos y no por la verdadera esencia de la raíz. Quizás sea ese el enigma que atrae tanto.

El flamenco gusta en todos los sitios y quizás no sean conocedores, pero es algo tan intangible, que te apasiona, es algo que te

emociona, que te incendia, pero que a lo mejor no puedes transcribir exactamente por qué, de una persona a otra puede cambiar absolutamente la visión o el concepto de las cosas.

El flamenco está muy basado en las identidades personales, no el folklore, por que el folklore más es un baile más inspirado en conmemoraciones populares, vendimias, celebraciones determinadas, tiene un por qué, el flamenco tiene más intuición de cada individuo de cómo lo puede enriquecer y como dentro de unas estructuras cada uno puede tener diferente lectura de una farruca, de una soleá, y eso es lo mágico que no está 'encorsetado'.

Yo siempre he dicho que quizás cuando se institucionalice la danza española empieza su declive, porque sí es verdad que hay que marcar unas pautas para poder enseñar, pero siempre tiene que estar abierto a las diferentes identidades y personalidades si no empieza a ser algo demasiado académico.

(José Antonio Ruiz, entrevista personal, Alcalá de Guadaíra, 2011)

Juan Manuel Cañizares

El flamenco aporta muchos valores, valores musicales, y muchos valores de convivencia, también. La convivencia entendida bien: como un diálogo. Me parece que el flamenco es una música muy joven. Aporta mucho al carácter, al sentido rítmico, y al pulso.

¿Cómo se desarrolla ese carácter en el artista?

El carácter no se estudia. O lo tienes o no lo tienes. Hay flamencos que tienen carácter y otros que no. Eso no depende de la música en sí. La que tiene es propiedad. Eso existe en todas las músicas.

Massine:

Massine como maestro de danza de carácter española en Europa:

At the end of the United States tour, the company returned to Europe. On March 14, 1939, Massine married his third wife, the statuesque and strong-willed Tatiana Orlova, née Milishnikova. They had met a few years before when she took some Spanish character-dance classes he was teaching at Egorova's studio in Paris.

(García-Márquez: 1995, 268)

Massine como maestro de baile español y flamenco en el montaje de *El Tricornio* con el ballet de la Ópera de Viena:

When in the spring of 1965 I did another revival of *Le Tricorne*, this time for the Vienna Opera House, I found that most of the company were unfamiliar with the Spanish technique, and I had to give the entire *corps de ballet* lessons in the *jota*, *flamenco* and *sevillana*.

(Massine, 1968: 275)

Down Lille Horwitz cita a Anton Dolin en una entrevista radiofónica:

This sojourn in Spain affected many in the Diaghilev inner circle, including the impresario himself. Anton Dolin in a interview many years later, quoted Diaghilev as saying there were two great schools of dance: classical ballet and Spanish.⁸⁴⁴

(Anton Dolin en Horwitz, 1994: 62)

Retomando la entrevista realizada a Antonio “El Pipa” el 13 de abril de 2013 en Jerez de la Frontera, Cádiz, compartimos los puntos que el bailarín resaltó en cuanto a la aportación del flamenco al ballet en base a su experiencia de colaboración como coreógrafo de *El Amor Brujo* con el Ballet Nacional de Cuba:

El flamenco además de ser muy disciplinado, a pesar de tener muchísima técnica, muchísima disciplina, tiene algo, que es muy salvaje. Es muy de improvisación. Es muy de emociones. Somos muy libres para decidir como bailamos y bailamos como sentimos, y eso en el ballet clásico no sucede. Es mucho más atado, más rígido, más de respetar la coreografía. Por supuesto que sí tiene algo muy importante. Tiene grandes obras que ya están creadas y que son muy respetadas, y que pasan años y que siguen con la coreografía. A mi me gustan...hay grandes clásicos... La Sylphide, Romeo y Julieta. Algunos de los grandes nombres, tenemos la obligación de ver alguna vez en la vida. Sin embargo, eso no pasa con el flamenco. No existen grandes obras que pasen... existen grandes artistas, grandes intérpretes.

(Antonio “El Pipa”- Entrevista personal, 2013. Jerez de la Frontera)

Sobre la técnica en la danza, y la comparativa entre ella en el ballet versus en el flamenco, ya nos decía en la entrevista de cómo los profesionales en ambos géneros comparten rigor, colocación, disciplina y sensibilidad artística. Además, en el caso particular de los bailarines cubanos ante el flamenco, tienen la ventaja de un exponencial sentido del ritmo. Sin embargo, Antonio “El Pipa” analiza las ventajas del flamenco en cuanto a los cánones de la técnica en cuanto a la creación, la interpretación y la versatilidad:

El ballet clásico debiera usar su técnica, pero también dejarse llevar por emociones, ser capaz de descomponer su cuerpo...no sé si en el contemporáneo pasa, conozco el flamenco que es una disciplina fantástica, maravillosa, porque te permite la descomposición, es decir, después de técnicamente colocar pelvis, costilla, pecho, hombros, cuello, y después de tener una colocación casi perfecta, somos capaces de descomponernos. Somos capaces de descomponer y eso crea

⁸⁴⁴ Irving Deacon. “Dances and Rhythms of Spain.” WQXR Interview with Argentinita and Anton Dolin. Dance Collection, New York Public Library at Lincoln Center

un clímax importante en el arte. Cuando algo casi perfecto se descompone llama la atención. En el arte la perfección no va muy bien de la mano.

(Antonio “El Pipa”- Entrevista personal, 2013. Jerez de la Frontera)

Entrando en detalle de colocación de ciertos pasos y más aún, de los nombres de algunas posiciones o recursos de algunos bailes como los desplantes de una farruca por ejemplo, Antonio “El Pipa” explica que aunque en el flamenco se tiene el referente de las posiciones y vocabulario técnico de la Escuela Bolera y del ballet, el flamenco en sí, no cuenta con un vocabulario estandarizado de pasos.

Ante esto aclaramos que, pesar de algunos esfuerzos de algunas propuestas líderes en el estudio y divulgación del flamenco como Matteo en su obra *The Language of Spanish Dance*, el trabajo de *Figuras, Pasos y Mudanzas* de Eulalia Pablo y José Luis Navarro, el *Tratado de la Bata de Cola* de Matilde Coral, *Mis Caminos a Través de la Danza* de Mariemma, etcétera, la nomenclatura de pasos muchas veces coincide más bien por tradición oral, que por estar institucionalizada como tal. Ante esto Antonio “El Pipa” explica que, a diferencia del ballet, en el flamenco no se puede tener un dictado de pasos:

Los pasos,...tenemos las posiciones de los brazos de escuela bolera y el clásico. Para mí esto es una cuarta, [Antonio se pone de pie y muestra una posición típica de farruca] pero no, en el flamenco no hemos creado algo para su documentación... Nosotros no tenemos un vocablo, no se ha creado un vocablo, nosotros no podemos coreografía sentados.

(Antonio “El Pipa”- Entrevista personal, 2013. Jerez de la Frontera)

5.6 Relevancia de la aportación de Félix al ballet y a la danza española:

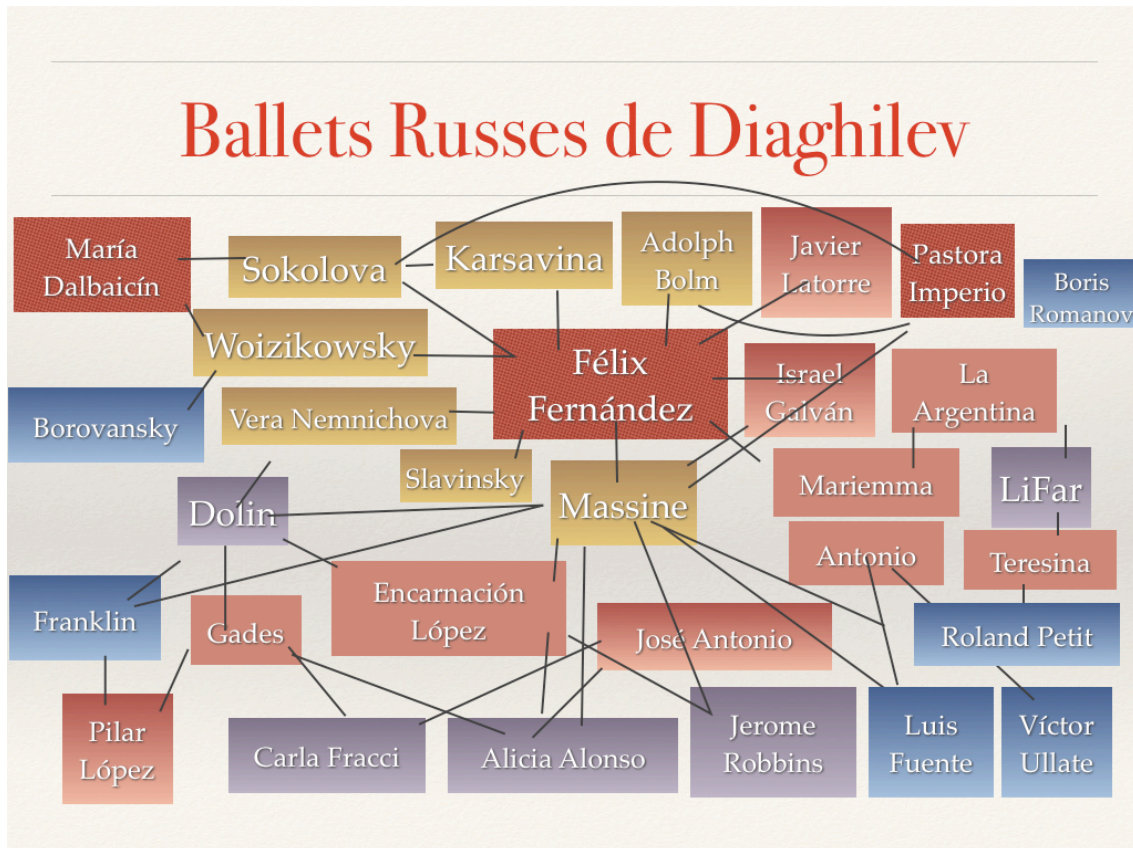


Ilustración 1 Red de influencias de Félix Fernández e interrelación con otros bailaroes

Relevancia de la aportación de Félix Fernández García, a quien se le conoce como “Félix El Loco” como el bailarín flamenco de aportación más profunda en el ballet, y de la obra que influyó de manera decisiva en el entonces joven bailarín y creador de los *Ballets Russes*, Léonide Massine, quien se convertiría en uno de los coreógrafos más prolíferos de la historia, en director de las compañías que surgieron a partir de los *Ballets Russes*, quien promovería el flamenco por el mundo a través de sus ballets de temática española y quien recurrentemente colaboraría con los más grandes representantes de la danza de España de su tiempo: La Argentinita, Antonio y Mariemma.

Los enigmas sobre Félix que partieron de la investigación de tesis han dado pie a una vertiente creativa expansiva de las artes escénicas hacia el séptimo arte, aunque también han exigido un esfuerzo de mayor estudio y exploración de análisis de movimiento, coreología, historia de la danza y del flamenco, llevando más allá de cualquier límite previsto el reto de exploración dancística personal en el proceso.

Tabla 17 Cronograma de obra sobre Félix Fernández

Fecha	Obra	Coreógrafo- Autor	Compañía
1919	<i>Danza del Molinero</i>	Massine	Ballets Russes de Diaghilev
1938	<i>Epsom</i>	Ballet propuesto más no representado	Ballet Russe de Monte Carlo
1954	<i>Felipe El Loco</i>	Doris Humphrey	José Limón
1984	<i>Farruca - Danza del Molinero</i>	José Antonio Ruiz	<i>Ballerinas</i> – Grabación de programa televisivo
1990	<i>Félix El Loco</i>	Marc Alfred Pellerin	Publicación de novela
1998	<i>Mira! Los Zapatos Rojos</i>	Israel Galván	Presentación de su <i>manifiesto</i> artístico
2004	<i>El Loco</i>	Javier Latorre	Ballet Nacional de España
2008	<i>Appropriation</i>	Gabriela Estrada	Universidad de California, Irvine
2012	<i>ENI9MA: La leyenda de Félix</i>	Gabriela Estrada	Documental audiovisual

Para Massine, el contacto con Félix implicó un antes y un después en su carrera dándole fama mundial, independencia de los *Ballets Russes*, una nueva estética en su vestimenta teatral, mayor conocimiento de España, de lo español y del lenguaje español, una pasión de vida, un legado en su labor de difusión del aprecio a través de sus giras, un pasatiempo de día festivo para sus hijos y el nombre a su primogénito. Massine continuó colaborando estrechamente con grandes figuras del flamenco como fueron Antonio Ruiz Soler en la Scala de Milán y con La Argentinita, como su contraparte femenina en *El Tricornio* para el *American Ballet Theatre*. A nivel fílmico, su apego al Tricornio tiene testimonio en la película *Las Zapatillas Rojas*, donde Massine aparece al inicio de la película ensayando para *El Tricornio* vestido en el papel de El Molinero, y más tarde aparece ensayando escenas de *El Tricornio* y de su película *Capriccio Español*.

Casi un siglo después, para Israel Galván también significó un parte aguas en su carrera, en su estética, en el desarrollo de una nueva corriente dentro del flamenco. En entrevista, Galván ha expresado que simpatiza con Félix en la deconstrucción, fragmentación y confrontación que un artista atraviesa a través del proceso creativo y presentación en escena de su obra. Entre Israel y Massine se encuentran un cúmulo de experiencias, muchas de ellas también apoteósicas o polémicas de coreógrafos y bailaores/bailarines. Entre las más emblemáticas están los casos de Antonio Ruiz Soler, primero en su colaboración con Massine y luego en su creación de la película *El Sombrero de Tres Picos*. Otro caso es el de Luis Fuente y su intrépida interpretación de El Molinero con el Joffrey Ballet en la que intercambió La Danza del Molinero de Massine por la de Antonio, sin previo aviso (por lo cual fue despedido temporalmente de la compañía). Diversas visiones y versiones de *El Tricornio* para el Ballet Nacional de España y distintos puntos de vista al interpretar La Danza del Molinero han surgido de la figura de José Antonio Ruiz. La más reciente controversia se dio ante la fugaz obra *El Loco* de Javier Latorre para el Ballet Nacional de España.

Félix no se imaginó la trascendencia que tuvo su colaboración en la creación de la primera obra maestra de la historia de la danza de España, en inspirar la danza y la música de esa farruca de la Danza del Molinero, que arranca la primera ovación del público en *El Sombrero de Tres Picos*.

(José Antonio Ruiz, entrevista personal, 2010).

6 CONCLUSIONES

Como se ha podido observar a lo largo de esta investigación, la documentación muestra un largo historial de colaboraciones de artistas del flamenco en compañías de ballet a nivel mundial que han sido enriquecedoras a nivel individual en los participantes así como en el desarrollo de estos géneros dancísticos tanto en su repertorio como en los programas educativos que se han desarrollado a partir de ellos. A continuación se revisarán los puntos principales sobre los cuales se han estudiado y analizado estas aportaciones del flamenco en el ballet.

Primeramente, esta investigación partió tomando en cuenta el imaginario colectivo en el cual generalmente se coincide en colocar al ballet en la cima de la perfección estética tanto del desarrollo físico de sus bailarines como la escenificación de sus producciones, y la ampliamente difundida consideración del ballet como base del entrenamiento profesional en la danza, ante lo cual, en la mayoría de las entrevistas en las que se preguntaba por la aportación del flamenco al ballet, surgía la corrección de ser el ballet el que aporta al flamenco. Esta reacción, ante la pregunta que expresa la hipótesis de esta investigación, es consecuencia de las contrastantes y frecuentes tendencias a colocar el baile flamenco dentro de las danzas étnicas en vez de las escénicas y asociarlo con referencias consonantes con los estereotipos alejados de las virtudes asociadas con el ballet.

Conforme se procedió con la investigación bibliográfica, observación participativa, investigación en acción, mientras se continuó con entrevistas formales y espontáneas dentro del proceso de investigación etnográfica y etnológica, se observó un abismal distanciamiento tanto bibliográfico como práctico entre los gremios académicos y dancísticos de ambos géneros. Es decir, en la bibliografía y el gremio del ballet había escasa presencia del flamenco y viceversa. Por tanto, en un inicio, la investigación más bien documentó los antecedentes históricos de ambos géneros dancísticos, el desarrollo de ambos a través de sus diferentes etapas, y su respectiva diferenciación estética y estilística.

Sin embargo, en ese proceso se hizo evidente la vía a través de la cual se podía lograr un estudio más profundo de estas aportaciones del flamenco al ballet y ésta fue a través del escaso gremio del ballet que se ha desarrollado dualmente en el flamenco o que ha tenido un acercamiento considerable a través de programas de estudios, participación en compañías en las cuales se trabajan ambos géneros o de la interpretación puntual de repertorio flamenco.

De esta manera, esta tesis se enfocó a las aportaciones del flamenco al ballet dentro del análisis del ballet en sí. Es decir, investigando, seleccionando y analizando los puntos en los que el arte del baile flamenco ha estado presente en el ballet, dando seguimiento a su integración en el repertorio de ballets de temática española, y sobre ello observar el impacto sociocultural de dicho repertorio, particularmente en los intérpretes y coreógrafos de dicho repertorio.

De manera más concreta, esta tesis presenta una nueva perspectiva del baile flamenco visto dentro del contexto del ballet, documentando los antecedentes históricos de esta integración, analizando el repertorio de ballets de temática española, observando la relación entre los principales coreógrafos con los programas pedagógicos que han incluido el estudio del baile español o flamenco dentro de los programas de las escuelas profesionales de ballet y conectando esta hipótesis, documentación y teorías con el estudio de caso de la colaboración del bailarín Félix Fernández con los *Ballets Russes* en el proceso creativo de *El Tricornio*.

Como se señaló al inicio de la tesis, el mismo título de la tesis “Las aportaciones del flamenco al ballet” es la esencia de la hipótesis, es decir, se consideró a priori que el flamenco podía enriquecer al ballet tanto a nivel individual como en su contexto de género artístico, contemplando en esta premisa no sólo la aportación del baile flamenco sino del arte flamenco en general al ballet. Para ello se consideró investigar la presencia, relevancia, influencia y trascendencia del flamenco en el ballet, a través de lo cual se forjó el enfoque de la investigación y por tanto el objetivo primario: estudiar las aportaciones del flamenco al ballet a través de la colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet en el proceso de desarrollo coreográfico de repertorio observando el impacto que dicha colaboración tuvo en sus intérpretes y la correlación de

ello en la inclusión del estudio del baile flamenco en las escuelas profesionales adscritas a las compañías que dirigieron.

Este objetivo implicó la documentación de las condiciones de la participación de artistas del baile flamenco en compañías de ballet, las integración o exclusión de dichos artistas flamencos en la coreografía co-creada, y la acreditación de su trabajo coreográfico tanto en los programas y documentación pertinente al estreno y a presentaciones subsecuentes. A nivel más interpersonal, se observó la relación que se dio entre artistas del baile flamenco y los miembros de las compañías en las que colaboraron, y la influencia de dicha colaboración en los aspectos artísticos y personales de los implicados, las creaciones subsecuentes de ballet de temática española que realizaron y las colaboraciones subsecuentes que tuvieron. Ello se complementó recopilando y analizando los testimonios de la valoración de dicho artista flamenco o del baile flamenco en el proceso de colaboración y documentación respectiva.

A partir de ello, se fue construyendo el mapa de los lugares en los que este repertorio creado en colaboración se fue creando y representando, observando la consecuente difusión del flamenco que se dio dentro de los contextos del ballet de la geografía abarcada en sus respectivas giras y la correlación de ello con la inclusión de estudios de flamenco o baile español en los programas de estudio en estas localizaciones o en las ubicaciones de las compañías en las que se asentaron estos co-coreógrafos de ballet. Ante este planteamiento como objetivo principal de este documento, merece la pena subrayar a las implicaciones referenciales a través de las cuales se trazó la metodología seleccionada para ello.

Primeramente, se debe considerar que esta investigación parte de un contexto sociocultural ajeno al flamenco, desde la experiencia de distintos géneros dancísticos, entre los cuales, el estudio, la práctica, creación y docencia relacionada al flamenco se dieron desde otro continente. Por tanto, al ir conociendo más profundamente el baile español y flamenco en el transcurso de la construcción de esta tesis doctoral, conjuntamente se fueron forjando los criterios, conocimiento y referencias de análisis, haciendo del proceso de investigación general un proceso de análisis conjunto en el laboratorio personal del investigador en sí. De esta manera, el enfoque de la tesis cambió durante el proceso de investigación redirigiendo su acotamiento a partir de la

primera colaboración que cumplió con las cláusulas propuestas, a principios del siglo XX, descartando la integración de la documentación y análisis de aportaciones del baile previos, quedando ello referenciado y resumido principalmente en la introducción de la tesis. Asimismo, la investigación de testimonios de las aportaciones del flamenco al ballet pasó de estar dirigida hacia los artistas de baile flamenco, a ser transferirse a los de ballet o a aquellos artistas del baile que tuvieron experiencia dual tanto en flamenco y en ballet.

En términos generales, para estudiar la presencia del flamenco en el ballet, se estudió el repertorio de ballets de temática española por coreógrafo y la relación de colaboraciones de artistas flamencos en los principales ballets de temática española dentro del marco de compañías de ballet. La relevancia del flamenco en el ballet se evidenció a través de los estudios de vida de los coreógrafos y bailarines implicados en la creación o interpretaron de los respectivos ballets de temática española, resultando el caso de Massine y la compañía de los *Ballets Russes* los que tuvieron una mayor integración e interacción con el flamenco. A través de este estudio se observó la influencia que tuvo el flamenco en el ballet a través de los 2 años en que los *Ballets Russes* tuvieron residencia recurrente en España, la integración del bailarín Félix Fernández a la compañía, la cercana colaboración de Falla, Félix, Picasso y Massine en el proceso coreográfico de *El Tricornio*, cuya influencia fue reafirmada a través de la colaboración de Massine con Encarnación López “La Argentinita” en las compañías de los *Ballet Russe de Monte Carlo* y *Ballet Theatre*. Ante ello, la trascendencia que tuvo la presencia, influencia y relevancia del flamenco en el ballet se hace evidente en la manera en que potenció capacidades interpretativas y expresivas de los bailarines, empoderando a sus intérpretes con un reiterado sentido de libertad. De manera más específica y contundente, esta trascendencia es contundente en la manera que el flamenco impulsó la carrera de Massine a quien se adjudica la autoría de un nuevo subgénero en el ballet *Ethnic Modernism*.

La metodología empleada para estudiar la aportación del flamenco al ballet se llevó a cabo en cinco áreas principales:

- Documentación del contexto histórico y sociocultural
- Análisis del repertorio de ballets de temática española

- Análisis del impacto de colaboraciones de artistas del flamenco en compañías de ballet
- Observación y análisis de la pedagogía y sistemas de entrenamiento del flamenco en comparación y contraste con el del ballet
- Estudio de caso de la colaboración de Félix Fernández con los *Ballets Russes*

La documentación del contexto histórico y sociocultural sirvió para fundamentar los antecedentes de la aportación del flamenco al ballet desde la influencia que tuvo el baile y cultura española en Italia antes del arranque histórico del ballet. A partir de entonces se continuó recaudando la presencia, relevancia e influencia del baile y bailarines españoles en el proceso de codificación del ballet, integrándose en el vocabulario del ballet pasos y principios dancísticos españoles, constando la participación de bailarines españoles en la primera compañía de ballet de Luis XIV. Para el análisis del repertorio de ballets de temática española se recopilaron las referencias de ballets de temática española más significativas de la historia, colocándolas dentro del desarrollo cronológico del flamenco, seleccionando aquellas coreografías creadas a partir de la consolidación del flamenco. Seguidamente, se analizaron los procesos de desarrollo coreográfico de dichas coreografías seleccionando aquellas en las cuales se dieron a través de colaboraciones de artistas del baile flamenco en el proceso creativo.

Por tanto, nuestra investigación sobre las aportaciones del flamenco al ballet desde su configuración a mediados del siglo XIX a la fecha se tuvo que acotar a las colaboraciones de artistas del baile flamenco en el proceso creativo de repertorio de ballets de temática española en compañías de ballet. Sin embargo, con ésta fórmula de acotamiento el análisis se concentró en tan sólo unos cuantos ballets que cumplieron con ésta cláusula y en los estudios de vida de un puñado de artistas, dando prioridad al análisis de las implicaciones de la colaboración en la creación de repertorio y el impacto de sus representaciones que en los programas de estudio de flamenco en las escuelas de ballet integrados en consecuencia.

De manera complementaria, la observación y análisis de la pedagogía y sistemas de entrenamiento del flamenco fue fundamentando, reforzando o planteando nuevos cuestionamientos en relación con los datos históricos, biográficos y del repertorio de

ballets de temática española. En el planteamiento inicial de esta investigación se tenía contemplado realizar un análisis comparativo de los valores técnicos y estéticos de la pedagogía y entrenamiento del ballet en comparación con los del flamenco, sin embargo, el proceso de documentación de la investigación en base a la acotación estipulada limitó la ampliación en la documentación de este tema, aunque permitiendo utilizar esta investigación pedagógica más como referencia que como producto de publicación consolidada con potencial independiente. Aún así, este análisis pedagógico fue recurso indispensable en cuanto a fundamentos teóricos, referenciales, formación de criterio, evaluación de datos históricos, y al análisis de movimiento aplicado tanto al análisis del repertorio como a la influencia del baile flamenco en artistas y coreógrafos.

A través del seguimiento de las historias de vida de los coreógrafos y bailarines participantes en el repertorio de ballets de temática española creados en colaboración con artistas del baile flamenco, se observó el impacto del flamenco en los implicados en dichas colaboraciones. Es decir, se recopiló documentación de los estudios de baile flamenco de estos coreógrafos, de otras creaciones coreográficas de temática española que crearon, de las colaboraciones subsecuentes que promovieron, de la difusión del baile flamenco que realizaron a través de sus giras, montajes y representaciones, y finalmente, la relación de todo ello tuvo en la inclusión de estudios de baile flamenco en las escuelas de las compañías de ballet que dirigieron.

El planteamiento de considerar el estudio de caso de Félix Fernández previo al inicio de esta tesis doctoral, se justificó ante la escasa, ambivalente y controversial documentación prevalente respecto a su persona y su colaboración con los *Ballets Russes*. Pero, conforme se fue avanzando en la investigación de estas cinco áreas a través de las cuales se aproximó el estudio de la aportación del flamenco al ballet, se hizo evidente que el caso de Félix Fernández representaba un ejemplo prototípico de la problemática implicada en esta tesis, es decir, de la infravaloración de las aportaciones del flamenco consecuentes de las asociaciones de este género artístico con estereotipos descalificativos. Por tanto, la constatación de los aspectos propositivos de su reconstrucción biográfica, específicamente la referente a su colaboración en el proceso coreográfico de *El Tricornio* sirvió para ejemplificar importantes aspectos de los puntos de análisis propuestos en los objetivos de este trabajo.

Este estudio de caso requirió una investigación exhaustiva sobre Félix Fernández para lograr una reconstrucción biográfica del bailarín, y con ello comprobar o refutar las afirmaciones y discrepancias de la bibliografía sobre su persona y su participación con los *Ballets Russes*. Esto implicó la titánica labor de encontrar, acceder, descubrir y reconocer la documentación desconocida, perdida, confidencial y descatalogada sobre su persona, con la respectiva investigación histórica, biográfica, documental, médica y legal implicada. De esta manera, el estudio de caso del bailarín Félix Fernández se convirtió más bien en una meta de parámetros de investigación, que una consecuencia de hallazgos. Sin embargo, a través de las estrategias empleadas para conseguir documentación de su estudio se lograron hallazgos inéditos, que refutan los datos prevalentes en la bibliografía y con ello hacen un llamado a la reoconsideración conceptual de su persona y los temas a él relacionados. Independientemente de ello, este proceso de investigación sobre el impacto de Félix Fernández en los bailarines y coreógrafos de los *Ballets Russes* abrió una puerta para descubrir un amplio panorama de colaboración de otros artistas del flamenco en el ballet, así como de la involucración personal y profesional de figuras significativas del ballet en el estudio, creación y difusión del baile flamenco.

A través del estudio de caso se comprobó que efectivamente la colaboración de Félix Fernández en el ballet en el proceso coreográfico de *El Tricornio* ha sido la colaboración coreográfica entre artistas del baile flamenco en compañías de ballet más significativas de la historia, impactando considerablemente a la compañía de los *Ballets Russes*, a Léonide Massine en los aspectos artísticos, personales y profesionales, a los miembros de los *Ballets Russes* que participaron en el proceso de clases, montaje, estreno y representaciones subsecuentes, así como en otros miembros de los *Ballets Russes* a quienes el legado de Félix Fernández llegó a través de repertorio, dinámicas de colaboración, interés por el estudio y desarrollo de repertorio flamenco en el ballet y en el fomento a las relaciones profesionales y personales con otros artistas del baile flamenco, y estos miembros de los *Ballets Russes* de Diaghilev o de las compañías subsecuentes que siguieron su legado, los fundadores de las principales compañías y programas de estudio, en cuya mayoría se incluyó el estudio de la danza española a través de las Danzas de Carácter o directamente del flamenco.

Ante ello, se dio un seguimiento más detallado al caso de Félix Fernández como el más representativo, con los *Ballets Russes* tanto de colaboración, representación, difusión, colaboraciones subsecuentes y repercusión en la enseñanza del flamenco, quedando abierta la posibilidad de extender una documentación más contundente en el seguimiento de otras colaboraciones en siguientes proyectos de investigación y publicaciones.

Con esta investigación se logró documentar en qué aspectos el flamenco ha enriquecido al ballet de manera específica en los casos individuales que participaron en colaboraciones coreográficas y se presentó una visión de su aportación al ballet en un contexto general como género dancístico, fundamentado en los antecedentes de aportaciones previas del baile español en el ballet. Asimismo, a través del análisis del repertorio se ha visto que no sólo el baile flamenco ha aportado al ballet sino también el arte flamenco en sí, a través de la música, literatura y diseño artístico. Al estudiar la vigencia del repertorio creado en colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet, se ha constatado el efecto perdurable de las colaboraciones iniciales.

Resultados concretos

A través del estudio de antecedentes comprobamos la influencia del baile y cultura de España en Europa, particularmente en Italia desde antes de que el ballet se configurara. El ballet *Festa del Paradiso*, llevado a cabo en 1490 para celebrar las bodas Isabel de Aragón con del duque de Milán Gian Galeazzo en el castillo de Sforza, se considera como el primer antecedente del ballet, el cual se llevó a cabo casi un siglo antes de *Ballet Comique de la Reine* (1581) difundido en la historia como el primer ballet. Asimismo se observa la influencia del baile y cultura española en la corte de Luis XIII casado con la infanta de España Ana de Austria y Luis XIV con la infanta María Teresa de Austria, pero ya de manera contundente, en la primera compañía de ballet instituida por Luis XIV se integran bailarines vascos y se quedando asentados cuatro pasos de baile vasco en el vocabulario del ballet.

El repertorio del ballet ha incluido baile español, bailarines españoles, coreógrafos españoles, libretos basados en joyas literarias españolas, músicos españoles,

instrumentos españoles, y composiciones de ballets de temática española. En el repertorio del ballet creado previo a la configuración del flamenco encontramos entonces:

- El ballet *Don Juan*, basada en la obra literaria de Tirso de Molina, primer *ballet d'action* coreografía de Gasparo Angiolini, con su célebre Fandango
- *Le diable boiteux* basado en la obra de Luis Vélez de Guevara, ballet con el que se consagró la bailarina Fanny Elssler con la variación del bolero *La Cachucha*, la cual quedó transcrita por Friedrich Albert Zorn en su tratado *die Grammatik der Tanzkunst*.
- *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, el ballet de temática española más emblemático de la historia, aún vigente en la cartelera de las principales compañías internacionales.
- Petipa también impulsó y aumentó *Paquita*, otro ballet también inspirado en la obra cervantina *La Gitanilla* coreografía de Joseph Mazilier, también responsable de crear *La Gypsy* para Fanny Elssler.
- *Carmen* de Prosper Mérimée, proyectada a través de la ópera de Georges Bizet, cuyos mitos y personajes hicieron eco en la literatura firmada por los viajeros románticos.

La popularidad del baile y los bailarines españoles en el romanticismo abanderado por Fanny Elssler, se difundió particularmente a través de la crítica de Théophile Gautier, quien también exaltó el arte de Dolres Serral y Mariano Camprubí, cuyo éxito en los principales teatros y casas de la Ópera fue trascendental, influyendo de manera particular en estilo y repertorio de August Bournonville. Las colaboraciones de Marius Petipa y Marie Guy Stephan en España trascendieron en el repertorio de Petipa, el más amplio de ballets de temática española, cuyos elementos se integraron a los programas pedagógicos de danzas de carácter en la Escuela Imperial rusa. Asimismo, las enseñanzas de Carlo Blasis sobre el baile español difundidas en su *Código de Terpsichore*, conjugadas con la influencia española en Salvatore Viganó, trascendieron en la herencia de la escuela de ballet italiana que se proyectó de manera exponencial a través de la figura y pedagogía del maestro Enrico Cecchetti.

En cuanto al enfoque de nuestra investigación para analizar las aportaciones del flamenco al ballet a través de colaboraciones entre artistas del baile flamenco en compañías de ballet en el proceso coreográfico de ballets de temática española, nuestra base de datos ha recogido más de doscientos ballets de temática española en los cuales se dieron la colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet. A través de esta base de datos, se observa *El Amor Brujo* como propiciador de mayor número de propuestas coreográficas y colaboraciones entre artistas del baile flamenco en compañías de ballet, y a Encarnación López “La Argentinita” y Antonio Gades como propiciadores de mayor número de colaboraciones. Sin embargo, en el análisis de historia de la danza, particularmente del ballet y del flamenco, *El Tricornio* y la colaboración de Massine con Félix Fernández destacan en relevancia, influencia y trascendencia.

Pioneros en las colaboraciones de artistas flamencos en compañías de ballet:

- La primera coparticipación escénica de artistas del baile flamenco con una compañía de ballet se dio durante la segunda temporada madrileña de los *Ballets Russes* en una función extraordinaria el 15 de junio de 1917 en el Teatro Real de Madrid en la que participó Pastora Imperio con “su repertorio” en el cierre del programa que incluyó *Carnaval*, *El príncipe Igor* y *Shéhérazade*.
- La primera colaboración de un artista del baile flamenco en una compañía de ballet para creación coreográfica fue la de Félix Fernández con los *Ballets Russes* para crear *El Tricornio*. El planteamiento de su colaboración surgió en junio de 1916, pero se materializó hasta junio de 1917. A partir de entonces fue contratado a través de un aparente contrato verbal, colaborando primeramente como maestro de baile flamenco de Léonide Massine y después en calidad acompañante pero sirviendo de asesor de Diaghilev, Massine y Falla, además de tutor personal de Massine, durante un viaje que se puede considerar como de investigación etnográfica a través de la península española en preparación para la creación del que sería la obra máxima de Massine y de la vanguardia española.
- La primera referencia de clases de flamenco de un bailarín clásico se da a través de Adolph Bolm con el maestro José Otero, lo cual se dio durante el viaje realizado con Diaghilev, Massine y Falla por Córdoba, Sevilla y Granada en junio de 1916.

- A partir de noviembre de 1917, Félix es contratado formalmente como bailarín y maestro de los *Ballets Russes*, con lo cual, es el primer maestro de flamenco contratado para el entrenamiento de una compañía de ballet, y el primer bailarín en ser adscrito a una compañía de ballet.
- La participación de Félix como bailarín en el repertorio de los *Ballets Russes* en *Shéhérezade* hace de esta participación la primera en la que un bailarín se integra al repertorio de ballet en consonancia con la coreografía del cuerpo de baile del repertorio y no en su repertorio flamenco o en un baile español.
- La colaboración coreográfica de Félix Fernández tanto en el proceso creativo de *El Tricornio* de 1917 a 1919, así como en los ensayos del montaje de *El Tricornio* en 1919 meses antes del estreno, también presenta a Félix como el primer co-coreógrafo flamenco dentro de una compañía de ballet.
- Con *El Tricorne*, Léonide Massine se coloca en la historia como el primer bailarín en incorporar el flamenco a su repertorio interpretativo y coreográfico, atribuyéndosele la creación de un subgénero artístico llamado “modernismo étnico”.
- La primera repetidora de *El Tricornio* y con ello, responsable de transmitir el baile español y flamenco aprendido de Félix y del proceso de desarrollo coreográfico de este ballet español es Lydia Sokolova, quien se encarga de enseñar la coreografía a figuras tan contrastantes como la estrella de los *Ballets Russes*, Tamara Karsavina, o la bailaora y actriz intérprete en la première de *El Amor Brujo*, María Dalbaicín.
- Asimismo, María Dalbaicín se coloca en la historia como la primer bailaora en adscribirse a una compañía de ballet interpretando repertorio tradicional como *The Sleeping Princess*, su repertorio personal en *Cuadro Flamenco*, y el protagonista del entonces recién estrenado ballet *El Tricornio*.
- Encarnación López “La Argentinita” queda consagrada en la historia como la primera artista del baile flamenco en participar como co-coreógrafa en una compañía de ballet con los *Ballet Russe de Monte Carlo*, escalonando dicha hazaña como coreógrafa e intérprete protagonista en *Ballet Theatre*.

6.1 Repertorio más relevante

El ballet de temática española más representado y vigente en la cartelera teatral ha sido *Don Quixote*, más sin embargo, aunque Marius Petipa estrenó su obra en 1969, en el albor de la Edad Dorada del flamenco, en base a las referencias de sus tres años de estancia en España (1844-1847) en los que absorbió y creó repertorio español, constando sus creaciones coreográficas involucrando elementos de baile español inclusive participación tocando los palillos, esta obra no se creó en colaboración con artistas del baile flamenco. Sin embargo, las reposiciones de *Don Quixote* han propiciado la colaboración de artistas del baile flamenco en compañías de ballet. Asimismo, estos pilares del repertorio de Petipa han propiciado la inclusión del estudio de baile español en los programas de Danzas de Carácter de las principales compañías de ballet, siguiendo su ejemplo en la Escuela Imperial Rusa.

El ballet de temática española más representado y que mayores colaboraciones con artistas del baile flamenco ha conllevado ha sido *El Amor Brujo*. Aunque su *première* absoluta haya sido en 1915 en la Gitanería creada para Pastora Imperio y la más emblemática representación estética haya sido la de Antonia Mercé “La Argentina” en 1925 en el *Triánón Lyrique* coprotagonizada por Vicente Escudero, el primer registro de su propuesta a través de un bailarín y coreógrafo de ballet es la de Adolph Bolm, el 1º y 4 de enero también de 1925, estrenada con su compañía *Ballet Intime* con el apoyo de la organización *Chicago Allied Arts*, creada en colaboración con la artista de baile flamenco María Montero, de quien se afirma que Bolm conoció en las clases de baile que tomó con Otero en Sevilla en 1916.⁸⁴⁵

Sin embargo, aunque en la gráfica de representaciones *El Amor Brujo* ha sido el ballet más representado, dichas representaciones no han sido de las propuestas de un solo coreógrafo sino de un gran número: Adolph Bolm, Antonia Mercé “La Argentina”, Boris Romanov, Laura de Santelmo, Encarnación López “La Argentinita”, Léon

⁸⁴⁵ “It was the second program of the season, given on 1 and 4 January 1925, that proclaimed Allied Arts a progressive organization. Bolm’s *El Amor Brujo* (Love, the Magician) was set to a Falla score that had been unsuccessfully staged as a ballet in Madrid in 1915. It was an extended narrative in the style of the Ballets Russes’ *Le Tricorne* (set to another Falla score). Bolm used the original scenario by Martínez Sierra, and he engaged María Montero, a flamenco dancer from Seville who had also studied with Otero, dance the role of Candelas to his own Carmelo. The scenery and costumes were the work of the artist and actor Rollo Peters.” Vid: Susanne Carbonneau (1999). Adolph Bolm in America. *The Ballet Russes and Its World*, 219-244. En: Garafola, L., & Baer, N. V. N. (1999). *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, p. 235

Woizikowsky, Joan Magriñá y Trini Borrul, Vicente Escudero, Serge Lifar, Ana María, Jean-Jacques Etchevery, Antonio Ruiz Soler, Antonio Gades, J. C. Santamaría, Víctor Ullate, Thierry Malandain, y Antonio “El Pipa”. Por el contrario, aunque las representaciones de *El Tricornio* representan comparativamente un 50% menos que de *El Amor Brujo* dentro del contexto del ballet, la versión creada por Massine en colaboración con Félix Fernández en 1919 han sido la más representada, abarcando casi el total de sus reposiciones. Además, *El Tricornio* de Massine ha sido celosamente representado, es decir, al recuperar y montar la coreografía de *El Tricornio* se han empleado las notaciones coreológicas recogidas a través del sistema de Labanotation, y de Benesh notation, vigilándose su seguimiento estricto a través de la colaboración de coreólogos, miembros de la fundación Massine y algunos bailarines que han interpretado los roles principales, entre ellos sus hijos Tatiana y “Lorca” Massine.

Entre los ballets de temática española que figuran en la lista creada a partir de la documentación de colaboraciones entre artistas del baile flamenco en el ballet destacan en orden cronológico:

- *El Tricornio*
- *Capriccio Espagnol*
- *Ad Libitum*
- *El Romance de la luna*
- *Soleá*

Es decir, estos ballets han sido creados a partir del proceso de colaboración sin referencia coreográfica previa sobre la cual se adapte al ballet una puesta en escena anterior con su respectiva gestación, composición, diseño, etcétera. El resto del repertorio de ballets de temática española que no entran en los criterios de estos parámetros de creación en colaboración lo conforman los ballets que han implicado la colaboración de artistas del baile flamenco en reposiciones o versiones de coreografías ya creadas, o que han realizado creaciones de temática española sin colaboración de artistas del baile flamenco en el proceso creativo, pero sí en base a la influencia de ellos o, han ocupado la colaboración de artistas del baile flamenco en el proceso de adaptación o reposición. Estos casos son los de las siguientes producciones coreográficas: *El Amor Brujo*, *Bolero*, *Romería de los Cornudos*, *Goyescas*, *Goya Pastoral*, *Café de Chinitas*, *Viejo Madrid*, *Dances from Carmen*, *Guernica*, *The Mute Wife*, *Del Amor y de la Muerte*, *Bodas de Sangre*, *Felipe El Loco*, *Carmen*, *Pavana*

para una infanta difunta, El Retablo de don Cristóbal, Las Hermanas (La Casa de Bernarda Alba), La Gitana y Don Quixote.

El caso de *Cuadro Flamenco* es un caso excepcionalmente particular, ya que a través de él, un grupo de artistas de baile, toque y cante flamenco participaron en dos temporadas de los *Ballets Russes* integrándose su representación a veladas que incluyeron otros ballets del repertorio de la compañía. Sin embargo, su participación fue más bien independiente en cuanto al contenido dancístico, adscribiéndose únicamente a los lineamientos escénicos adoptando los vestuarios diseñados acorde a la firma estética de la compañía.

Entre las coreografías que mayor impacto tuvieron en sus protagonistas destacan *El Tricornio* y *Carmen*. El primero por significar la consolidación de Léonide Massine, contando con apenas una veintena de años, como coreógrafo e intérprete de reconocimiento mundial, tras lo cual se independizó de Diaghilev, separándose por un tiempo de la compañía, para luego asumir su rol como coreógrafo o director artístico de las diferentes versiones derivadas de la compañía del empresario. Además, Massine adoptó para sí el rol protagónico de *El Tricornio* por décadas, convirtiéndose en la figura representativa de este ballet. Por otra parte, y de manera similar, el gran éxito del ballet *Carmen* creado por Roland Petit y coprotagonizado por Renée Jeanmaire lanzó al entonces también veinteañero al reconocimiento mundial. A partir de entonces también, la bailarina protagonista se convertiría en Zizi Jeanmaire, colocándose como icono de la mujer de la vanguardia francesa, Roland Petit del ballet francés de la posguerra, y ambos en pareja y binomio representativo de este, su ballet más trascendental. Por otra parte, la versión de *Carmen* creada por Alberto Alonso a solicitud de Maya Plisetskaya para sí, implicó un desafío al sistema soviético ante el cual la bailarina también se consolidó como pionera en expandir las posibilidades de colaboración artística internacional y las opciones interpretativas consideradas como “apropiadas” para una bailarina representante del ballet imperial. Por otra parte, esta misma versión se estrenó casi a la par por otra intrépida bailarina, Alicia Alonso, quien también lideró su carrera y compañía contra circunstancias físicas y políticas adversas, utilizando su arte como bandera revolucionaria, y también, como Massine, tomando para sí el protagónico de *Carmen*, convirtiéndose éste ballet, junto con *Giselle* sus más representativos.

6.2 Artistas del baile flamenco de mayor impacto en el ballet

Las artistas del baile flamenco que tuvieron un mayor impacto en el ballet, tanto en cuestiones de estética, repertorio, influencia en cuanto a la creación de repertorio de temática española y tener un mayor acercamiento al baile flamenco fueron Antonia Mercé “La Argentina” y Encarnación López “La Argentinita”. La primera, aunque difundió el baile español por el globo, arrancó y estableció su carrera en Francia trabajando con su propia compañía, y la segunda, se asentó en Estados Unidos trabajando en compañías de los *Ballet Russe de Monte Carlo* y con *Ballet Theatre*. Por otra parte, los bailarines que mayor impacto tuvieron en compañías de ballet no sólo por su colaboración artística en el proceso coreográfico, sino también a largo plazo en los bailarines y coreógrafos implicados así como en la difusión del flamenco a través del ballet fueron Félix Fernández y Antonio Gades. El primero colaborando intensamente por dos años en la creación de *El Tricornio* con *Los Ballets Russes* y el segundo por los diez años consecutivos en los que colaboró con *el Ballet Nacional de Cuba*, aportando repertorio del cual *Bodas de Sangre* ha sido el más representativo, pero ambos integrándose también como intérpretes al repertorio de dichas compañías, Félix Fernández en *Shéhérazade* y *Petrushka*, y Antonio Gades en *Giselle*.

Caso especial han sido los dos bailarines duales de ballet y flamenco que salieron de la compañía de Antonio Ruiz Soler: Luis Fuente y Víctor Ullate. El primero, quien destacó interpretando ballets con su estilo español como lo hizo en *Fanfarrita* en el *Joffrey Ballet* y en el papel de El Molinero pero intercambiando la versión de Massine por la de Antonio. El segundo, Víctor Ullate, de la compañía de Antonio pasó a integrarse como destacado bailarín en la compañía de Maurice Béjart, y de allí a dirigir la entonces recién formada compañía del Ballet Nacional de España Clásico, misma en la que Luis Fuente colaboró como director adjunto cinco años más tarde. Del ballet nacional, Víctor Ullate pasó a formar su propia compañía contando con un amplio repertorio de ballets con esencia flamenca. Es decir, aunque creado para ser interpretados por bailarines de ballet, dentro de los parámetros de éste género dancístico, el repertorio de Ullate exhibe temática flamenca, utilizando elementos de la esencia del flamenco, particularmente en lo rítmico-musical.

Entre los bailarines de ballet que mayor difusión le dieron al flamenco fueron Léonide Massine y Alicia Alonso. Como se ha visto anteriormente, Massine colaboró con Félix Fernández en la creación de *El Tricornio* y Encarnación López “La Argentinita” para crear *Capriccio Espagnol*, pero en reposiciones de *El Tricornio* integró a Antonio Ruiz Soler, Mariemma y Luis Fuente. Massine también colaboró con Antonio Ruiz Soler en las producciones de cine de *El Amor Brujo* estelarizada por Antonio, y *Carosello Napoletano*. Por su parte, Alicia Alonso compartió escena y repertorio con “La Argentinita” y Pilar López en *Ballet Theatre*, pero ya como directora del Ballet Nacional de Cuba además de integrar a Antonio Gades en su producción y primera gira americana en *Giselle*, pedirle el montaje de *Bodas de Sangre* y crear con él *Ad Libitum*, la Maestra también invitó a figuras del baile flamenco a crear repertorio para su compañía entre quienes destacan José Antonio Ruiz con *El Tricornio*, Goyo Montero con *Mariana Pineda* y Antonio “El Pipa” con *El Amor Brujo*.

6.3 Programas de estudio

Las escuelas de compañías de ballet adscritas a compañías de ballet que imparten baile flamenco son: *Australian Ballet*, *National Ballet of Canada*, *Birmingham Royal Ballet*, y *Les Ballets de Monte Carlo*. Sin embargo, otras compañías que han incluido el estudio de “Spanish Dance”, lo cual, como hemos explicado, puede incluir el flamenco en determinado momento, han sido el *English National Ballet* y el ballet del *Teatro alla Scala*, en el cual al inicio de su carrera Antonio Gades fungió como maestro, coreógrafo e interprete durante su colaboración para el montaje de *El Amor Brujo*, regresando frecuentemente, colaborando estrechamente con la bailarina Elettra Morini. En cuanto al estudio de danza española integrada en las clases de Danzas de Carácter de las principales compañías de ballet, destacan los programas de la Escuela Imperial rusa, el *New York City Ballet*, el *American Ballet Theatre*, el *Royal Ballet* y la *Ópera de París*.

6.4 Propuestas futuras

En base a las observaciones en el proceso de esta investigación y a raíz de la acotación con la que se redirigió la tesis doctoral, han quedado en el tintero las siguientes áreas de desarrollo relacionadas a la aportación del flamenco al ballet:

1. Ha quedado abierta la posibilidad de continuar documentando más a fondo la presencia e influencia del flamenco en los programas de estudio de las compañías de ballet.
2. Hace falta trabajar en la documentación de metodología de la Escuela Bolera y su repertorio dentro de los parámetros de la investigación y notación de la danza, particularmente en Benesh y Labanotation, así como de la documentación audiovisual de la técnica y repertorio de la Escuela Bolera interpretada por expertos en la materia para quienes el baile español está asimilado en su técnica, estética y cultura.
3. La revisión del estado de la cuestión, hace ver la inminente necesidad de una labor de traducción de bibliografía del flamenco del castellano al inglés y de bibliografía del estudio, análisis y biografías del ballet al castellano, así como la participación de flamencólogos en congresos y conferencias de investigación de la danza fuera del contexto del flamenco y la participación de académicos del ballet y de la danza ajena al flamenco, dentro de los congresos y conferencias del flamenco.
4. Queda en desarrollo la redacción y publicación de la reconstrucción biográfica de Félix así como la producción del documental audiovisual de su biografía en relación con su colaboración con los *Ballets Russes* en la creación de *El Tricornio* con la intención de su distribución en el centenario de *El Tricornio*.

6.5 Cierre final

La contribución original de esta tesis doctoral reside en ofrecer perspectivas que irrumpen con tendencias reiterativas en los siguientes puntos:

- Hacer constar la importancia que ha tenido el flamenco en los principales coreógrafos, directores y bailarines de la historia, subrayando los beneficios de su estudio, entrenamiento y práctica.

- A través de la divulgación de esta investigación, promover una mayor consideración del baile flamenco como un género artístico universal en el discurso y gestión de su promoción, crítica, programación y subvención.
- Reivindicar la figura de Félix Fernández a través de la reconstrucción biográfica, refutando las referencias que le presentan como “loco”, subrayando los puntos en los que la bibliografía ha promovido la perpetuación de su leyenda, ejemplo de la problemática contraproducente recurrente en el discurso sobre artistas flamencos. En vez a través de una nueva perspectiva, esta tesis presenta a Félix Fernández como pionero en las aportaciones del flamenco al ballet a través de colaboraciones en el proceso coreográfico de repertorio y ante el gran impacto que este proceso tuvo en Massine, los integrantes de los *Ballets Russes*, en *El Tricornio*, en colaboraciones y repertorio subsecuente, reconociéndole, más bien, como embajador del flamenco en ballet.

La investigación inicial de esta tesis ha permitido observar la problemática en los falsos cognados con respecto a la bibliografía sobre el flamenco y el ballet en ambos sentidos, haciendo evidente la necesidad de una campaña de difusión que promueva el asentamiento de criterios homólogos en ambos. A pesar de los factores de globalización actual, el amplio acceso a medios de comunicación y de investigación sumamente accesibles a través del internet, las diferencias en idioma, cultura, reiteración de estereotipos y la continuidad de los fallos consecuentes a través de círculos de investigación y educación aislados muestran que existe un distanciamiento abismal entre el estudio del flamenco y el ballet. Ante esta problemática, este trabajo permite analizar el estado de la cuestión bajo una luz comparativa con la intención de fomentar una valoración propositiva del flamenco como arte en relación al ballet ante la cual se beneficie la comunidad dancística y académica de ambos gremios. De esta manera, los resultados de la investigación hacen un llamado a la reflexión sobre la tendencia de reiterar argumentos sin considerar la validación de la información presentada, y los vicios de perspectiva que pudieran existir implícitos. Adicionalmente se pretende hacer un llamado a promover las acciones requeridas para redirigir la reiteración de estereotipos, promover la colaboración y fomentar la comunicación intercultural.

BIBLIOGRAFÍA

A

AA. VV. (1994) *El flamenco y su didáctica*. Consejería de Educación y Ciencia Delegación Provincial de Sevilla. CEP Cornisa del Aljarafe. Sevilla: Gráfica Los Palacios.

AA. VV. (1990). *Antonia Merce, "La Argentina": Homenaje en su centenario, 1890-1990*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de la Artes Escénicas y de la Música.

Acker, Y. "Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)," pp. 229-252. en Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

_____. (1988). "Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX". En: Álvarez, C. A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. pp. 23-40.

_____. (1998). "Ballets Escritos por Compositores Españoles en el Siglo XX: Relación Alfabética de Autores". En: Álvarez, C. A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 41-64.

_____. (1998). "Ballets Escritos por Compositores Españoles en el Siglo XX: Relación Cronológica de Obras Estrenadas en Versión Coreográfica". En: Álvarez, C. A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 65-67.

Acocella, J. (2000). "The Critical Reception of *Le Tricorne*". En Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp. 105-113.

_____, & Morris, M. (1993). *Mark Morris*. New York: Noonday Press.

_____, Petipa, M., & Garafola, L. (September 06, 1994). The Diaries of Marius Petipa. *Dance Research: the Journal of the Society for Dance Research*, 12, (1.)

_____. (1989). "Diaghilev Sits Out WWI in Spain: Iberian Idyll." *Dance Magazine*. nº 63, pp. 45-48.

Adkins, M., & Russ, M. (2016). *The Roberto Gerhard companion*. London: Routledge.

_____. & Russ, M. (2013). *The Roberto Gerhard companion*. Web: http://www.123library.org/book_details/?id=115102.

Adshead, Janet; et al. (1988). *Dance Analysis: Theory and practice*. London, UK: Dance Books Ltd.

Agostini, A. (1992). "Carlo Blasis: La danza del clasicismo al romanticismo en la Europa de mediados del siglo XIX". En: *I Encuentro Internacional sobre La Escuela Bolera*. Celebrado en Madrid, en noviembre de 1992. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música.

_____. Pasi, M., & Novella, D. J. (1980). *El ballet: Enciclopedia del arte coreografico*. Edición Española. Madrid: Aguilar. Edición original: Arnoldo Mondadori Editore Spa Milano. *Il balletto repertorio del teatro di danza dal 1581*. Pima edizione libri illustrati Mondadori 1979

Alarcón, P. A. de. (1994). *El Sombrero de tres picos*. Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos.

_____. (1874). *El Sombrero de tres picos. Historia verdadera de un sucedido que anda en romance, escrita ahora tal y como pasó*. Madrid: Medina y Navarro, S. A.

Alameda, J. (1989). *El hilo del toreo*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, S.A.

Albig, P. H. (1979). "A history of the Robert Joffrey Ballet". Tesis doctoral inédita. Florida State University.

Alonso, A.; Simón, P. (1986). *Alicia Alonso: Diálogos con la danza*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.

_____. (1993). *Alicia Alonso: Diálogos con la danza*. Madrid: Editorial Complutense.

_____. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1977). *Interview with Alicia Alonso*. 1979 Retrieved from <http://digitalcollections.nypl.org/items/677baa70-b30c-0133-2652-3c07547a230f>

Álvarez Caballero, A. (1988). *Gitanos, payos y flamencos, en los orígenes del flamenco*. Madrid: Editorial Cinterco.

_____; Coral, M.; Valdés J. (2003). *Tratado de la Bata de Cola. Matilde Coral una vida de arte y magisterio*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

_____. (2002). "Un nuevo siglo para el Baile" en: "El Género Flamenco: Tendencia y Artistas". En: El Género Flamenco. Técnicas y Aprendizaje. En: *Historia del Flamenco Siglo XXI*. Sevilla: Tartessos, pp: 51-73.

Álvarez Cañibano, A. & Nommick, Yvan. (Eds.) (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

_____; & Martínez Roger, A. (2001). *Música y espacios para la vanguardia española, 1900-1939*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

_____; Cano, J. I., Gonzáله Ribot, M. J. & Círculo de Bellas Artes. (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza.

_____. (1999) Seminario 150 aniversario del Viaje de Glinka a España, Gutiérrez, D. P., Marcos, P. C., Curso Manuel de Falla, & Festival Internacional de Música y Danza de Granada. (1999). Relaciones musicales entre España y Rusia. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM.

_____. (1998). "Ritmo para el Espacio. Un Siglo de Búsquedas". En: Álvarez Cañibano, A, Cano, J. I., Gonzáله Ribot, M. J. & Círculo de Bellas Artes. (1988). *Ritmo*

para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. pp. 13-22.

_____. (January 01, 1993). "The company of the Lefebvre family in Seville." *Studies in Dance History*, 4, 1, 21 - 37.

_____. (January 01, 1993). La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica. *Revista De Musicología*, 16, 6, 3640-3655.

_____. (1992). "La compañía de la familia Lefebvre en Sevilla". En: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional*. Madrid: I.N.A.E.M. pp.: 63-69.

Álvarez Molina, S. "París: "mecenas" del flamenco finisecular, Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle. Disponible en la Web: <<http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3alvarezmolina.pdf>> Consulta: 25.3.2015.

Amberg, G. (1949). *Ballet in America: The emergence of an American art*. New York: Duell, Sloan and Pearce.

Amorós, A., Díez, B. J. M., & Alvar, C. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

Andersen, H. C., & Rey, M. (2004). *Viaje por España*. Madrid: Alianza Editorial.

Anderson, J. (1987). *The American Dance Festival*. Durham: Duke University Press.

_____. (1981). *The One and Only: The Ballet Russe de Monte Carlo*. New York: Dance Horizons.

Angiolini, G. (1765). *Dissertation sur les ballets pantomimes des Anciens pour servir de programme au Ballet Pantomime Tragique de Sémiramis, composé par Mr. Angiolini Maître des Ballets du Théâtre près de la Cour à Vienne, et représenté pour la première fois sur ce Théâtre le 31 Janvier 1765*. Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1765, Milan. Dorénavant Dissertation. (Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra, cote 5913 (14).

Angulta, J. A. (1999). *El flamenco. Una alternativa musical*. Granada: Ediciones Mágina, S.L.

Angulta Peragón, J. A. (1999). *El flamenco. Una alternativa musical*. Granada: Ediciones Mágina, S.L.

Antonio "El Pipa," entrevista personal, Jerez de la Frontera, 2013

Antón Priasco, S. (1997). "El bailete, género literario-musical español de fines del siglo XVII". En: Congreso Internacional Valladolid, Virgili, B. M. A., Vega, G.-L. G., Caballero, F.-R. C., Castilla y León (Spain), Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas (Spain), & Universidad de Valladolid. (1997). *Musica y literatura en la Península Ibérica, 1600-1750*. Valladolid, Spain: Universidad de Valladolid.

Aragón Bravo, J. M.; et al. (2008). "Glosario de Escuela Bolera". *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, nº. 4, pp. 42-45.

Arbello, C. (2003). *Granada Flamenca*. Colección General. La General. Caja de Granada.

Arkin, L. C. & Smith, M. "National dance in the romantic ballet" en: Garafola, L. (1997). *Rethinking the sylph: New perspectives on the Romantic ballet*. Hanover, N.H: University Press of New England. pp.: 11-68.

Arranz, . B. A. (1998). *El baile flamenco*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.

Arriazu, S. (2006). *Antonio El Bailarín, Memorias de viva voz. Autobiografía y testamento*. Barcelona: Ediciones B.

Ashead, Janet; et. al. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. Primera edición en castellano. Traducción a cargo de Carlos García Aranda. Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana.

Aschengreen, E. (1992). "Pasión y fuego depurados hasta la belleza; Augusto Bournonville y la danza española". En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional*. Madrid: I.N.A.E.M. pp. 133-137.

Angulta, J. A. (1999). *El flamenco. Una alternativa musical*. Granada: Ediciones Mágina, S.L.

Aragón Bravo, J. M.; et. al. (2008). *Glosario de Escuela Bolera*. Málaga: Conservatorio Superior de Danza de Málaga.

Atwood, R., Jeschke, C., Math, S., Rafic, M., Téten, C., Krenstetter, R., Hottier, N., (2012). *Sensuality & nationalism in romantic ballet*. Kentfield, CA: Dancetime Publications.

Auditorio Manuel de Falla (Granada), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (España), & Festival Internacional de Música y Danza de Granada. (1989). *España y los Ballets Russes: : exposición, Auditorio Manuel de Falla 17 junio-2 julio, [Granada]*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Aymes, J.-R. & Esteban De Vega, M. (Eds.). (2003). *Francia en España, España en Francia. La historia de la relación cultural Hispano-Francesa (siglos XIX-XX)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

_____. & Esteban, . V. M. (2003). *Francia en España, España en Francia: La historia en la relación cultural hispano-francesa, siglos XIX-XX*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle.

B

Bagley, C.; Ricardo Castro-Salazar. (2012). "Dance: making movement meaningful." En: Delamont, S., & Jones, A. (2012). *Handbook of qualitative research in education*. Cheltenham, U.K: Edward Elgar. [pp. 577-590]

Ballet Nacional de España. "Historia." Ballet Nacional de España. Web. <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/compania/historia> [Consulta: 22 abr. 2009.]

_____. (2009). *El Vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ministerio de Cultura – INAEM y Ballet Nacional de España,

_____. (1994). [Programa, El Sombrero de tres picos, Octubre 14, 1994.] Ciudad de México: INBA.

_____. (1994). [Programa de temporada del ciclo 1994-1995]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994.

Barker, B. (January 01, 1978). Book Review: Fanny Elssler in America. *Dance Research Journal*, 11, 43.

Barreiro, J. (2002). “Vida y Obra de Vicente Escudero” en: *Vicente Escudero. Dibujos*. Granada: Caja de San Fernando. pp.: 14-25.

Barrios Peralbo, M. J. (2010). *La Escuela Bolera: Método y análisis*. Málaga: Bryal.

_____. (2014). 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. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones. Ruiz del Olmo, Francisco Javier (Dir.). Diss. Tesis Doctoral.

Beaumont, C. W. (1952). *Antonio: Impressions of the Spanish dancer*. London: Black.

_____. (1951). *Complete book of ballets: a guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries*. London, UK: Putnam.

_____. (1951b). *The Diaghilev Ballet in London*. 3^a ed. London, UK: Adam and Charles Black.

_____. (1938). *Complete book of ballets: A guide to the principal ballets of the nineteenth and twentieth centuries*. New York: G.P. Putnam's Sons.

_____, & Fokin, M. (1935). *Michel Fokine & his ballets*. London: Beaumont.

Bejart, M. (2005). *Cartas a un joven bailarín*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Zorzal.

Benesh, R., & Benesh, J. (1977). *Reading dance: The birth of choreology*. London: Souvenir Press.

Bennahaum, N. D. (2015). “Spanish artist in Love and War, 1913-1945. Meditations on Female Embodiment and Populist Imagination” en: Goldberg, K. M., Bennahaum, N., & Hayes, M. H. (2015). *Flamenco on the global stage: Historical, critical and theoretical perspectives*. Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., Publishers, pp.: 193-209.

_____. (2013). *Carmen: A Gypsy Geography*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

_____. Goldberg, K. M., & New York Public Library for the Performing Arts. (2013). *100 years of flamenco in New York City*. New York: New York Public Library for the Performing Arts

_____. (2009). *Antonia Mercé: El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm Press, S. L.

_____. (2004). “Flamenco”. En: Dance Perspectives Staff., & In Cohen, S. J. (2004). *International Encyclopedia of Dance: Set*. New York: Oxford University Press, Incorporated. Vol. 3, pp.: 6-11.

_____. (2000). *Antonia Mercé, La Argentina." Flamenco and the Spanish avant garde*. Hanover, N.H: Wesleyan University Press.

Berg, S. C. (1998). "The Sense of the Past. Histography and Dance." En: Sondra Horton Fraleigh, Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, Press, pp. 225-248.

Biblioteca Nacional (Madrid). (1987). *La danza cortesana en la biblioteca nacional*. Madrid. Selección y estudio: Carlos José Gonsalvez Lara. Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales Biblioteca Nacional. Madrid: Oimrime: Imagen, SA.

Bibliothèque Nationale (France); Département De La Musique; Wild, Nicole. (1976). *Les Arts du Spectacle en France: affiches illustrées (1850-1950)*. Paris, France: Bibliothèque Nationale.

_____. & Wild, N. (1976). *Les arts du spectacle en France: Affiches illustrées, 1850-1950 : catalogue*. Paris: Bibliothèque nationale.

Billingham, L. A. (2009). *The Complete Conductor's Guide to Laban Movement Theory*. Chicago, Illinois, USA: GIA Publications.

Blas Vega, J. (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*. Madrid, Ediciones Guillermo Blázquez.

_____. (1992). "La Escuela Bolera y el flamenco". En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). *La Escuela Bolera: Encuentro internacional*. (Noviembre de 1992). Madrid: I.N.A.E.M. pp. 79-96.

_____, & Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco: I*. Madrid: Cinterco.

_____, & Ríos Ruiz, M. (1987)a. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco.

_____. (1987)b. *Los cafés Cantantes de Sevilla*. Madrid: Cinterco.

Blasis, C. & Barton, R. (1830). *The code de Terpsichore. The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times*. Traducido por R. Barton. London, UK: Edward Bull, Holles Street. Disponible en: <http://books.google.es/books> [Consulta: 25-05-2014]

_____. (1830). *The code of Terpsichore: The art of dancing*. Traducido por R. Barton. London, UK: Edouard Bull, Holles Street.

Blum. O. (1969). *Le Tricorne* [Labanotation partitura]. Coreografía de Léonide Massine. Transcrito por Odette Blum. [Tal como fue enseñado por Léonide Massine y Yurek Lazowsky al Joffrey Ballet Company, 1969.] Nueva York: Dance Notation Bureau Inc.

Boigne, C. (1857). *Petits Mémoires de l'Opéra*. Paris, France: Librairie Nouvelle.

Bonelli, V. "Reviews. - Italy: La Scala Theatre". *Dance International*, Winter 2008, p. 61.

Borrull, T. (1982). *La Danza Española*. Cuarta edición. Barcelona: Manuales Meseguer.

Bournonville, A. (1979). *My theatre life*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press.

_____. (McAndrew, Patricia N., trans. and ed.). (1979). *My Theatre Life*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

_____. (2005). *My Dearly Beloved Wife!: Letters from France and Italy*. Recopiladas y traducidas por Knud Arne Jürgensen. London: Dance Books.

Bowring, A. (2014). "Early Spanish Dance in Canada" En: Dance Collection Danse. Toronto: Dance Collection Danse. Web: <http://www.dcd.ca/exhibitions/artifacts/Resources/AofM%20January%202014.pdf> [Consulta: 26.03.2016]

Bravo, J. (1992). "La Escuela Bolera despierta de su sueño". *ABC de Madrid*. Viernes 20 de noviembre, 1992. Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/11/20/127.html>

Brennan, M. A. (1998). "Every Little Movement Has a Meaning All Its Own" Sondra Horton & Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh, Press.

Brinson, P. (1962). *The ballet in Britain: Eight Oxford lectures*. London: Oxford University Press.

Brunelleschi, E. (1954). *Antonio and Spanish Dancing*. London: A. and C. Black.

Buckle, R. (2000). "La deuda de Diaghilev con España." En: Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp. 31-32.

_____. 1984. *Diaghilev*. New York: Atheneum.

_____. (1982). *In the wake of Diaghilev: Autobiography two*. London: Collins.

_____. (1979). *Diaghilev*. London, UK: Weidenfeld & Nicolson.

_____. (1975). *Nijinsky*. Harmondsworth: Penguin.

_____. (1972). *The Adventures of a Ballet Critic*. London: Cresset Press. First published in 1953 b The Cresset Press Ltd. London

C

Caballero Bonald, J. M. (1957). *El baile andaluz*. Barcelona: Noguer.

_____. (1975). *Luces y sombras del flamenco*. Barcelona: Lumen.

Cabañas, B. M. (2010). *Analogías en el arte: La literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cabello Recio, E.; et. al. (2004). *Introducción al flamenco en el currículum escolar*. Madrid: Akal Ediciones.

Cabrera, M. (1998). *Ballet Nacional de Cuba*. Medio siglo de gloria. Cuba: Ediciones Cuba en el Ballet.

Cairón, A. (1820). *Compendio de las principales reglas del baile*. Madrid. Disponible en la Web:

http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es/view/action/singleViewer.do?dvs=1400772118448~4&locale=es&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true [Consulta: 21-05-2014].

Calado Olivo, S. (2007). *El negocio del flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Calderón, J. R. (1797). *La bolerología o Cuadro de las Escuelas del baile bolero, tales cuales eran en 1794 y 1795 en la Corte de España*. Madrid. Biblioteca Virtual Universal. (Digitalizado: 2003).

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-bolerologia-o-cuadro-de-las-escuelas-del-baile-bolero-tales-cuales-eran-en-1794-y-1795-en-la-corte-de-espana--0/html/> [Consulta: 21-05-2014]

Campos, J. (1955). *Vida y obra de D. Serafín Estébanez Calderón "El Solitario"*. Madrid: Ediciones Atlas.

Capmany, A. (1947). *Un siglo de baile en Barcelona*. Barcelona: Ediciones Librería Milla.

_____. (1944). "El baile y la danza." En: Carreras, C. F., Torner, E. M., Capmany, A., Pérez, B. L., & Serra, B. V. (1934). *Folklore y costumbres de España: II*. Barcelona: Alberto Martín, pp.: 169-418.

Carballo, P. "Hacer carrera como bailarina en España sigue siendo imposible." En: Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid., & Asociación Cultural Por la Danza. (2013). *Por la danza*. Madrid: Asociación de Profesionales de la Danza de la Comunidad de Madrid en colaboración con la Asociación Cultural Por la Danza. Revista trimestral. Especial No. 100, (2013). Entrevista a Tamara Rojo, pp. 94-95.

Carboneau, S. (1999). "Adolph Bolm in America." En: Garafola, L., & Baer, N. V. N. (1999). *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, pp.: 219-244.

Carroll, M. (2011). *The Ballets Russes in Australia and beyond*. Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press.

Caroso, F. (1581). *Il Bailarino*. Venecia. Facsímil disponible en:

<http://www.pbm.com/~lindah/caroso/transcription> [Consulta: 21-05-2014]

Carrasco Benítez, M. (2013). *La escuela bolera sevillana: La familia Pericet*. Sevilla: Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

_____. & Granero, J. (1999). *El mestre Jose' Granero*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

Carreira, X. (1993). "Foreign dancers in Spain in the Second Half of the Eighteenth Century". En: Suárez-Pajares, J.; Y Carreira Xoán. (Eds.). *The Origins of the Bolero School. Studies in Dance History. vol. IV, n° 1*. English version edited by Lynn Garafola.

Pennington, New Jersey, USA: Princeton Periodicals.

Carter, C. L., Dalí, S., Descharnes, R., Garafola, L., Dunkel, G., & Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art. (2000). *Dalí and the ballet: Set and costumes for the three-cornered hat*. Milwaukee, Wis: Haggerty Museum of Art, Marquette University.

Casanova, G. (2002). *Giacomo Casanova y Giuseppe Baretti. Dos Ilustrados italianos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Cátedra.

Castil-Blaze, F. H. J. (1855). *L' Académie Impériale de Musique: histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, facétieuse, politique et galante de ce théâtre: de 1645 à 1855, Volume 1*. Paris, France: Castil-Blaze. Disponible en la Web:

http://books.google.fr/books?id=iC1DAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Consulta: 25.05.2014]

Cavia Nava, M. V. (2008). "Baile y cine: Mariemma en la *Bolera de la danseuse espagnole* (1943)," En: Universidad de Murcia. (2008). *Imafronte*. Murcia: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Murcia. No. 19-20, pp. 45-60.

_____. "Vicente Escudero: baile y vanguardia", en *Pensamiento español y música. Siglos XIX y XX*. Margarita Vega y Carlos Villar-Taboada (coords.). Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 123-173.

Cecchetti, G., Pappacena, F., & Cecchetti, E. (1995). *Manuale completo di danza classica: Metodo Enrico Cecchetti*. Roma: Gremese G.

Centro De Interpretación. "La Molinera y el Corregidor". Antonio, El bailarín. Centro de Interpretación "La Molinera y el Corregidor" n.d. Disponible en la Web. Abril 23, 2009. [<http://www.lamolinerayelcorregidor.es/03lavisita02alta01.html>]

Centro Virtual Cervantes. "Metodología cualitativa." Diccionario de términos claves de ELE. Disponible en la Web: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiacualitativa.htm [Consulta: 5.25.2014]

Cervantes, Miguel de. (1605). *Don Quijote de La Mancha*. Edición a cargo de José Manuel Lucía Megías. Madrid: Castalia, 2010.

_____. El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha. (2ª parte). Disponible en la Web: <http://www.spanisharts.com/books/quijote/2capitulo24.html> [Consulta: 5.25.2014]

_____, Suñé, B. J., & Gil, J. (1942). *Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Librería "El Ateneo".

Chasles, P. (1841). "Les Gypsies". *Revue des Deux Mondes*, Août 1841 (Première quinzaine), pp. 462-479. Disponible en la Web: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/archive/article.php?code=70445> [Consulta: 24-05-2014]

Chazin-Bennahum, J. (2011). *René Blum and the Ballets russes: In search of a lost life*. Oxford: Oxford University Press.

Christoforidis, M. (2011). "Les Ballets Russes, Spanish Dance and *El amor brujo* in Australia." En: Carroll, M. (2011). *The Ballets Russes in Australia and beyond*. Kent Town, S. Aust.: Wakefield Press. pp.: 229 – 241.

_____. 'Invasion of the Barbarians:' Spanish Composers and Challenges to Exoticism in Belle-epoque Paris [online]. *Context: Journal of Music Research*, No. 29/30, 2005: 111-117. Disponible en la Web: <http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=505679614189455;res=IELAPA> [Consulta: 02.06.16].

Chuse. L. (2007). *Mujer y flamenco*. Traducido por Antonia Andújar Portillo. Sevilla: Signatura Ediciones.

Clarke, M., & Crisp, C. (1981). *The Ballet Goer's Guide*. New York: Knopf.

_____. (2007). *Universo Manuel de Falla*. 2ª ed. Granada: Archivo Manuel de Falla.

Cohen, S. J., & Dance Perspectives Foundation. (1998). *International encyclopedia of dance: A project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* New York: Oxford University Press.

Colección Bancaja. (2008). *Picasso, la danza. [De Le Tricorne a las suites 347 y 156]*. Proyecto expositivo: Pepe Beltrán. Madrid: Sucesión Pablo Picasso/VEGAP, p. 157-158.

Colomé, D. (2010). *La Guerra Civil española en la Modern dance 1936-1939*. Madrid: Centro de Documentación y Danza.

_____. (2000). "Presentación: Una deuda histórica". En Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) (2000.) *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp. 17-19

_____. (febrero, 1996). "Flamenco y modernidad coreográfica", en *La Caña Revista de Flamenco*, número extraordinario sobre Flamenco y Arte Contemporáneo, pp.: 38-40.

_____. (1998). "Cuestión de Desarrollo". En: Álvarez Cañibano, A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. pp. 9-12.

Coral, M.; Valdés, J.; Y Álvarez Caballero, A. (2003). *Tratado de la Bata de Cola: Matilde Coral, una vida de arte y magisterio*. Madrid: Alianza Editorial.

Cortizo, M. E. (1992). "La pervivencia del repertorio de la Escuela Bolera en la zarzuela restaurada del siglo XIX". En: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid, noviembre de 1992. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música.

Craine, D. & Judith M. (2010). *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Crisp, Clement. "Le Grand Ballet du Marquis de Cuevas". *Dance Research*, Volume 23, Issue 1, p. 1.

Cristobal, R. (Ed.). (1990). *Antonia Mercé "La Argentina"*. *Homenaje en su centenario*. Madrid: Artes Gráficas Luis Pérez, S. A.

Cruces Roldán, C. (2015) "Normative Aesthetics and Cultural Constructions" (Cruces-Roldán) En: Goldberg, K. M., Bennahum, N., & Hayes, M. H. (2015). *Flamenco on the global stage: Historical, critical and theoretical perspectives*, pp.: 210-224.

_____. (2014). "Género y baile. Geografías corporales en los orígenes del flamenco." *V Congreso Internacional Universitario de Investigación sobre Flamenco*. Universidad Católica de Murcia. pp. 75-83.

_____. (2003). *Antropología y flamenco: más allá de la música (II)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

_____. (2002). *Más allá de la música: antropología y flamenco (I): sociabilidad, transmisión y patrimonio*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

D

Dallal, A. (January 01, 1990). Antonia Mercé: "La Argentina" visita México (1917). *Mujer En La Danza*, 47-50.

Delamont, S. (Ed.). (2012). *The Handbook of Qualitative Research in Education*. Camberley Surrey: Edward Elgar Publishing Inc.

Delarue, A. (1978-1979). "Fanny Elssler in America". En: *Dance Research Journal*. Vol. 11, nº.1/2, p. 43. Greensboro, North Carolina, USA: Congress on Research in Dance. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1477849> [Consulta: 26-05-2014]

Dell, C., Crow, A., & Bartenieff, I. (1977). *Space harmony: Basic terms*. New York: Dance Notation Bureau Press.

_____. (1977). *A primer for movement description using effort-shape and supplementary concepts*. New York, USA: Dance Notation Bureau Press.

Detaille, G. & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo 1911-1944*. Paris: Arc-en-Ciel.

Diaghilev, S. (1917) [Contrato entre Serge Diaghilev y Félix Fernández García] Noviembre, 1917/Agosto, 1918. Stravinsky-Diaghilev Foundation Collection (MS Thr 495 III. A. 42). Harvard Theater Collection, Houghton Library, Harvard University, Cambridge MA. PDF.

Díaz de Escobar N.; Lasso de La Vega, P. (1924). *Historia del Teatro español. Comediantes-escriitores, curiosidades escénicas*. Barcelona: Montaner y Simón.

Díaz, J. (1996). *El traje en Andalucía, Estampas del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Machado.

Doeser, Linda. (1980). *Ballet and dance*. New York: Excalibur.

Dolin, A. (November, 1945). La Argentinita, a tribute.” *Dance Magazine*, 1945, pp. 28-29 & 38-41.

_____, Argentinita, Montoya, C., Manziarly, Y. ., & Deakin, I. (1941). *Music and ballet: The dances and rhythms of Spain: La Argentinita [sound recording]*. (Music and ballet (Radio program).

_____. (1931). *Divertissement*. London: S. Low, Marston & Co., Ltd.

Domínguez, O. A., Velázquez, D., Pérez, S. A. E., Gállego, J., & Museo del Prado. (1990). *Velázquez: Museo del Prado 23 enero/31 marzo 1990*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Domínguez I., Hernández A. Marín S. “Fuego: Antonio Gades”. *Flamenco en el aula*. [Consulta: 14.06.2014] Disponible en la Web: <http://gadesflamencoenelaula.files.wordpress.com/2011/09/guia-didactica-fuego-fundacion-antonio-gades.pdf>

_____. et al. “Carmen: Antonio Gades”. *Flamenco en el aula*. Disponible en la Web: <http://gadesflamencoenelaula.files.wordpress.com/2011/09/guc3ada-didc3a1ctica-carmen-fundacic3b3n-antonio-gades.pdf> [Consulta: 14 jun. 2014]

Dorris, G. E. (January 01, 1991). Don Quixote in the 20th century: A mirror for choreographers. *Dance in Hispanic Cultures : Proceedings of the 14th Annual Conference*, 260-271.

Drummond, J. (1998). *Speaking of Diaghilev*. London: Faber and Faber.

E

Ebers, J. (1828). *Seven Years of the King's Theatre*. London, UK: Ainsworth.

Ehrhard, A. (1909). *Une vie de danseuse: Fanny Elssler*. Paris: Plon-Nourrit et cie.

_____. (1861). *Une vie de danseuse, Fanny Elssler*. Paris: Plon-Nourrit et cie.

Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón;

_____. (1950). *Pintura que baila*. Madrid: A. Aguado.

Espada, R. (1997). *La danza española. Su aprendizaje y conservación*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz S.L.

Esquivel Navarro, J. (1642). *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias*. Sevilla.

Esteban, J. M. (2007). *Breve enciclopedia del flamenco*. Madrid: Libsa.

Estébanez Calderón, S. (1983). *Escenas andaluzas. Bizarrias de la tierra*. Madrid: Atlas.

_____. 1955. *Vida y obra*. Madrid: Biblioteca de Autores españoles.

Estrada, M. G. (Junio, 2016). “Don Quixote: el legado coreográfico de Petipa”. *Arte, entre paréntesis*. Hermosillo, Sonora: Universidad de Sonora, No. 2, pp. 31-38. Disponible en la Web: <http://www.artentrepentesis.uson.mx/index.html>

_____. (2010). *El desarrollo coreográfico de El Sombrero de Tres Picos a través del siglo XX / The Choreographic Development of The Three-Cornered Hat through the 20th Century*. Hermosillo: Editorial Garabatos.

_____. (2012). “El legado de Félix Fernández García en el desarrollo del ballet y la danza española.” III Congreso Interdisciplinar Investigación Y Flamenco – INFLA. Universidad de Sevilla - 19 y 20 de abril de 2012.

_____. “Regresan a España las castañuelas de Félix ‘El Loco’.” *La Flamenca. La revista especializada en flamenco / Flamenco magazine*. [Consulta: 5.05.2015] Disponible en: <http://www.revistalaflamenca.com/inicio/link-horizontales/noticias-de-flamenco-web-de-flamenco-revista-la-flamenca/regresan-a-espana-las-castanuelas-de-felix-el-loco>

F

Falla, M. D. (1950). *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ferreras Guillén, M. (2012). *Aportes e influjos estilísticos vascos a la danza académica*. Tesis y disertaciones académicas Universidad Rey Juan Carlos (España) Proyecto Fin de Carrera presentado en la Universidad Rey Juan Carlos (Fuenlabrada, Madrid, España), Instituto Superior de Danza Alicia Alonso, departamento de coreografía. Curso académico 2011/2012. [Tesis] Director: D. Rafael Pérez Arroyo. Consulta en la Web: <http://hdl.handle.net/10115/11295>

Fabbricatore, A. Semiramis, ballet pantomime tragique: l’écriture chorégraphique de la tragédie et la construction théorique d’un nouveau genre théâtral.. à paraître dans L’opéra ou le Triomphe des Reines. Tragédie et Opéra. Séminaires 2010-2011 (Saint.. 2011. <halshs-00687940v1> [Consulta: 5.10.2014] Disponible en la Web: https://hal.archivesouvertes.fr/file/index/docid/687940/filename/SA_miramis.DEF.pdf

Falla, M. de. (1997). *El Sombrero de tres picos. Noches en los Jardines de España*. Orquesta Ciudad de Granada. Josep Pons, cond. Harmonia Mundi, CD.

Rodríguez Gómez, Fernando “El de Triana”. (1936). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Extramuros Edición, S.L.

Festival Internacional de Música y Danza, García-Márquez, V., & Garafola, L. (1989). *España y los Ballets Russes: Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes, Esciencas y de la Música (INAEM).

The Foundations of Classical Ballet Technique. 1997. Royal Academy of Dancing. Primera edición: 1997. Reino Unido (UK): Harnolls. Ltd.

Fonteyn, M. (1979). *The magic of dance*. New York: Knopf.

Ford, R. (2007). *La Sevilla de Richard Ford, 1830-1833*. Sevilla: Fundación Cajasol.

Forster, K. (1849). *Paris et les parisiens. Quinze ans à Paris (1832-1848)*. Paris, France: Firmin Didot Frères. Disponible en: <https://archive.org/details/quinzeansparis00forsuoft> [Consulta: 26-05-2014]

Foster, C. *Paris et les parisiens (quinze ans à Paris)*. París, 1949.

Fraleigh, S. H., & Hanstein, P. (1998). *Researching dance: Evolving modes of inquiry*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.

Fuente, Luis. Entrevista telefónica. Noviembre 19, 2007.

Fusillo, L. "Massine's *Le Tricorne*: The Russian-Spanish Collaboration." *Choreologica: The EADH Journal*, Summer 2005. pp. 1-8.

_____. (1998). "*Tricorne, Le*". *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press. Vol. 6, p. 193.

G

Gades, A. (2005). *Antonio Gades (1936/2004)*. Traducción de citas por Roger Mortimore. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

Gaievski, V. (1976). "Inextinguible ansia de vivir". En: Voznesenskii, A.; et al. *Maya Plisetskaya*. Moscú, URSS: Editorial Progreso. pp. 76-82.

Gallego, A. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza editorial, S.A.

_____. "Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*" en: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza (Spain). (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla., pp. 65-72.

Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Pozuelo de Alarcón, Madrid: Espasa. _____; Núñez, F. (2007). *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

Gamez, T. de. (1971). *Alicia Alonso at Home and Abroad*. New York: Citadel Press.

Garafola, L. (2005)a. *Legacies of Twentieth-Century Dance*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

_____. (2005)b. "Dali, Ana Maria, and *The Three-Cornered Hat*" en: Garafola, L. (2005). *Legacies of twentieth-century dance*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, pp. 277 – 285.

_____. (2000)a. Carter, C. L., Dalí, S., Descharnes, R., Garafola, L., Dunkel, G., & Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art. (2000). *Dalí and the ballet: Set and costumes for The Three-Cornered Hat*. Milwaukee, Wis: Haggerty Museum of Art, Marquette University.

_____. (2000)b. "Dali, Ana Maria, and *The Three-Cornered Hat*." Columbia University Academic Commons. Web: <http://dx.doi.org/10.7916/D82F7MHZ>. [Consulta: 06.08.2016]

_____, & Baer, N. V. N. (1999). *The Ballets russes and its world*. New Haven: Yale University Press.

_____. (1997). *Rethinking the sylph: New perspectives on the Romantic ballet*. Hanover, N.H: University Press of New England.

_____. (1991). "Bronislava Nijinska'w Bolero". En: *Dance in Hispanic cultures. Proceedings of the Society of Dance History Scholars. Fourteenth annual conference. New World School of the Arts. Miami, Florida. 8-10 February 1991.* pp. 251-259. Riverside, California, USA: The Society.

_____. (1989)a. "The Choreography of *Le Tricorne*" En: Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España.* Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp. 89-95

_____. Festival Internacional de Música y Danza, & García-Márquez, V., (1989). *España y los Ballets Russes: Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio.* Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes, Esciências y de la Música (INAEM).

_____. (1989)b. *Diaghilev's Ballets Russes.* Oxford, UK: Oxford University Press.

_____. (1988). "The Making of Ballet Modernism". *Dance Research Journal*, 20(2), 23-32. doi:1. Web: <http://www.jstor.org/stable/1478384> doi:1 [Consulta: 06.08.2016]

_____. (n.d.). "Russian ballet in the age of Petipa." En: Kant, M. (2007). *The Cambridge companion to ballet.* Cambridge: Cambridge University Press.

García, M. J. & Mariemma. (1997). *Mariemma: Mis caminos a través de la danza.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

García Felguera, M. de L. S. (2003). "La España de Manet" En: Manet, E., & Melchor, C. (2003). *La España de Manet.* Marbella, Málaga: Edinexus.

García, L. F., Rodríguez, R. D., García, L. F., & García, L. F. (2010). *Juego y teoría del duende (1933): Seguido de, Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre (1933) ; Canciones de cuna españolas (1928).* Barcelona: Nortedur.

_____. (1983). Epistolario. Introducción, edición y notas de Christopher Maurer, 2 vols. Vol. I. Madrid: Alianza.

_____. & Hoyo, A. (1978). *Obras completas: Recopilación, cronología, bibliografía y notas.* Vol. II. Madrid: Aguilar.

García-Márquez, V. (1995). *Massine: A Biography.* New York, USA: Knopf.

_____; et al. (1993). "Picasso, Falla, Massine: Un Trio Histórico." En: *Picasso. El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla.* [Cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, pp.: 11-20.

_____. (2000) "Gestación y creación de *El sombrero de tres picos*" en: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza (Spain). (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España.* Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp.: 57-75.

_____. Festival Internacional de Música y Danza, & Garafola, L., (1989). *España y los Ballets Russes: Exposición, Auditorio Manuel de Falla, 17 junio-2 julio.* Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes, Esciências y de la Música (INAEM).

_____. (1989). *The Ballets Russes: Colonel de Basil's Ballet Russe de Monte Carlo, 1932-1952.* New York: Knopf.

Gates, Jody. Entrevista personal. Octubre 25, 2007.

Gautier, Théophile, & Guest, I. F. (January 01, 1987). Théophile Gautier on Spanish dancing.

_____. & Guest, I. F. (1986). *Gautier on dance*. London: Dance Books.

_____. Lacoste-Veysseyre, C., & Laubriet, P. (1985). *Correspondance générale: 1849-1851*. Genève: Libraire Droz.

_____. (1920). *Viaje por España*. Traducción por Enrique de Mesa. Madrid: Calpe.

_____. (1883). “Le Diable boiteux”, *Souvenirs de théâtre, d’art et de critique*.

Paris : G. Charpentier, pp., 29-151 Disponible en la web en : <https://archive.org/details/souvenirsdehat00gautgoog> [Consulta el 06.06.2013]

Dance Chronicle, 10, 1, 1-104.

_____. (1867). *L’Illustration*, 9 mars 1867. Disponible en la Web:

http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/gautier_portraits-contemporains/body-1

[Consulta: 10.10.2014]

_____. (1859). *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. 3 v. Bruxelles: Edition Hetzel.

_____. (1845). *Voyage En Espagne*. Nouvelle Édition Revue Et Corrigée. Paris : Charpentier, Libraire-Éditeur

_____. (1837). *Le Figaro*, 19 octobre 1837. Disponible en la Web:

http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/gautier_portraits-contemporains/body-41

[Consulta: 10.10.2014]

_____. (1833). *Les Jeunes France, romans goguenards*. Paris, France: Eugène Renduel.

Gerault, Y., Degawa, H., Baussy, D., Scott, R., Milhaud, D., Cocteau, J., Nijinska, B., ... (2005). *Picasso and dance*. Perf. Kultur Vidéo. DVD

Gibson, I. (2011). *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.

Godzina, N. (1986). “Fanny Elssler’s Russian Seasons” en *Ballet in Russia – History of Russian Ballet*. Artículo publicado previamente en: «Sovietsky Ballet», issue No.1, 1986. Disponible en la Web: http://www.aha.ru/~vladmo/d_txt11.html [Consulta: 10.10.2014]

Goetz, A. (Ed.). 2000. Prosper Mérimée. *Carmen*. Paris, France: Editions Gallimard.

Goldberg, K. M., Bennahum, N., & Hayes, M. H. (2015). *Flamenco on the global stage: Historical, critical and theoretical perspectives*.

Goldfine, D., Geller, D., Hawk, R., Turnbaugh, D. B., Snyder, C. S., Weimberg, G., Seldes, M., ... Zeitgeist Films. (2006). *Ballets Russes*. New York, NY: Zeitgeist Films.

Gómez González, A. C. (2002). *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Sevilla: Bienal de Flamenco, Colección Investigación 4.

Gómez, R. (2002). ‘Las Técnicas del Baile’ en “El Género Flamenco. Técnicas y Aprendizaje”, En: Cruces, R. C. (2002). *Historia del Flamenco Siglo XXI*. Sevilla: Tartessos, pp: 51-73.

González Troyano, A. (Ed.). 1992. *Carmen. Ópera en cuatro actos de Georges Bizet*. Sevilla: Cátedra.

Gordon, A. (1980). *Dancers to Remember. The photographic art of Gordon Anthony*. New York: Rizoli.

Gosálvez, C. J. (Ed.). (1987). *La danza cortesana en la biblioteca nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional.

Grant, G. (2012). *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet*. Dover Publications.

Green, J.; Stinson, S. W. (1998). "Postpositivist Research in Dance". Sondra Horton & Penelope Hanstein (Eds.) *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. University of Pittsburgh, Press, p. 100-101.

Greco, J., & Ardman, H. (1977). *The gypsy in my soul: The autobiography of José Greco*. Garden City, N.Y: Doubleday.

Grigoriev, S. L. (1960). *The Diaghilev ballet, 1909-1929*. Harmondsworth, UK: Penguin Books.

Gronow, R. H. (1865). *Celebrities of London and Paris*. London, UK: Smith Elder and Company. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=yolWf9TCbkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 25-06-2014]

Grut, M., Lorca, A., Pericet, C. A., Pericet, E., & Guest, I. F. (2002). *The Bolero School: An illustrated history of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera : syllabus and dances*. Alton, Hampshire, UK: Dance Books.

_____. (January 01, 1991). "Ballet's debt to Spanish dance: Some regional dances of Spain." *Dance in Hispanic Cultures : Proceedings of the 14th Annual Conference*, pp. 105-106.

_____. (1981). *The history of ballet in South Africa*. Cape Town: Human & Rousseau.

_____, University of Cape Town., & University of Cape Town. (1975). *The Spanish dance*.

Guest, A. H., Victoria, F., & Zorn, F. A. (1981). *Fanny Elssler's Cachucha*. London: Dance Books.

_____. & Barbieri, M. (1981). *La Cachucha: As danced by Fanny Elssler, Paris, 1836*. Rochester, N.Y: Dance Film Archive, University of Rochester.

_____. (1992) "Notación de la Danza Española". En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional*. Madrid: I.N.A.E.M., pp.: 129-131.

Guest, I. F. (2002)a. "The Escuela Bolera in London in the Nineteenth Century" en: Grut, M., Lorca, A., Pericet, C. A., Pericet, E., & Guest, I. F. (2002). *The Bolero School: An illustrated history of the Bolero, the Seguidillas and the Escuela Bolera : syllabus and dances*. Alton, Hampshire, UK: Dance Books. pp. 211-214.

_____. (2002)b. *Ballet under Napoleon*. Alton, England: Dance Books.

- _____. (1992). "La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX". En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional*. Madrid: I.N.A.E.M., pp.: 139-141.
- _____. (1992). *Ballet in Leicester Square: The Alhambra and the Empire, 1860-1915*. London: Dance Books.
- _____. (1989). "Gautier on Dance". Harris, D. (1989). *Dance Research Journal* 21.1., p. 23-25.
- _____. (1987). "Théophile Gautier on Spanish dancing". Seleccionado, traducido y transcrito por Ivor Guest. *Dance Chronicle*. 10. 1., pp. 1-104.
- _____. & Guest, I (1986). *Gautier on dance*. London: Dance Books.
- _____. (1980). *The Romantic Ballet in Paris*. London, UK: Dance Books.
- _____. (1974). *Fanny Cerrito. The life of a romantic ballerina*. London, UK: Dance Books.
- _____. (1972). *The Romantic Ballet in England: Its Development, Fulfillment, and Decline*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press.
- _____. (1970). *Fanny Elssler*. Middletown, Connecticut, USA: Wesleyan University Press.
- _____. (1954). *The Romantic Ballet in England*. London, UK: Phoenix House.

H

- Hackney, P. (2002). *Making connections: Total body integration through Bartenieff fundamentals*. New York: Routledge.
- Haskell, A. L., & Nouvel, W. (1978). *Diaghileff, his artistic and private life*. New York: Da Capo Press.
- Hayes, M. H. (2009). *Flamenco: Conflicting histories of the dance*. Jefferson, N.C: McFarland & Co.
- Hess, C. A.** (2001). *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1939*. Chicago: University of Chicago Press.
- _____. "Un alarde de modernismo y dislocación': Los Ballets Russes en España, 1916-1921" en: Nommick, Y., Alvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza (Spain). (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp. 215-227.
- Highfill, P. H. (1991). *A biographical dictionary of actor, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London, 1660-1800*. Illinois, USA: Southern Illinois University.
- Homans, J. (2010). *Apollo's Angels. A History of Ballet*. London, UK: Granta Publications.
- Homs, Joaquim. (1987). *Robert Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo.
- Hormigón, L. (2010). *Marius Petipa en España, (1844-1847): Memorias y otros materiales*. Madrid: Danzarte Ballet.
- _____. 2009. "El ballet en el romanticismo". *ADE Teatro*, nº 107, pp. 198-209.

Horwitz, D. L. (Enero, 01, 1991). "The Hispanic influence on Leonide Massine." *Dance in Hispanic Cultures : Proceedings of the 14th Annual Conference*, Riverside, California, USA: The Society. pp. 234-249.

_____. (2010). *Equipoise: The life and work of Alfredo Corvino*.

Hofmann, A., Hofmann, V., & Lifar, S. (1981). *Le Ballet*. Paris: Bordas.

Hoyos, Cristina. Entrevista - Intervención en rueda de prensa, Sevilla, 2013

Hudson-Medina, Michael. Entrevista telefónica. Diciembre 28, 2013.

Hughes, R. M. "La Meri". (1977). *Total Education in Ethnic Dance*, New York, Dekker, 1977, pp. 4-6.

_____. (1948). *Spanish dancing*. New York: A.S. Barnes.

Humphrey, D. (2001). *El arte de hacer danzas*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Centro Nacional de las Artes. // (1997). *The Art of Making Dances*. Editado por Barbara Pollack. London, UK: Dance Books. // (1959). *The Art of Making Dances*. Nueva York: Rinehart.

Hunt, M., Alicia A. (1977). Interview with Alicia Alonso. Transcript of interview by Marilyn Hunt recorded November 19, 20 and 21, 1977, at the Executive Hotel, San Diego, California. New York Public Library, History Archive - Oral History Project, MGZMT 5-681, p. 110

_____. (1977). Léonide Massine. 23rd November 1977. Manuscript/Transcript of interview by Marilyn Hunt recorded 23rd. November, 1977. New York Public Library, History Archive - Oral History Project, MGZMT 5-389.

Hurok, S. (1953). *S. Hurok presents: A memoir of the dance world*. New York: Hermitage House.

Hutchinson Guest, A., & Zorn, F. A. (1981). *Fanny Elssler's Cachucha*. New York: Theatre Arts Books.

_____.; Victoria, Felisa; Y Albert Zorn, Friedrich. (1981). *Fanny Elssler's Cachucha*. London, UK: Dance Books, Theatre Arts Books

_____., & Barbieri, M. (1981). *La Cachucha: As danced by Fanny Elssler, Paris, 1836*. Rochester, N.Y: Dance Film Archive, University of Rochester.

_____. (1989). *Choreo-graphics: A comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present*. New York: Gordon and Breach.

_____. (1992) "Notación de la danza española." En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional*. Madrid: I.N.A.E.M., pp. 129-131.

I

Ivanova, A. (1970). *The Dance in Spain*. New York, USA: Preager.

_____. (1970). *The dancing Spaniards*. London: Baker.

Ipiotis, Celia. "The Art of Leonid Massine: Symphonic Ballets". *Eye on Dance*. Vicente García-Márquez, Igor Youskevitch, entrevistados. Celia Ipiotis, entrevistadora. Mayo 11, 1989. Vídeo.

J

Jacob, W., & Plaza, O. R. (2002). *Viajes por el sur: : cartas escritas entre 1809 y 1810*. Dos Hermanas (Sevilla: Portada.

Jeschke, C., Vettermann, G., & Haitzinger, N. (2009). *Les choses espagnoles: Research into the Hispanomania of 19th century dance*. München: Epodium.

_____. 2009. "Hispanomania in Dance Theory and Choreography" en: Jeschke, Claudia; et al. 2009. *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*. Volumen 1 de Derra dance research. Munich, Germany: Epodium. pp. 37-57.

Jordá, E. (N.D.). "Lo vasco y la danza clásica" En: *Musicalia, escritos sobre música vasca*. Eusko Ikaskuntza. pp. 415-417.

Jowitz, D. (2004). *Jerome Robbins: His life, his theater, his dance*. New York: Simon & Schuster.

K

Karsavina, T. (1984). *Theatre Street: The Reminiscences of Tamara Karsavina*. Salem, NH: Ayer Co.

_____. (1981). *Theatre Street: The Reminiscences of Tamara Karsavina*. London: Dance Books.

_____. (1961). *Theatre street: The reminiscences of Tamara Karsavina*. New York: E.P. Dutton & Co.

_____. (1961). *Theatre Street*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc. Consulta el 15 de Febrero, 2016 en la Web: https://archive.org/stream/theatrestreetthe010053mbp/theatrestreetthe010053mbp_djvu.txt

Karsavina, T., Clairouin, D., & Vaudoyer, J.-L. (1931). *Ballets russes: Les souvenirs de Tamar Karsavina*. Paris: Plon.

Keet, M. (January 01, 1991). Ballet's debt to Spanish dance: Some regional dances of Spain. *Dance in Hispanic Cultures : Proceedings of the 14th Annual Conference*, 105-106.

Kirstein, L. (1984). *Four centuries of ballet: Fifty masterworks*. New York: Dover Publications.

Kociszewska, E. (September 01, 2012). War and Seduction in Cybele' s Garden: Contextualizing the Ballet des Polonais*. *Renaissance Quarterly*, 65, 3, 809-863.

Kochno, B. (1970). *Diaghilev and the Ballets Russes*. New York, USA: Harper & Row.

Koegler, H. (1987). *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Great Britain: William Clowes, Ltd.

Komissarzhevski, V. (1976). “La danza de Maya Plisétskaya”. En: Voznesenskii, A. (1976). *Maya Plisetskaya*. Moscú: Progreso. pp. 83-103.

Kumi, L. (1992). “Spain’s National Ballet Tours to Orange County”. *Dance Magazine*, nº 66.10, p. 19.

L

Lafôret, C. (1843). *La vie musicale au temps romantique*. Paris, France: Peyronnet et Cie, Editeurs. En: BONNET-ROY, F.1977. *La vie musicale au temps romantique: salons, théâtres et concerts*. Music Reprint Series. Da Capo Press

Lafuente, R. (2005). *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Sevilla: Signatura.

Latorre, Javier. 2008 & 2012. Entrevista personal.

_____. (2009). “El Loco”. En: Ballet Nacional de España. (2009). *El Vestuario en el Ballet Nacional de España*. Madrid: Ballet Nacional de España; Ministerio de Cultura; Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la música; Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, p. 207.

Lavaur, L. (1999). *Teoría romántica del Cante Flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

_____. (1976). *Teoría romántica del cante flamenco*. Madrid: Editora Nacional.

Lawson, J. (1973). *A history of ballet and its makers*. London: Dance Books.

_____. (1964). *A history of ballet and its makers*. New York: Pitman Pub. Corp.

Leerssen, J. (2000). “The Rethoric of National Character: A Programmatic Survey” *Poetics Today*. 21. 2, pp. 267-92.

_____. “Imagology: History and method”. pp.17-32. Disponible en: <http://www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf> [Consulta: 6.06.2015]

Léonide Massine: The Dancing Magician. Dir. Rudolph Cartier. Prod. Michael Maxwell Steer. Presentación dancística. Léonide Massine. MultiMedia Arts, (1971). Filmación inédita: primera parte: [http://www.youtube.com/watch?v=0Hh_Trtv-zg]; segunda parte: [<http://www.youtube.com/watch?v=YuaslTrma0>].

Léal, B.; et al. (1993). *Picasso: El sombrero de tres picos. Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Traducción a cargo de Albert Ribas. Paris: Imprinta Jaques London. pp. 107-111.

_____. “Une Merveille de Mise en Scène . . .”, en Léal, Brigitte; et al. 1992. *Picasso: Le Tricorne. Desins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla.* Paris: Musée des Beux-Arts de Lyon. pp. 21-30

Leblon, B. (1995). "Los gitanos". En: José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez. (Eds). (1995). *Historia del Flamenco*, Tomo I., Tartesos, pp. 149-170.

Letellier, R. I. (2008). *The ballets of Ludwig Minkus*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Pub.

Lewin, Y., & Collins, J. (2011). *Night's Dancer: The Life of Janet Collins*. Middletown: Wesleyan University Press.

Lifar, S. (1973). *La danza*. Barcelona: Labor.

_____. (1976). *Serge Diaghilev, his life, his work his legend. An intimate biography*. New York: Da Capo.

_____. (1940). *Serge Diaghilev, his life, his work his legend. An intimate biography*. New York: G. P. Putnam's Sons.

_____. N.D. Carta de Lifar sobre Antonio y la danza española. París.

Lille, D. (2010). *Equipoise: The life and work of Alfredo Corvino*. New York : Dance & Movement Press.

Llano, S. (2013). *Whose Spain?: Negotiating "Spanish music" in Paris, 1908-1929*. New York: Oxford University Press.

Lolo, B. (2007). *Cervantes y el Quijote en la música: Estudios sobre la recepción de un mito*. Alcalá de Henares: Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Estudios Cervantinos.

Longstaff, J. S. (2007). "Overview of Laban Movement Analysis & Laban Notation." *Laban Analysis*. Disponible en la Web: http://www.laban-analyses.org/lab_an_analysis_reviews/lab_an_analysis_notation/overview/summary.htm [Consulta: 15.06.2015]

López Castro, M. (Ed.). (2004). *Introducción al flamenco en el currículum escolar*. Madrid: Akal.

López Marsá, F. (1992). "El teatro madrileño durante el reinado de José Bonaparte". En: AA. VV. *Cuatro siglos de teatro en Madrid*. Madrid: APSEL. pp. 69-84.

Lopoukov, A., Shirayev, A., & Bocharov, A. (1986). *Character dance*. London: Dance Books.

Loujine, N. L. (N.D.). "Introduction à la danse de caractère. Cours de danse de caractère avec Nadejda -1-. Pour un renouveau de la danse de caractère". *Dance Cube Web Magazine*. Disponible en la Web: <<http://www.chacott-jp.com/magazine/dance-library/character/1304chara-f.html>> [Consulta: 11.11.2014]

Luján, N. (2008). "La Argentina" vista por José Clará. *El arte y la época de Antonia Mercé*. Barcelona: Nortedur.

Lvov-Anojin, Boris. (1976). "La Magia del arte". En: VOZNESENSKII, ANDRÉI; et al. *Maya Plisetskaya*. Moscú, URSS: Editorial Progreso. pp. 104-134.

M

Macdonald, N. (1975). *Diaghilev Observed by Critics in England and the U.S.: 1911-1929*. London / New York: Dance Horizons and Dance Books.

Machado y Álvarez, A. (1986). *El Folk-lore andaluz*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, S.A.

Malinverni, L. "13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso. Un'opera in musica: rime di Bellincioni, "machine" di Leonardo." Disponible en la Web: http://lauramalinverni.net/pdf/13_GENNAIO_1490_LA_FESTA_DEL_PARADISO.pdf [Consulta: 14.9.2014]

Mansel, P. (2001). *Paris Between Empires, 1814-1852*. London, UK: John Murray.

Manso, C. (1993). *La Argentina, fue Antonia Mercé*. Capital Federal [Buenos Aires: Ediciones Devenir.

Marco, Tomás "Presentación" en: Alvarez, C. A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. pp. 7-8.

Mariemma; García, M. (1997). *Mis caminos a través de la Danza. Tratado de Danza Española*. Madrid: Fundación Autor. Vid.: García, M. J. (1997). *Mariemma: Mis caminos a través de la danza*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Marinero, Cristina. (2004). "El bailaor Félix Fernández, el loco". *El Mundo*. (September, 2004). Danza Ballet: La Danza y El Ballet en España.

_____. (2003). BNE., p. 38.

_____. & María José Ruiz. (1992). "La Escuela Bolera. Coreología". En: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional*. Madrid: I.N.A.E.M., pp.: 41- 58.

Martin, Anael, entrevista personal, Sevilla, 2013

Martínez del Peña, M. T. (1988)a. "La Escuela Bolera y El Baile Flamenco". En: Blas Vega, J. & Ríos Ruiz, M. (Eds.). (1988) *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Vol. 1. Madrid, Cinterco, p. 273-274.

_____. (1988)b. "Baile". En: Blas Vega, J. & Ríos Ruiz, M. (eds.). (1988) *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Vol. 1. Madrid, Cinterco, p. 69-82.

_____. (1995). "El ballet flamenco". En: *Historia del Flamenco* Vol. III. Sevilla: Tartessos, pp.: 91-115.

_____. (1996). "El ballet flamenco, II". Navarro García, J. L., & Soler, G. L. (1996). *Historia del flamenco: 6, [1]*. Sevilla: Tartessos, pp.: 11-47.

- Martínez del Fresno, B.** (2013). "Women, land, and nation: the dances of the Falange's Women's Section in the political map of Franco's Spain (1939-1952). En: Pérez, Z. G., & Gan, Q. G. (2013). *Music and Francoism*, pp.: 99-125.
- _____. (Ed.) (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- _____. (2011). "Intercambios culturales entre Francia y España a través de la danza: identidad, recepción y circulación en los siglos XVIII y XIX". En: Martínez Del Fresno, Beatriz. (Ed.) (2011). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- _____. (2010). "La Generación del 27 y el ballet: los primeros proyectos", en Los músicos del 27. L. García Gallardo, F. Martínez González y M. Ruiz Hillo (coords.). Granada, Universidad de Granada, pp.: 121-144.
- _____. (2007). "El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky". En: Begoña Lolo (Ed.). 2007. *Cervantes y el Quijote en la música: estudios sobre la recepción de un mito*. Centro Estudios Cervantinos. pp. 627-661.
- _____. (2007)a. "El Quijote en la danza Europea." En: Coloquio Internacional "Cervantes y el Quijote", Martínez, M. E., & Cátedra Emilio Alarcos. (2007). *"Cervantes y el Quijote": Actas del Coloquio Internacional : Oviedo, 27-30 de octubre de 2004*. Madrid: Arco/Libros. pp.: 286-300.
- _____. (2007)b. Coloquio Internacional "Cervantes y el Quijote", Martínez, M. E., & Cátedra Emilio Alarcos. (2007). *"Cervantes y el Quijote": Actas del Coloquio Internacional : Oviedo, 27-30 de octubre de 2004*. Madrid: Arco/Libros. pp. 287-300.
- _____. (n.d.) "Don Quixote, un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov." Web: http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_82.pdf [Consulta: 16.08.2016]
- _____. (2001). "El ballet clásico como discurso de la diferencia." Teresa Sauret Guerrero y Amparo Quiles Faz (Eds.) [Actas del Congreso] Luchas de género en la Historia a través de la imagen. Málaga, Universidad de Málaga, pp. 229-244.
- _____. ; Menéndez Sánchez, N. (2000). "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: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano. 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Archivo Manuel de Falla y Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM, pp. 149-213.
- _____. ; Menéndez Sánchez, N. (1999). "Espectáculos de baile y danza: Siglo XX". En Historia de los espectáculos en España. A. Amorós y J. M. Díez Borque (eds.). Madrid, Castalia, 1999, pp.: 335- 372.
- _____. (1998) "La identidad española en *El sombrero de tres picos*. Coreografía de un ballet hispano-ruso." En: J. L. Caramés Lage et al. (eds.). *El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1998, vol. II, pp.: 457- 499.
- _____. (January 01, 1994). "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX." *Revista De Musicología*, 16, 1, pp. 640-657.
- _____. (January 01, 1990). "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño, 1900-1936: Fundamentos y paradojas." *De Musica Hispana Et Aliis*, 2, pp.: 351-397.
- Martínez Moreno, R. M. (2009). *El traje de flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, S.L.

Massine, Léonide. (1976). *Massine on Choreography: Theory and Exercises in Composition*. London, UK: Faber.

- _____. (1968). *My Life in Ballet*. New York, USA: Macmillan.
- _____. (1968). *My Life in Ballet*. Ed. Phyllis Hartnoll and Robert Rubens. New York: St. Martin's.
- _____. & Coppola, L. (1995). *La mia vita nel balletto*. Napoli: Fondazione Léonide Massine.
- _____. Karsavina, T. P., Sokolova, L., & Grigor'ev, S. L. (January 01, 1969). The making of "The Three-Cornered Hat": The story of the 1919 classic - now revived by the Joffrey Ballet - according to those who were there. *Dance Magazine*, pp.: 33-38.
- _____. Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1937-42). *The Three Cornered Hat: excerpts*. Retrieved from <http://digitalcollections.nypl.org/items/d304c510-e366-0130-f1bb-3c075448cc4b>
- Matamoros, O. E.,** Rojo, T., & García, S. (2008). *Augusto Bournonville: Historia y estilo*. Tres Cantos, Madrid: Akal.
- _____. (2008). *Carmen Gades: Veinticinco años = twenty five years, 1983- 2008*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor; Antonio Gades Fundación.
- Matisse, Henri. "Conversations with Henri Matisse." unpublished manuscript of interviews conducted by Pierre Courthion. (1941) (trans. by V.G.-M.), Special Collections Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.
- Matteo. (1990). *The language of Spanish dance*. Norman: University of Oklahoma Press.
- McAndrew, P., & Bournonville, A. (1979). *My theatre life by August Bournonville*. Middletown, Connz. Wesleyan.
- McDonagh, D. (1973). *Martha Graham: A biography*. New York: Praeger.
- Medrano García, S. (1990). "«Carmen», de la literatura a la imagen". Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y letras.
- Melchor, C. (N. D.) *La España de Manet*. Marbella, Málaga: Edinexus, S.L.
- Mena Marques, M. B. (1999). *Goya, Guía de Sala*. 3ª edición. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado y Alianza Editorial.
- Méndez, R. L., Plaza, O. R., & Zoido, A. (2010). *Viaje a un Oriente europeo: Patrimonio y turismo en Andalucía (1800-1929)*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Menéndez Sánchez, N.: "Dos conceptos de la danza española escénica antes de la guerra civil. Las compañías de Antonia Mercé y Encarnación López", en *I Congreso Nacional de Danza Española*. Córdoba, CSI-CSIF & Conservatorio Profesional de Danza de Córdoba, 1996, pp. 57-67.
- Mera, G. (2008) "El nacimiento de un nuevo género en la danza escénica española (1915-1936)" pp. 27-37. / "The birth of a new dance genre in Spanish scenic dance. (1915-1936)" pp. 165-166. En: Picasso, P., Carrete, P. J., & Centro Cultural Bancaja (Valencia, Spain). (2008). *Picasso, la danza [De Le Tricorne a las Suites 347 y 156]* en

la Colección Bancaja. Valencia: Fundación Bancaja; Madrid: Sucesión Pablo Picasso, VEGAP. pp.: 165-166.

Mercé, José. Entrevista personal, Hermosillo, (México. Mayo 2015)

“Meri, La” [Hughes, R. M. “La Meri”]. (1948). *Spanish dancing*. New York: A.S. Barnes.

_____. (1977). *Total Education in Ethnic Dance*, New York, Dekker, 1977.

Mérimée, Prosper. (2000). *Carmen*. Collection Folio Classique. Edición de Adrien Goetz. Paris, France: Gallimard.

Merkessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías deportivas Esteban Sanz.

Mezzanotte, Riccardo. (1981). *Phaidon book of the ballet*. Oxford, UK: Phaidon.

Migel, Parmenia (Ed.). (1978). *Pablo Picasso. Designs for “The Three-Cornered Hat” (Le Tricorne)*. Nueva York, USA: Dover Publications.

_____. (Ed.). (1978). *Pablo Picasso. Designs for “The Three-Cornered Hat” (Le Tricorne)*. Nueva York, EE. UU.: Dover Publications.

_____. (Ed.). (1978). *Pablo Picasso. Designs for The Three-cornered Hat (Le Tricorne)*. Paris: Chêne.

_____. (Ed.). Pablo Picasso (Autor). (1992). *Dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla*. Musée des Beux –Arts de Lyon. (13 septembre-15 novembre 1992).

_____. (Ed.). Pablo Picasso (Autor). (1992) *Designs for The Three-cornered Hat (Le Tricorne)*. Collections of fine art in Dover books. Dover Books. *Le Tricorne Series*. Dover Publications, 1978. University of California.

Mora, M., & Marsé, J. (2008). *La voz de los flamencos: Retratos y autorretratos*. Madrid: Siruela.

Millán Barroso, P. J.. (2009). *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*. Sevilla: Ediciones Alfar.

Moal, Philippe Le (Dir.). (1999). *Dictionnaire de la Danse*. Paris, France: Larousse.

Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005041/f1.image.langES>

[Consulta: 05.09.2014]

Molière. (1894). *Le Bourgeois gentilhomme*, comédie-ballet en cinq actes avec une notice et des notes par Georges Monval : *Le Tartuffe ou l'imposteur*, comédie en cinq actes avec une notice et des notes par Georges Monval / (Paris : Librairie des Bibliophiles, E. Flammarion successeur) Consulta en 05.09.2014 en la Web: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57729485>>

Molina, R.; y Espín, M. (1992). *Flamenco de ida y vuelta*. Sevilla: Guadalquivir S. L.

Molina, Tirso de. (1630). *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra / Tirso de Molina*. Edición de F. Florit Durán. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,

2006. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0/> [Consulta: 13.05.2014]

Money, K. (1982). *Anna Pavlova, her life and art*. New York: Knopf.

Murga Castro, I. (2015). “Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga.” En: Vallejo, P. J. et al. (2016). *Zuloaga-Falla: Historia de una amistad*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Madrid: CentroCentro; Salamanca: Museo Lis.

_____. (2014)a. “Encarnación López ‘La Argentinita,’ la bailarina del exilio (1936-1945)” *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia* (eds. Vilches, Nieva, López and Aznar), Amsterdam-New York, Rodopi, 2014, pp. 181-193.

_____. (2014)b. “La danza y el estereotipo español en el exilio republicano redes e intercambios”. En: Boeglin, M. (2014). *Exils et memoires de l'exil dans le monde iberique Exilios y memorias del exilio en el mundo iberico: (XIIIe-XXIe siecles) (siglos XII-XXI)*. Brüssel: P.I.E.-Peter Lang S.A.[Capítulo del catálogo de la exposición Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad, Madrid, Centro Cibeles, Museo Ignacio Zuloaga. Castillo de Pedraza y Archivo Manuel de Falla, 2015, en prensa].

_____. (2012)a. “La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata”. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza BILE*, n. 85-86. Madrid, Julio 2012, pp. 11-23.

_____. (2012)b. *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Editorial CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____. (2012)c. “La escenografía y las artes visuales en la Segunda República”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

_____. (2010). “Pintura Española y Danza Americana. Escenógrafos exiliados en Nueva York” pp.: 51-68, en: Cabañas Bravo, Miguel. 2010. Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press.

_____. (2009)a. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Editorial CSIC. Press.

_____. (2009b). “La Escenografía de la Danza en la Guerra Civil Española”. En: Cabañas, B. M., López-Yarto, E. A., & Rincón, G. W. (2009). *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC. pp. 317- 332.

Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía (Ed.). (2008). *La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía., & Musée du Petit Palais (Paris, France). (2008). *La noche española: Flamenco, vanguardia y cultura popular, 1865-1936*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

N

N. A. “Early Spanish Dance in Canada” (Enero, 2014). *Dance Collection Danse*, en el apartado “Artifact of the Month”. Revista electrónica disponible en la Web: <http://www.dcd.ca/exhibitions/artifacts/Resources/AofM%20January%202014.pdf> [Consulta: 6.22.2016].

Nardelli, Piotr. Entrevista telefónica, 14 de diciembre, 2013.

Navarro García, J. L. (2015). *Breve historia ilustrada del baile flamenco: (baile flamenco en imágenes)*. Sevilla: Libros con Duende.

_____. (2009)a. *Historia del baile flamenco*. Vol. III. Sevilla: Signatura.

_____. (2009)b. *Flamenco en cafés cantantes y teatros: noticias de prensa, 1849-1936*. Sevilla: Signatura.

_____. (2008). *Historia del baile flamenco*. Vol. I. Sevilla: Signatura.

_____. (2008)a. *Historia del baile flamenco*. Vol. II. Sevilla: Signatura.

_____. (2006). *Tradición y vanguardia: El baile de hoy, el baile de mañana*. Murcia: Nausicaä.

_____. (2005). *Paso a dos de Terpsicore y Talía: La danza - Teatro Flamenca*. Sevilla: Portada.

_____. (2003). *El ballet flamenco*. Dos Hermanas, Sevilla: Portada.

_____. (2002). *De Telethusa a La Macarrona: : bailes andaluces y flamencos*. Dos Hermanas (Sevilla: Portada.

_____. (1993). *Cantes y bailes de Granada*. Málaga: Editorial Arguval.

_____. (n.d.) *Vida y Obra de Vicente Escudero: Un bailaor cubista*. Sevilla: Libros con Duende

Navarro, G. J. L., & Pablo, L. E. (2011). *Israel Galván, imaginación en libertad*. Sevilla: Signatura.

_____. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas: : claves para conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.

_____. (2005). *El baile flamenco: Una aproximación histórica*. Córdoba: Editorial Almuzara.

Needham Costonis, M. (1991). "Fanny Elssler in Havana, 1841-1842". En: Society of Dance History Scholars (U.S.), & Schlundt, C. L. (1991). *Dance in Hispanic cultures: Proceedings of the Society of Dance History Scholars: Fourteenth Annual Conference, New World School of the Arts, Miami, Florida, 8-10 February 1991*. Riverside, California: Society of Dance History Scholars.

Neglia, J. (2013). *Historia del desarrollo de la danza Argentina*. Blog disponible en la Web: <http://escueladedanzaspracticadocente.blogspot.com.es/2013/07/historia-de-la-danza-argentina-1.html>

Noël, F., Carpentier, L. J. M., & Puissant, . (1833). *Nouveau dictionnaire des origines, inventions et découvertes dans les arts, les sciences, la géographie, l'agriculture, le commerce, etc.* 4 v. Paris: Lachevardière fils. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=VR2a4ac3lYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 31-05-2014]

Nommick, Y., Álvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., & Centro de Documentación de Música y Danza (Spain). (Eds.). (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla.

_____. (2000). "Las relaciones entre Diaghilev y Falla: una visión a partir de su epistolario" en: Nommick, Y., Álvarez, C. A., Fundación Archivo Manuel de Falla., &

Centro de Documentación de Música y Danza. (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp. 117-148.

Norton, L. & Franklin, F. (2007). *Frederic Franklin: A biography of the ballet star*. Jefferson, N.C: McFarland.

_____. (2004). *Léonide Massine and the 20th Century Ballet*. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland.

Noverre, M. (1760). *Letters sur la danse, et sur les ballets*. Lyon: Libraire du Gouvernement & de la Ville. Disponible en:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108204h/fl.image> [Consulta: 01-09-2013]

Núñez, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos, 1750-1808*. Barcelona: Ediciones Carena.

_____. & Gamboa, J. M. (2007). *Flamenco de la A a la Z: Diccionario de términos del flamenco*. Madrid: Espasa Calpe.

Núñez Roldán, F. (Coord.). (2007). *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*. Vol. 120, Catálogo de publicaciones Universidad de Sevilla. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

O

Ocaña, María-Teresa; Museu Picasso (Barcelona). (1996). *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona: Museo Picasso.

Osés, C., & Durosoir, G. (2006). L'image de l'Espagne en France au xvii siècle: Les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674). *Revista De Musicología*, 29(1), 347-352. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20798176>

Ortiz Nuevo, J. L. _____. (1998). *Mi gustar flamenco very good*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de Publicaciones.

_____. (1996). "Principios y vicisitudes del flamenco en los teatros y en las academias de baile del país por el proceloso siglo XIX". En: VV.AA. 1995-2002. *Historia del Flamenco*. Dirigida por José Luis Navarro García, Miguel Roperó Núñez y Cristina Cruces Roldán. Sevilla: Ediciones Tartessos, S. A. 6 vols., vol. II, pp. 207-225.

_____. (1990). *Se sabe algo?: Viaje al conocimiento del arte flamenco según los testimonios de la prensa sevillana del XIX. desde comienzos del siglo hasta el año en que murió Silverio Franconetti (1812-1889)*. Sevilla: Ediciones el Carro de la Nieve

Otero, A. J. (1912). *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces, con su historia y modo de ejecutarlos*. Sevilla: Tip. de la Guía oficial.

P

Pablo Lozano, E. (2014). *Las didácticas del flamenco*. Sevilla: Libros con Duende.

_____, & Navarro García, J. L. (2007). *Figuras, pasos y mudanzas: claves para*

- conocer el baile flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- _____. (2006). *Jaleos y tangos: : vengo de mi Extremadura*. Córdoba: Almuzara.
- _____, & Navarro García, J. L. (2005). *El baile flamenco: Una aproximación histórica*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- _____. (1999). *Cantes extremeños: Un estudio histórico-descriptivo*. Badajoz, Spain: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones.
- Pagés, María. Entrevista personal, Querétaro, julio 2011.
- Palau, F. J. (1999). *Picasso: De los ballets al drama, 1917-1926*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.
- Pappacena, F. (2012). *The language of classical ballet: Guide to the interpretation of iconographic sources*. Roma, Italia: Gremese Editore. [Título original: *Il linguaggio della danza classica*]
- Parra Pujante, Antonio (Dir.); Grande, Félix; Rojo Guerrero, Gonzalo; et. al. (1997). *Rito y geografía del cante*. Murcia: Alga.
- Parera, Celida. (1980). "Historia de la danza y el ballet". *Aguayro*, nº 129, pp. 36-39.
- París, C., & Bayo, B. J. (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Parra Pujante, Antonio (Dir.); Grande, Félix; Rojo Guerrero, Gonzalo; et. al. (1997). *Rito y geografía del cante*. Murcia: Alga Editores, S.L.
- Pasi, M. (Dir.); et al. (1987). *El Ballet: enciclopedia del arte coreográfico*. Traducido por Juan Novella Domingo. Madrid: Ediciones Aguilar.
- _____, & Novella, D. J. (1980). *El ballet: Enciclopedia del arte coreográfico*. Madrid: Aguilar.
- Pavis, P., & Folch, G. E. (2000). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós. (Título original: *L'analyse des spectacles*. Publicado en francés en 1996, por Éditions Nathan, Paris, France).
- Pellerin, M.-A. (1990). *El Loco: Chronique flamenca*. Paris: Julliard. Edición especial de la traducción del francés al español para el Congreso de España y los Ballets Rusos dentro del marco del 38 Festival Internacional de Música y Danza de Granada.
- Percival, J. (1971). *The world of Diaghilev*. London: Studio Vista.
- Pérez, Sánchez, A. E., Domínguez, O. A., Velázquez, D., Gállego, J., & Museo del Prado. (1990). *Velázquez: Museo del Prado 23 enero/31 marzo 1990*. Madrid: Ministerio de Cultura.;
- Perron, Wendy. (Septiembre 1, 2014). "What exactly is Contemporary Ballet?" *Dance Magazine*. Disponible en la Web.: http://dancemagazine.com/inside-dm/what_exactly_is_contemporary_ballet/ [Consulta: 16.08.2016]

Petipa, M., Ackerman, G., & Lorrain, P. (1990). *Mémoires*. Arles, France: Actes Sud.

Petit, R. (1993). *J'ai dansé sur les flots*. Paris: B. Grasset.

Philarete, C. (1841). "Les Gypsies". *En Revue des Deux Mondes*, XXVII. (x)

Picasso, P., Lyon (France), Musée Picasso (Paris, France), Museo Picasso., & Fundación Juan March. (1992). *Picasso: Le tricorne : dessins pour le décor et les costumes du ballet de Manuel de Falla : Musée des beaux-arts de Lyon, 13 septembre-15 novembre 1992*. Lyon: Le Musée.

_____. & Migel, P. (1978). *Designs for the three-cornered hat (Le tricorne)*. New York: Dover Publications, p.: xi

Plaza Orellana, R. (2015). "Spanish Dance in Europe *From the Late Eighteenth Century to Its Consolidation on the European Stage*." En: Goldberg, K. M., Bennahum, N., & Hayes, M. H. (2015). *Flamenco on the global stage: Historical, critical and theoretical perspectives*, pp.: 71-80.

_____. (2013). *Los bailes españoles en Europa: El Espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: Almuzara.

_____. (2009). *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*. Córdoba: Almuzara.

_____. (2008). *Los Caminos de Andalucía. Memorias de los viajeros del siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.

_____. (2007). *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy (1795-1808)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. Servicio de Publicaciones.

_____. (2005). *Bailarinas de Andalucía en Londres y París (1830-1850)*. Madrid: Arambel Editores.

_____. (2003)a. "La Ilustración y los espectáculos escénicos en Sevilla". En: *III Coloquio Internacional. La cultura en Andalucía. La época de la Ilustración*. Estepa, 19, 20 y 21 de septiembre del 2002. Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner (Eds.). Estepa, Sevilla: Ayuntamiento de Estepa. pp. 121-132.

_____. (2003)b. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Mailing Andalucía.

Plisétskaya, M., & García, B. M. (2006). *Yo, Maya Plisétskaya*. San Sebastián: Editorial Nerea.

Polo, I. (2015). "Mujeres En La Escena: La 'Compañía De Bailes Españoles' De 'La Argentinita' y El Estreno de *El Amor Brujo* (1933). *Raudem*, 2, 203-217. Recuperado de <http://www2.ual.es/raudem/index.php/Audem/article/view/93>

Pritchard, J. (Ed.). (2013). *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929: when art danced with music*. Victoria and Albert Museum, London, in association with National Gallery of Art, Washington, USA: National Gallery of Art. [First published by V & A Publishing, 2010. This edition 'When the Art Danced with Music.' Juliet Bellow, 2013, Board of trustees, National Gallery of Art Washington.]

Puig, C. A. (1944). *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón.

_____, Laade, W., Stiftung Niedersachsen, & Albaicín, F. (1977). *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

R

Ramos, S. M. (1991). *El ballet en México en el siglo XIX: De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rameau, P. (1725). *Abregé de la nouvelle méthode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Paris : Chez l'auteur, faubourg St. Germain.

_____. (1725). *Le Maître à Danser*. Paris; Chez Jean Villette. Disponible en la Web : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z/fl.image.r=Le%20Maitre%20a%20Danser%20Rameau> [Consulta : 15.10.2016]

Randel, J. (2009). "It Would Be Very Spanish: Picasso, Falla, Massine, and Diaghilev's Ballets Espagnols". En: *Diaghlev's Ballets Russes, 1909-1929: Twenty Years that Changed the World of Art, a Symposium organized by the Harvard Theatre Collection*. Celebrado del 15 al 17 de abril del 2009. Cambridge, Massachussets.

Red Shoes, The. (1948). Michael Powell (Dir.). Intérpretes: Léonide Massine, Moira Shearer y Anton Walbrook. Criterion Collection, 1999. DVD.

Rank, J. A., Powell, M., Pressburger, E., Winter, K., Shearer, M., Walbrook, A., Goring, M., ... Home Vision (Firm). (1999). *The red shoes*. Irvington, NY: Criterion Collection.

Rey, A. F. (1970). *Fanny Elssler en Cuba: 1841*. Cuba: Ediciones Gran Teatro.

Reynolds, N., & McCormick, M. (2003). *No fixed points: Dance in the twentieth century*. New Haven: Yale University Press.

Richardson, J., & McCully, M. (1991). *A life of Picasso*. New York: Random House.

Rico Osés, Clara. (2004). "Mesdemoiselles Ozoria y Mendoza: dos damas de honor españolas y el Ballet de Cour francés a principios del siglo XVII". *Cuadernos de Historia Moderna*, nº 29, pp. 147-165.

_____. & Durosoir, G. (2006). L'image de l'Espagne en France au xvii siècle: Les sources musicales éclairées par les témoignages historiques, diplomatiques, littéraires et picturaux (1610-1674). *Revista De Musicología*, 29 (1), 347-352. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20798176> [Consulta: 26-05-2014]

Rimsky Korsakov, N. (1914). *Ma Vie Musicale* [Introduction et adaptation par R. Halperine-Kaminsky]. Paris: Pierre Lafitte & C Editeurs, pp. 149-154. Disponible en la Web: <https://archive.org/details/imslp-musical-life-rimsky-korsakov-nikolay> [Consulta: 6.08.2014]

Rioja, Pilar. Entrevista personal. Mayo 26, 2007

Rios Ruiz, M. (January 01, 1995). Causas y efectos del antiflamenquismo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 57-68.

_____. (1992). “Causas y efectos del anti flamnequismo.” En: Alvarez, C. A. (1992). *Los Intelectuales ante el flamenco*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Ríos, V. M. (2002). *Antología del baile flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

Riera, M. A., & García, J. (2000). *Antoni Clavé y el teatro*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Robin-Challan, L., Perrot, M., & Université Paris Diderot. (1983). *Danse et danseuses à l'Opéra de Paris, 1830-1850*. [S.I.] :[s.n.] (Lieu d'édition inconnu: Editeur inconnu).

Rodrigo, A. (2005). “El Amor Brujo”. En: Antonia Rodrigo. (2005) *María Lejárraga. Una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba, pp. 159-169.

Rodríguez Gómez, Fernando. (1935). *Arte y artistas flamencos*. Original imprenta Helénica. Versión en biblioteca: Extramuros Edición S.L.

Romi. (1950). *Petit Histoire des Cafés Concerts Parisiens*. Paris, France: Editions Chitry.

Royal Academy Of Dance. (2002). *Graded examinations in dance & presentation classes: Grade 1-3*. London: Royal Academy of Dance Enterprises Ltd.

Rozanova, O. J. (1992). “Tradiciones españolas en el ballet Ruso”. En: *I Encuentro sobre La Escuela Bolera*. (Noviembre 1992). Madrid: INAEM, pp. 149-153

Ruiz, José Antonio, entrevista personal, Alcalá de Guadaíra, Febrero, 2011

_____. Entrevista –documental. Sevilla, Septiembre, 2012.

_____. Rueda de prensa, Sevilla, 2013

Ruiz Mayordomo, M. J. “Espectáculos de baile y danza. Edad Media al siglo XVIII”. En: Amorós, A., Díez, B. J. M., & Alvar, C. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

Ruiz, R. R. (1988). *Alicia, la maravilla de la danza*. Ciudad de La Habana, Cuba: Gente Nueva.

Ruiz, S. A., & Arriazu, S. (2006). *Antonio el bailarín: Memorias a viva voz*. Barcelona: Ediciones B.

Russell, Craig H. (1991). “Lully and French dance in Imperial Spain the long road from Versailles to Veracruz. En: Society of Dance History Scholars & Schlundt, C. L. (1991). *Dance in Hispanic cultures: Proceedings of the Society of Dance History Scholars : Fourteenth Annual Conference, New World School of the Arts, Miami, Florida, 8-10 February 1991*. Riverside, California: Society of Dance History Scholars. pp. 145-161.

Ruyter, N. L. (1991). "Resources for the Study of Dance in Hispanic Cultures: a selective bibliography". En: Society of Dance History Scholars & Schlundt, C. L. (1991). *Dance in Hispanic cultures: Proceedings of the Society of Dance History Scholars : Fourteenth Annual Conference, New World School of the Arts, Miami, Florida, 8-10 February 1991*. Riverside, California: Society of Dance History Scholars, pp. 65-78.

_____. (January 01, 2000). "La Meri and the World of Dance." *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* (México), 22, 77, 169-188.

Ryman, R., & Royal Academy Of Dancing (Great Britain). (1997)a. *The Foundations of classical ballet technique*. London: Royal Academy of Dancing.

_____. & Royal Academy of Dancing (Great Britain). (1997)b. *Dictionary of classical ballet terminology*. London: Royal Academy of Dancing.

S

Salas, Nicolás. (2005). *Sevilla, 1905: álbum gráfico de la ciudad del novecientos: 500 ilustraciones históricas*. Sevilla: Almuzara.

Salas, R. (1992)a. "La escuela bolera y su esplendor". En: *I Encuentro Internacional sobre La Escuela Bolera*. (Noviembre de 1992). Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música. pp. 71-77.

_____. (1992)b. "Escuela Bolera y Ballet Clásico." En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). *La Escuela Bolera: I Encuentro internacional sobre La Escuela Bolera*. (Noviembre, 1992). Madrid: I.N.A.E.M. pp. 17-21.

_____. (1992)c. "Escuela Bolera y Ballet Clásico." En: Instituto nacional de las artes escénicas y de la música. (1992). : *I Encuentro inte. rnacional sobre La Escuela Bolera*. (Noviembre, 1992). Madrid: I.N.A.E.M.

_____. (1996). "Encarnación López, La Argentinita (del éxito al silencio de la historia)", *Cuadernos de música iberoamericana*, No. 1 (1996), pp. 87-96.

Salazar, A. (1949). *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.

Scheijen, S. (2010). *Diaghilev: A Life*. London: Profile Books.

_____. (2003). *Diaghilev: A life*. London: Profile Books.

_____. Diaghilev, S., Bowlt, J. E., & Groninger Museum. (2004). *Working for Diaghilev*. Groningen: Groninger Museum.

Scholl, Tim. (2003). *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. New York, USA: Taylor & Francis.

Second, A., Gavarni, P., & Beaumont, E. . (1844). *Les petits mystères de l'Opéra*. Paris: G. Kugelmann.

Segarra Muñoz, M. D. (2012). "Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género". Diss. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología.

Semsary, J., & Wekstein, N. (2014). "Le Boléro de Ravel. Adaptations, réinterprétations et transformations, 1928-2008". En : *Bulletin N°40 De L'institut Pierre Renouvin*, 40, 31-48. Disponible en la Web: <https://www.univ-paris1.fr/autres-structures-de-recherche/ipr/les-revues/bulletin/tous-les-bulletins/bulletin-n-40-litterature-et-musique/jessica-semsary-nils-wekstein-le-bolero-de-ravel/> [Consulta: 04.05.2016]

Sentaurens, J. (N.D.). *La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles. El fabuloso destino del 'cuentecillo gracioso' de la Señora de Montijo.* Université Michel de Montaigne. Bordeaux. Disponible en la Web: <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/csentaurens.pdf> [Consulta: 10.10.2014]

Simón, Pedro. "Personajes de la Alonso: gitanas, españolas, goyescas . . ." *Cuba en el Ballet* / 1975 V.6 N.2 [10], pp.: 35-44.

Sheafe, A. J. & Zorn, F. A. (1905). *Musical score of the Grammar of the art of dancing, theoretical and practical; lessons in the arts of dancing and dance writing (choreography) with drawings, musical examples, choreographic symbols, and special music scores.* Boston, Mass: The Heintzemann Press. Disponible en la Web: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=174//musdi174.db&recNum=5&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+174\)\)&linkT ext=0](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=174//musdi174.db&recNum=5&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+174))&linkT ext=0) [Consulta: 23-02-2014]

Schreiner, C. (1991). *Flamenco: Gypsy dance and music from Andalusia.* Edited by Claus Schreiner. USA: Amadeus Press.

Shulndt, C. L. (Ed.) & Society of Dance History Scholars (U.S.). (1991). *Dance in Hispanic cultures: Proceedings of the Society of Dance History Scholars: Fourteenth Annual Conference.* New World School of the Arts, Miami, Florida, 8-10 February 1991. Riverside, California: Society of Dance History Scholars,

Shuválov, Gueorgui. (1976). "La tierra y la suerte". En: Voznesenskiĭ, A., & Kumarián, M., et al. (1976). *Maya Plisetskaya.* Moscú, URSS: Editorial Progreso. pp. 142-157.

Sierra Bravo, R. (1995). *Técnicas de Investigación Social. Teorías y ejercicio*, 10ª ed., Madrid: Paraninfo

Singer, T. (2013). *Fernando Alonso: The Father of Cuban Ballet.* Florida, USA: University Press of Florida.

Smith, A. William. (1991). "Spanish Dance Contributions 500 Years Ago". En: *Dance in Hispanic cultures: Proceedings of the Society of Dance History Scholars: Fourteenth Annual Conference, New World School of the Arts, Miami, Florida, 8-10 February 1991.* Riverside, California: Society of Dance History Scholars, pp. 136-144.

Smith, M. E. (2000). *Ballet and opera in the age of Giselle.* Princeton: Princeton University Press.

Sokolova, Lydia. (1961). *Dancing for Diaghilev: The Memoirs of Lydia Sokolova.* New York, EE. UU.: Macmillan.

_____. (1960). *Dancing for Diaghilev: The Memoirs of Lydia Sokolova*. London: Murray.

_____. (1950). "A Pair of Castanets". *Ballet*, 9. 6, pp. 23-40.

Sourtis, E. I. A. (Enero. 01. 1991). Marius Petipa's *Don Quixote*: Elizabeth Souritz. *Dance in Hispanic Cultures : Proceedings of the 14th Annual Conference*.

Steingress, Gerhard; & Rodríguez, Enrique J. (1998). *Flamenco y nacionalismo: aportaciones para una sociología política del flamenco*. Sevilla: Fundación Machado.

_____. (2005). *Sociología del cante flamenco*. Sevilla: Signatura Ediciones.

_____. (2006). *...Y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara.

_____. (2007). *Flamenco Postmoderno: Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (escritos 1989-2006)*. Sevilla: Signatura Ediciones.

_____. (1998). *Sobre flamenco y flamencología: (escritos escogidos 1988-1998)*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía.

Stepanov, V. I. (1969). *Alphabet of movements of the human body: A study in recording the movements of the human body by means of musical signs*. New York: Dance Horizons.

Suárez Japón, J. M. (2006). *Cristina Hoyos, Gracias a la Vida*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Suárez-Pajares, J. & Acker, Y. (1998). "Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX". En: Alvarez, C. A., Cano, J. I., González, R. M. J., & Círculo de Bellas Artes (Madrid, Spain). (1998). *Ritmo para el espacio: Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. pp. 23-40.

_____, Carreira, X. M., Ablanado, E. C., & Garafola, L. (1993). *The Origins of the bolero school*. Pennington, N.J: Society of Dance History Scholars.

_____. (1992). "El Bolero, síntesis histórica". En: *I Encuentro sobre La Escuela Bolera*. (Noviembre, 1992). Madrid: INAEM, pp. 187-193.

T

Talvikki Chanfreau, M. C. (2001). "Les Apports étrangers a l'identité culturelle espagnole (XVIIIe-XXe siècles) L'Italianisme de l'ecole bolera". En: Aymes, J. R.; Salaün, S. (Eds.). (2001). *Le métissage culturel en Espagne*. Paris, France: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 53-66.

_____. (2003). "L'historiographie française dans la relation culturelle franco-espagnole: Étienne de Jouy, le docteur Véron et Edgar Quintet." 2003. En: Aymes, J. R., & Esteban, V. M. (2003). *Francia en España, España en Francia: La historia en la relación cultural hispano-francesa, siglos XIX-XX*. Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle. pp.: 19-33.

Tamvaco, Jean-Louis. (2000). *Les cancans de l'opéra. Le Journal d'une habilleuse, 1836-1848*. Paris, France: CNRS Editions. 2v.

Tennant, V., & Baronova, I. (2014). *Irina Baronova and the Ballet Russe de Monte Carlo*. Chicago: University of Chicago Press.

Terry, W. (1956). *The dance in America*. New York: Harper & Brothers.

Testa, A. (1998). *Storia Della Danza e del Balletto*. Roma, Italia: Gremese Editore.

Téten, C. (1982). "Reconstructing the Cachucha". *Dance Chronicle*, vol. 5, Issue. 2 (1981), pp. 231-233. New York, USA: Taylor & Francis.

Disponible en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01472528108568836>

[Consulta: 25-06-2014]

Tharrats, J. J. (1982). *Picasso i els pintors catalans en el ballet*. Barcelona: Ediciones del Cotal.

_____. (1950). *Artistas españoles en el ballet*. Barcelona: Argos.

Thomas, K. (Enero, 01, 2002). Flamenco and Spanish dance. *Dance Research Journal*, 34, 1, 98-102.

Tiersot, J. (1889). "Les Espagnols". En : Tiersot, J. (1889). *Musiques pittoresques: Promenades musicales à l'exposition de 1889*, Paris: Librairie Fischbacher. pp. 63-66.

Tiurin, Yuri. (1976). "Ana Karénina en ballet". En: Voznesenskii, Andréi; et al. *Maya Plisetskaya*. Moscú, URSS: Editorial Progreso. pp. 135-141.

Triana, F. (1935). *Arte y artistas flamencos*. Madrid: Imprenta Helénica. [Reed. en facsímil por Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., Madrid, 1986, con motivo de la IV Bienal de Arte Flamenco de Sevilla].

The Three-Cornered Hat. (1963). Presentación escénica. Cologne State Opera Ballet. Coreografía: Léonide Massine. Bühnen der Stadt Köln, Cologne, Ger. Vídeo.

_____. Presentación escénica. Ballet Russe de Monte Carlo. Coreografía: Léonide Massine. Chicago Opera House, Chicago, IL. 1937. Filme 35mm.

_____. [Ensayo] Joffrey Ballet. Coreografía: Léonide Massine. City Center, Nueva York, Ny. Julio 13, 1969. Vídeo.

_____. (2004). Presentación Escénica. Ballet Nacional de España. Palacio de Bellas Artes. México, Distrito Federal. Octubre, 2004.

_____. (2009). Presentación Escénica. Ópera de París. Coreografía: Léonide Massine. Ballet de la Ópera de París. Noviembre, 2009. París, Francia.

Thomas, K.. (2002). "Flamenco and Spanish Dance". *Dance Research Journal*, 34(1), 98-102

U

Udall, S. R. (2012). *Dance and American art: A long embrace*. Madison: University of Wisconsin Press.

Ullate, V., & Guaita, C. (2013). *La vida y la danza: Memorias de un bailarín*. Madrid: Esfera de los Libros XXI.

Utrilla Almagro, J. (2007). *El flamenco se aprende: teoría y didáctica para la enseñanza del flamenco*. Córdoba: Toro Mítico.

V

- Vaillant, Léandre. (1942). *La Taglioni*. Paris, France: Albin Michel.
- Vavra, Andréi. (1976). “En busca de Maya Plisetskaya”. En: Voznesenskii, Andréi; et al. (1976). *Maya Plisetskaya*. Moscú, URSS: Editorial Progreso. pp.: 63-75.
- Vega, T. R. (2016). *Antonio Triana and the Spanish Dance: A Personal Recollection*. Amsterdam: Taylor and Francis.
- _____. (1993). *Antonio Triana and the Spanish dance: A Personal Recollection*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Vaganova, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*. London, UK: Courier Dover Publications. (Edición original de 1934 bajo el título *Fundamentals of the Classic Dance*).
- Vandenhoff, G. (1860). *Dramatic Reminiscences; or Actors and Actresses in England and America*. London, UK: H.S. Carlton.
- Vergillos Gómez, J. (2006). *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Vettermann, G. (2009). “Spanishness and Dance Libretto”. En: Jeschke, Claudia; et al. (2009). *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*. Volumen 1. Derra dance research. Munich, Germany: Epodium, pp.: 22-36.
- Vinai, Gianfranco. (2009). “L’esthétique de la “concordia discors”. Programa del 100 Aniversario de los *Ballets Russes* en la Opera de París, (2009). Paris: Publication de l’Opera nacional de Paris.
- Vittucci, M.; Goya, C. (1990). *The language of Spanish dance*. Norman, Oklahoma, USA: University of Oklahoma Press.
- Voznesenskii, Andréi; et al. (1976). *Maya Plisetskaya*. Traducido del ruso por M. Kumarián. Moscú, URSS: Editorial Progreso.

W

- Walker, K. S. (2010). *De Basil's Ballets Russes*. Alton: Dance books.
- Walker, K. S. (1982). *De Basil's Ballets Russes*. London: Hutchinson.
- Walsh, J. K. “España y los Ballets Russes de Serge Diaghilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial”. En Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla. pp: 23-30.
- Wearing, J. P. (2014). *The London stage, 1940-1949: A calendar of productions, performers, and personnel*.

Washabaugh, W. (2005). *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Traducido por Verónica Canales y Enrique Folch González. Barcelona: Paidós. (Edición original de 1996 en Oxford, bajo el título *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*).

Wats, G. (2013). "DVD – Sensuality & Nationalism in Romantic Ballet". Dance Tabs. January 15, 2013. Disponible en la Web: <<http://dancetabs.com/2013/01/dvd-sensuality-nationalism-in-romantic-ballet/>> [Consulta el 14.10.2014]

Wells, K. F. (1960). *Kinesiology*. Philadelphia: W. B. Saunders Company.

Wild, N.; Bibliothèque Nationale (France). Département De La Musique. (1976). *Les Arts du Spectacle en France: affiches illustrées, 1850-1950: catalogue*. Paris, France: Bibliothèque Nationale.

_____. & Charlton, D. (2005). *Théâtre de l'Opéra-Comique Paris: Répertoire 1762-1972*. Sprimont: Mardaga.

Williams, P. (2004). "Anton Dolin" En: Cohen, S. J., Dorris, G., Kelly, T., & Dance Perspectives Foundation. (2004). *International encyclopedia of dance: A project of Dance Perspectives Foundation*. New York: Oxford University Press. Vol. 2, pp. 423-425.

Willis-Aarnio, P. (2002). *Agripina Vaganova (1879-1951): her place in the history of ballet and her impact on the future of classical dance*. Lewiston, New York, USA: The Edwin Meller Press.

Whitehead, T. L. (2005). "Basic Classical Ethnographic Research Methods. Secondary Data Analysis, Fieldwork, Observation/Participant Observation, and Informal and Semi-structured Interviewing." *Ethnographically Informed Community and Cultural Assessment Research Systems (EICCARS) Working Paper Series*. CEHC: Cultural Ecology of Health and Change.

Woodall, J. (1992). *In Search of the Firedance: Spain through Flamenco*. London: Sinclair-Stevenson.

Wulff, Helena. "Dance Ethnography." *Oxford bibliographies*. Disponible en la Web: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0079.xml> [Consulta el 02.07.2015] DOI: 10.1093/OBO/9780199766567-0079 [Modificado el 22 de abril del 2013]

Y

Z

Zorn, F. A. (1887). *Grammatik der Tanzkunst. theoretischer und praktischer Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst oder Choregraphie ; nebst Atlas mit Zeichnungen und musikalischen Übungs-Beispielen mit choreographischer Bezeichnung*. Leipzig. [La Cachucha, pp. 241– 249 del libro original] Acceso digital del libro de Zorn a través de la biblioteca digital alemana Universitäts- und Landesbibliothek (ULB) Sachsen-Anhalt. Disponible en la Web:

<<http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/structure/923616>> [Consulta el 10.5.2014]

_____. (1905) *Grammar of the art of dancing, theoretical and practical; lessons in the arts of dancing and dance writing (choreography) with drawings, musical examples, choreographic symbols, and special music scores*. Translated from the German of Friedrich Albert Zorn. En: Alfonso Josephs Sheafe [Ed.] Boston, Mass.: The Heintzemann Press. Disponible en la Web: <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.174> [Consulta: 23.02.2014]

Zozulina, Natalia. (1992). “La temática española en la obra de Marius Petipa”. En: *I Encuentro Internacional sobre La Escuela Bolera*. (Noviembre, 1992). Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, pp.: 155-159.

REPORTAJES Y NOTICIAS

Ordenadas por título

“El Ballet Nacional de España estrena ‘El Loco’ en el Teatro Real de Madrid”. *Flamenco-world.com*. Sep. 2004. Web. 21 abr. 2009.

<<https://www.flamenco-world.com/noticias/ebn06092004.htm>>

“Tamara Rojo: Second Edition of the Santander Bank Foundation Award for Anglo-Hispanic Relations”. *Ballet News*. 11 abr. 2013. Web. 21 may. 2014.

<<http://balletnews.co.uk/tamara-rojo-second-edition-of-the-santander-bank-foundation-award-for-anglo-hispanic-relations/>>

“Tamara Rojo. Biography.” *Tamara Rojo*. Web: 21 may. 2014.

<http://www.tamara-rojo.com>

The Art of Leonid Massine: Symphonic Ballets. (Eye on dance – 285). 2004. Dir. Celia Ipiotis. Entrevistadora, Celia Ipiotis. Entrevistados, Vicente García-Márquez e Igor Youskevitch. ARC Videodance. DVD.

Ordenadas por autor

Adame, S. “Cuando se estrenó una gitanería titulada El Amor Brujo”. ABC (Madrid). 15 abr. 1965. pp. 21 & 23. Web.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1965/04/15/023.html>>

Bravo, J. “La Escuela Bolera despierta de su sueño”. ABC (Madrid). 20 nov. 1992. Gente: 127. Web.

<<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1992/11/20/127.html>>

Fondevila, S.. “L’agonia del teatre més gran de Barcelona: el Novedades”. *TeatralNet*. 10 may. 2006. Web. 2 may. 2009.

<http://www.teatral.net/ca/noticies/fitxa_noticies/5570#.VDmQOWd_vt4>

Marinero, C. “Danza. Elogio a la locura”. *El Mundo*. 7 sep. 2004. Web. 11 sep. 2011. <<http://www.elmundo.es/metropoli/2004/09/02/teatro/1094121459.html>>

Sabate Aranzas, N. “La Última Farruca.” *Danza Hoy en Español*. Web. 21 abr. 2009. <http://www.danzahoy.com/pages/members138_151204/actualidad.php?seccion=notas/aco2>

Salas, R. “Tamara Rojo, nueva directora del English National Ballet”. *El país*. 12 abr. 2012. Web. 12 abr. 2012. <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/12/actualidad/1334264567_358265.html>

Prensa impresa

Barojos, Ángeles S. “Gades, bailarín de raza”. (21 de agosto de 1988). *Diario de Córdoba*. Córdoba. España.

Bertolini, Constanza. (2012). “Una historia de hermanos: Ángel y Carmen Corella”, (Miércoles 22 de agosto de 2012). *La Nación*. Sección de Espectáculos.

El Liberal, 23.06.1916, página 2. Columna 1^a

“ ‘L’Amour sorcier’ à l’Opéra par Serge Lifar”. (Mercredi, 13 janvier, 1943). *Le Matin*. no. 62. Edition de 5H. 60 Année No. 21,382. p. 2. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587621s/f2.item> [Consulta: 30.08.2016]

N.A., *The Brooklyn Daily Eagle*, 09.04.1944: 23

The Brooklyn Daily Eagle. (Sun, Apr 9, 1944). “Ballet Russe Opens City Center; Ballet Theatre at Metropolitan. Brooklyn, New York, p. 23. Disponible en la Web: <http://bklyn.newspapers.com/image/54489913> [Consulta 02.16.2015]

Prensa digital

Amorós, A. “¿Por qué se quitó la vida Juan Belmonte, el torero revolucionario?” *ABC de Madrid*. 3.09.2014. Disponible en la Web: <http://www.abc.es/cultura/toros/20140903/abci-quito-vida-juan-belmonte-201409022023.html> [Consulta el 15.10.2015]

Anderson, Jack. “Dance; Unearthing the Treasures of Spanish Dance.” (Mayo 21, 2002). *The New York Times*. Arts-Dance. Consulta el 15.09.2015 en la Web: <http://www.nytimes.com/2002/05/12/arts/dance-unearting-the-treasures-of-spanish-dance.html>

Barzini, Ludina. (1981). “Carla Fracci, 'Prim Ballerina Assoluta'.” *The New York Times*, Arts, Published: July 12, 1981. Consulta el 10.05.2015 en la Web: <<http://www.nytimes.com/1981/07/12/arts/carla-fracci-prim-ballerina-assoluta.html?pagewanted=2>>

Bravo, Julio. "Dos grandes artistas". (Domingo, 10 de enero, 2010). *ABC*. Cultura y Espectáculos, Madrid. p. 66. Hemeroteca digital. Disponible en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2010/01/10/066.html> [Consulta el 10.05.2015]

Clarke, Mary. (2000). "Ana Ricarda. Orbital". (18 de octubre, 2000). *The Guardian* Disponible en la Web: <http://www.theguardian.com/news/2000/oct/18/guardianobituaries1>

Estrada, G. "Regresan a España las castañuelas de Félix 'El Loco'" *La Flamenca. La revista especializada en flamenco / Flamenco magazine*. Disponible en: <http://www.revistalaflamenca.com/inicio/link-horizontales/noticias-de-flamenco-web-de-flamenco-revista-la-flamenca/regresan-a-espana-las-castanuelas-de-felix-el-loco> [Consulta: 5.05.2015]

Eva Pérez Mesa. (2009) . "El Estreno del Amor Brujo en la Prensa Gaditana de 1933" en: *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*. Cádiz, 2(2), pp. 25-28. Disponible en la Web: http://www.flamencoinvestigacion.com/pdf/estreno_amor_brujo.pdf

Jack Anderson. "Dance; Unearthing the Treasures of Spanish Dance." (May 21, 2002). *The New York Times*. Arts-Dance. Consulta el 15.09.2015 en la Web: <http://www.nytimes.com/2002/05/12/arts/dance-unearthing-the-treasures-of-spanish-dance.html>

Kuzminsky, Irina. (Septiembre, 2014). "The Australian Ballet School 1964-2014, Anniversary Gala". *Dance Australia*. Australia: Yaffa Publishing Group.

Loujine, N. "Introduction à la danse de caractère. Cours de danse de caractère avec Nadejda -1-. Pour un renouveau de la danse de caractère". *Dance Cube Web Magazine*. Disponible en la Web: <http://www.chacott-jp.com/magazine/dance-library/character/1304chara-f.html> [Consulta el 11.11.2014]

Mauricio Vicent. (8.11.2004) "La Habana rinde homenaje a Gades" *El País*. La Habana. Disponible en la Web: http://elpais.com/diario/2004/11/08/agenda/1099868403_850215.html [Consulta:06.09.2016]

Manso, C. (6.06.2011). "María Ruanova, la primera de una serie de estrellas". (6.06.2011). *Diario La Prensa*. Disponible en la Web: <http://www.laprensa.com.ar/296046-Maria-Ruanova-la-primera-de-una-serie-de-estrellas.note.aspx> [Consulta: 31.08.2016]

Martínez, V. (16.05.1981), "Ballet Nacional de Antonio" *ABC de Sevilla*. Espectáculos. p. 77. Consulta en los archivos de la hemeroteca digital del periódico *ABC* el 15.05.2015 en la Web: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1981/05/16/077.html>

Noticia sobre el rodaje de *El Sombrero de Tres Picos* en la edición de Andalucía del periódico *ABC de Sevilla* en la edición del sábado 17 de marzo de 1973, p. 80. RTVE – Aquí Radio Televisión Española. Disponible en la hemeroteca digital del ABC de Sevilla:

<<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/03/17/080.html>> [Consulta el 15.05.2015]

N. A. “Ángel Corella y María Pagés obtienen el premio Nacional de Danza.” (05.11.2002) ABC de Madrid. Disponible en la Web: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-05-11-2002/abc/Espectaculos/angel-corella-y-maria-pages-obtienen-el-premio-nacional-de-danza_141534.html [Consulta: 08.09.2016]

N. A. “La bailaora española Cristina Hoyos recibe el Premio Internacional Josefina Méndez” en: *Diario de Cuba*. Cultura. (19.11.2015). La Habana. Disponible en la Web: http://www.diariodecuba.com/cultura/1447950739_18255.html [Consulta: 07:09: 2016]

N. A. “*Early Spanish Dance in Canada*” de la revista electrónica *Dance Collection Danse*, en el apartado “Artifact of the Month” (Enero, 2014). Disponible en la Web: <http://www.dcd.ca/exhibitions/artifacts/Resources/AofM%20January%202014.pdf> [Consulta: 6.22.2016].

[N. A.] “Con Carla Fracci rinasce dopo 155 anni ‘La gitana’.” (21 de noviembre, 1996). *Corriere della Sera*. p. 36. Disponible en la Web: http://archiviostorico.corriere.it/1996/novembre/21/Con_Carla_Fracci_rinasce_dopo_co_0_9611215980.shtml [Consulta: 10.05.2015]

N. A. (1951, Junio 3). “Triunfo de los Coros y Danzas de España en Europa”. *ABC*, p. 27. Consulta: Mayo 1, 2016, Disponible en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1951/05/13/027.html>

N. A. (7 de mayo, 1969). “Presencia del Arte Español en la Argentina”. *ABC de Madrid*. Proscenio. Páginas de Espectáculos, p. 21. Consulta en los archivos digitales de la hemeroteca del periódico madrileño ABC el 15.05.2015 en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/05/07/021.html>

Pritchard, J. (23 de enero, 2015). “Nesta Macdonald obituary” *The Guardian*. Disponible en la Web: <http://www.theguardian.com/theguardian/2015/jan/23/nesta-macdonald-obituary> [Consulta: 07.11.2015]

Goldberg, A. (1943, December 31). Goya Pictures Vividly Drawn by Ballet Cast. *Chicago Daily Tribune*, p. 8. Consulta: 30 Abril, 2016. Disponible en la Web: <http://archives.chicagotribune.com/1943/12/31/page/8/article/goya-pictures-vividly-drawn-by-ballet-cast>

Periódico virtual *elmundo.es*, sección cultura del viernes, 21 de Mayo de 2004: “José Antonio Ruiz, nuevo director del Ballet Nacional de España.” Disponible en la Web: “José Antonio Ruiz, nuevo director del Ballet Nacional de España”

<<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/05/21/cultura/1085130104.html>>

[Consulta: 08.09.2014]

Pereira, Fran. (01 de Marzo, 2014). “El otro ‘ayeo’ del flamenco”. El Reportaje. *Diario de jerez*. XVIII Festival de Jerez, 2014.

Rodrigo, A. (1980). El legendario bailar Vicente Escudero. Disponible en la Web: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/24410/3/THVI~N67~P82-97.pdf>

[Consulta: 4.05.2016]

Steinfurst, D. (1955). “London Festival’s Dancers In Perfect Evening of Ballet” en: *Pittsburgh Post – Gazette*. (02.02.1955), p. 24. Disponible en la Web: <https://news.google.com/newspapers?nid=1129&dat=19550202&id=Y8ZRAAAIIBAJ&sjid=6GoDAAAIBAJ&pg=4673,1634661&hl=es> [Consulta: 03.09.2016]

Ruiz, José Antonio. Mesa redonda sobre la trayectoria del Ballet Flamenco de Andalucía con la presencia de los directores de la Compañía José Antonio Ruiz, Rubén Olmo y Rafaela Carrasco. Moderada por M^a Ángeles Carrasco, Directora del Instituto Andaluz de Flamenco. 13 de Noviembre, 2014. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Sevilla.

“Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones Musicales” *ABC de Madrid*, jueves 2 de enero, 1936, edición de la mañana, p. 3. Disponible en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1936/01/02/040.html> [Consulta: 14.02.2015]

Vicent, Mauricio. “La Habana rinde homenaje a Gades” (8.11.2004). *El País*. La Habana.

Revistas

Acocella, J. R. (Junio, 1989). “Diaghilev Sits out World War I in Spain: Iberian Idyll”. *Dance Magazine.*, pp.: 45-48.

Benítez, María en Liston, Heather C. (Diciembre, 1999). “Flamenco Fever”, ‘Choreographer’s Corner’. *Dance Spirit*. pp.: 49-50.

Bowring, Amy. (Enero, 2014). “Artefact of the Month: Early *Spanish dance* in Canada”, *Dance Collection Danse*.

Chanoine-Davranches, R. (Julio, 1925. No. 41). *Lyrice : revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts* . Trianon Lyrique. Saison Bériza, p. 567. Disponible en la Web:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5858747m/f13.image.r=amour%20sorcier%20la%20argentina%201925%20trianon%20lyrique?rk=21459;2> [Consulta: 26.08.26]

Fatt, A. (Octubre, 1969). “Flamboyant Maestro: A Portrait of Héctor Zaraspe, one of New York’s most popular, colorful, and controversial teachers”. *Dance Magazine*, pp.: 63-65.

Frederic Majer, «Los Chavalillos Sevillanos», *Dance* (Mayo 1941): 14.

“The Making of ‘The Three-Cornered Hat’/ Excerpted from books by Leonide Massine, Lydia Sokolova, Tamara Karsavina, S. L. Grigoriev. (Septiembre, 1969). *Dance Magazine*, pp.: 34-88 & 93-94.

Massine, L., Karsavina, T. P., Sokolova, L., & Grigoriev, S. L. (Enero, 1969). The making of "The three-cornered hat": The story of the 1919 classic - now revived by the Joffrey Ballet - according to those who were there. *Dance Magazine*, 33-38.

(N. A.) “The ‘Met’ on the Spot”. (Junio, 1943). *Dance Magazine*. XVII (7). pp.: 8, 9, & 32.

(N. A.) “*Ballet Theatre at the Met*”. (Enero, 1945). *Dance Magazine*, 23-25.

(N. A.) “The ‘MET’ on the Spot”. (Abril, 1945). *Dance Magazine*, pp.: 8, 9 & 32.

Rachel Straus. “Antonio Gades” (Julio, 2010). *Dance Teacher Magazine*. Disponible en la Web: <http://www.dance-teacher.com/2010/07/antonio-gades/> [Consulta: 05.05.2015]

Documentos oficiales

Decreto 135/1999, de 25 de mayo, por el que se declaran Bien de Interés Cultural, con la categoría de de Patrimonio Documental, los registros sonoros de la Niña de los Peines, radicados en Andalucía. Web: http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/boja_con_la_declaracion_como_bic_de_los_registros_sonoros_de_la_nina_de_los_peines.pdf [Consulta el 15.10.2015]

Programas académicos y educativos

American Ballet Theatre Jaqueline Kennedy Onassis School. Pre-Professional Division. Curriculum: Disponible en la Web: http://www.abt.org/education/jko_school.asp [Consulta: 19.09.2016]

Isabel Domínguez, Eva Gómez, Ana Hernández, Silvia Marín, y Raquel Pastor. (2009). Guía didáctica de *Bodas de Sangre* de Antonio Gades. Fundación Antonio Gades, Disponible en la Web: en la Web: <<https://gadesflamencoenelaula.files.wordpress.com/2011/09/guc3ada-didc3a1ctica-bodas-de-sangre-fundac3b3n-antonio-gades.pdf>> [Consulta: 5.05.2015]

Junta de Andalucía. “Expediente sobre la Escuela Sevillana de baile para su declaración como bien de interés cultural”. Disponible en la Web: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/libroblanco/expediente_sobre_la_escuela_sevillana_de_baile_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf [Consulta: 28.08.2016]

Kuzminsky, Irina. (Septiembre. 2014). “The Australian Ballet School 1964-2014, Anniversary Gala”. *Dance Australia*. Australia: Yaffa Publishing Group.

Ludden, K. (2011). *Margot fonteyn academy catalog*. S.l.: Lulu Com.

Opéra de Paris, Ballet School: Education - Teaching. Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/education> [Consulta: 19.09.2016]

Opéra de Paris, Ballet School: Complementary course teachers. Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/artists/ballet-school/teachers/complementary-courses-teachers> [Consulta: 19.09.2016]

Paweł Chynowski (N.D.) "Setting up a new Ballet School in Warsaw" en *History of the Polish National Ballet*. Disponible en la Web: <http://teatr Wielki.pl/en/the-theatre/polish-national-ballet/polish-national-ballet-history/> .[Consulta: 02.09.2016]

The Royal Ballet School: Training-Choreography en la Web: <http://www.royalballetschool.org.uk/training/choreography/>

Fuentes Audiovisuales

Documentales Sobre Danza

Ad Libitum. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica. Entrevista de Antonio Gades y Alicia Alonso filmada en relación al estreno mundial de *Ad Libitum*. Disponible en la Web: https://www.youtube.com/watch?v=Xj7kysRm2_I [Consulta: 5.05.2015]

Ballets Russes. (2005). Dir. Daniel Geller, Dayna Goldfine. Act. Irina Baronova, Kenneth Kynt Bryan, Yvonne Chouteau. Zeitgeist Films. DVD.

"Ballets Russes Collection *YouTube*. Web. 8 feb. 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=WDWFUSVG5Gk&list=PLA438344B7BD2FE3D>>

"Che Combinazione" 1979 con Delia Scala e Don Lurio. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=wi3TEx6DTWU> [Consulta: 02.09.2016]

El Sombrero de Tres Picos. (1997). Reinauguración del Teatro Real (Madrid), grabado y retransmitido por TVE 2. Disponible en la Web: <https://vimeo.com/38049476> [Consulta: 28.09.2016]

ENI9MA: La leyenda de Félix. Dir. Gabriela Estrada. Documental en Desarrollo. Disponible en la Web: <https://www.facebook.com/pages/Eni9ma-La-Leyenda-de-F%C3%A9lix/233509426684290>

Gregoire, Y., Breux, Y., Flour, M., Giet, E. y Violet, M. (02, Febrero, 1989). *Fuego*. Théâtre du Châtelet de Paris. Canal 2 TV, Paris. *Ina.fr*. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=4D9ra6k9a28> [Consulta: 5.05.2015]

Goldfine, D., Geller, D., Hawk, R., Turnbaugh, D. B., Snyder, C. S., Weimberg, G., Seldes, M. Zeitgeist Films. (2006). *Ballets Russes*. New York, NY: Zeitgeist Films.

“Imprescindibles - Antonio Gades: La ética de la danza” (13:50 – 16:44) [Texto extraído de los subtítulos que aparecen en dicha entrevista]. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=A4-SWhmh3-0> [Consulta: 02.09.2016]

“History of Ballet”. *YouTube*. Web. 8 feb. 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=5aJheLRReE8>>

“History of the Russian Ballet”. *YouTube*. Web. 8 feb. 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=pRN7fTvgc4Q&list=PLf8vbMgrUW__-70JtbZsM94IuVIDeOm11>

“La mitad invisible: *El amor brujo* – Documental expuesto el sábado 11 de enero del 2014 a las 20:00 horas en el Canal 2 de la televisión española. Disponible en la Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-amor-brujo/2301891/> [Consulta: 28.08.2016]

Las 3 Gracias de palo a palo. Disponible en la Web: <https://quemireuste.wordpress.com/recuerdos/antonio-gades/> [Consulta: 5.05.2015]

“La Vita, istruzioni per l’uso: Carla Fracci e Beppe Menegatti” – *Youdem TV* 8/9/2011. Disponible en la Web: https://www.youtube.com/watch?v=Mlbb_81Xqq0 [Consulta: 02.09.2016]

“Nueva York: Episodio 69: Judith Sánchez Ruíz, Héctor Zaraspe, Sergio Reyes” transmitido por CUNY TV. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=M0mj5ac56R4> [Consulta: 06.09.2016]

Picasso and the Dance. (2005). *Le Train Bleu / Le Tricorne. Paris Opera Ballet*. “The Story of a Marriage.” Dir.: Didier Baussy-Oulianoff, Yvon Gérard. Opéra National de Paris, NVC Arts.. Kulture Vidéo. DVD

“Pieza del mes: El telón de Alberto”. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Reportaje. Disponible en la Web: <https://vimeo.com/52840764> [Consulta: 05.09.2016]

“Post-modern dance history”. *YouTube*. Web. 8 feb. 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=Xkt4yUkMnnk&list=RD025aJheLRReE8>>

“San Diego OperaTalk! with Nick Reveles: Don Giovanni”. *YouTube*. University of California Television (UCTV). Web. 1 sep. 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=xhpU_OSSIng>

Scott, Cynthia. 1983. *Flamenco at 5:15*. Corto documental. 29 min 22 s. Disponible en la Web: < https://www.nfb.ca/film/flamenco_at_515> [Consulta: 20.02.2015]

Sensuality and Nationalism in Romantic Ballet. (2012). Dir. Robert Atwood y Claudia Jeschke. Dancetime Publications. DVD

The Ballerinas: A Dramatised Performance Program. (1992). Dir. Beppe Menegatti y Tazio Tami. Act. Carla Fracci y Peter Ustinov. Kultur Films. VHS Tape.

“The Art of Léonide Massine”. *Eye on Dance*. García-Márquez, Vicente, Igor Yuskevich & Celia Ipiotis (Productora). Massine Léonide [Referencia de archivo del NYPL: MGZIC 9-3071] *documental TV.

The Obsessive Ballet Life of Léonide Massine. Dir. Asteris Kutulas. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=AOMdUgeb5Vw&spfreload=1> [Consulta: 24.10.2015] (Es posible que sea parte de un proyecto que aún esté en proceso de producción ya que aún no se encuentran registros filmográficos o mayores datos al respecto y las entrevistas que incluye de Tatiana y Iorca Massine son relativamente recientes. Su publicación en la Web data del 6 de marzo del 2013.)

RTVE. (1973). *ABC*, Edición de Andalucía, Agenda RTVE del sábado 17 de marzo de 1973, p. 80. Consulta el 15.05.2015 en los archivos de la hemeroteca digital del periódico *ABC* en la Web: <<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/03/17/080.html>>

Videos Didácticos

“Ballet Evolved - Fanny Elssler 1810-1884”. *YouTube*. Royal Opera House. 15 mar. 2013. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=F89ijSRwTFg>>

“Choreography” Royal Ballet School. Disponible en la Web: <http://www.royalballetschool.org.uk/train/dancer-training/choreography/> [Consulta: 06.08.1967]

The Bolero School. (2002). Pres. Marina Keet De Grut. Act. Conchita del Campo, Paul Rooney, Francesca Fröhlich, Gillian Hurst, Claire Matthews, Rhys George. Dance Books. DVD.

The Vestris Gavote. Variación reconstruida por Sandra Noll Hammond. [Consulta: 5.4.2016]. Disponible en la Web: <https://vimeo.com/74974866>.

Ballets (filmaciones)

Ballerinas, The. (1985). Interpretado por: Fracci, C., & Ustinov, P. Producido por: W. Long Branch, NJ: Kultur.

Piedra, E., Saura, C., Gades, A., Mañas, N. A., Hoyos, C., Jiménez, J. A., Villena, C., ... Criterion Collection (Firm). (1981). *Bodas de sangre* =: *Blood wedding*. Irvington, N.Y.: Criterion.

Don Quixote (Kitri's Wedding), a Ballet in Three Acts. (1984). Dir. Brian Large. Act. Mikhail Baryshnikov, Cynthia Harvey, Richard Schafer. Kultur Films. VHS Tape.

Paquita. (2014). Cor. Pierre Lacotte. Act. Agnès Letestu, José Martínez, Karl Paquette. Mús. Edouard Delvedez, Ludwig Minkus. Dir. David Coleman. Orchestre et Choeur de l'Opéra national de Paris. ArtHaus Musik. DVD.

“La Cachucha” (1948) *Ballerinas*. Interpretada por Carla Fracci. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=vUb4FzRvH5M> [Consulta: 06.09.2016]

La Cachucha. Interpretada por Gabriela Komleva. (1970) Filmada en Rusia. 4'36'' minutos. Disponible en la Web: https://www.youtube.com/watch?v=r3A3cvF_DY4 [Consulta: 06.09.2016]

La Gitana. Reposiciones de Paul Chalmer. Disponible en la Web: <http://www.paulchalmer.com/> [Consulta: 07.09.2016]

Le Jeune Homme et la Mort / Carmen. 2005. Cor. Roland Petit. Act. Agnès Gillot, Nicolas Le Riche, Ballet de L'Opera National de Paris. Tdk Mediactive. DVD.

Spanish Fiesta: Léonide Massine (1941). *Spanish Fiesta*. Disponible en la Web: http://www.youtube.com/watch?v=SPEo_ocBLxM [Consulta: 05.05.2014]

Romance de la Luna: José Antonio y Natalia Makarova. (1990). *Romance de la Luna*. Kirov Ballet. Disponible en la Web: <https://www.youtube.com/watch?v=X47J8p73Syg> [Consulta: 06.09.2016]

The Three-Cornered Hat. (1937). Coreografía: Léonide Massine. Act. Ballet Russe de Monte Carlo. Chicago Opera House, Chicago, IL. Archivos de la biblioteca del New York Public Library. Filme 35mm.

The Three-Cornered Hat. (1963). Coreografía: Léonide Massine. Act. Cologne State Opera Ballet. Bühnen der Stadt Köln, Cologne, Ger. Archivos de la biblioteca del New York Public Library. VHS.

The Three-Cornered Hat. (1969). Coreografía: Léonide Massine. Act. Joffrey Ballet. City Center, Nueva York. Archivos de la biblioteca del New York Public Library. VHS.

Variaciones

La Cachucha

https://www.youtube.com/watch?v=FW7ssBCO_dQ

<https://www.youtube.com/watch?v=7xfudtM8a4o>

DNB (Dance Notation Bureau) -- *La Cachucha* (1836) by Fanny Elssler, excerpt A & B. Dance Notation Bureau. Staged by Ann Hutchinson Guest, Director of the Language of Dance Centre. Transcribed from the Zorn Notation. Danced by Margaret Barbieri. Principal Dancer of the Sadler's Wells Royal Ballet. Traditional music arranged by John Lanchbery. The versio of the dance styled by Felisa Victoria, based on the Labanotatin score published in *Fanny Elssler's Cachucha*.

Bolero

http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/14759

Ruth Page. (1930). *Bolero*. Ruth Page and Ravina Opera Ballet. Highland Park. Performed by Ruth Page, Scott blake. Chicago Film Archives. Film Identifier: F.2011-05-0420. Series I: Motion Picture Film of Performances, Reherasals & Home Movies. Consulta: 08.10.2015. Film 35mm., B&W, Silent. Ruth Page Collection.

Cuadro Flamenco

<http://archives.jacobspillow.org/items/show/33887> &
<http://archives.jacobspillow.org/items/show/34105>

Archivos de *Jacob's Pillow Dance Festival*. Coreografía por Ted Shawn; música por Louis Horst; intérpretes: Ted Shawn, Ruth St. Denis and Denishawn Dancers. FILM #21.4. Disponible en la Web: [Consulta: 25.04.2015]

Filmación Inédita

Spanish Dancers. (1920). Coreografía: Léonide Massine. Contr. Juana Vargas (La Macarrona) y Antonio López Ramírez (Ramirito). Archivos de Léonide Massine Collection del New York Public Library. Filme de 16 mm.

Capriccio Espagnol en: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1939). *Capriccio Espagnol* [(1939)-1951. 1 film reel (47 min, 1122ft.) si., b&w.; 16 mm. Ballet Russe de Monte Carlo (1939?) & Teatro alla Scala, Milan (1951). Research Call Number:*MGZHB 12-1000, no. 66-71]

Capriccio Espagnol en: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1951). *Capriccio Espagnol*. [film reel (30 min, 717 ft.) si., b&w; 16 mm. Teatro alla Scala, Milan, production. Research Call Number:*MGZHB 8-1000, no. 72-75]

Películas

Bizet's Carmen. (1999). Dir. Francesco Rosi. Act. Julia Migenes, Plácido Domingo, Ruggero Raimondi. DVD.

Bodas de Sangre. (2014). Dir. Carlos Saura. Act. Antonio Gades. Suevia Films. DVD.

Carmen. (2014). Dir. Carlos Saura. Act. Antonio Gades. Suevia Films. DVD.

El Amor Brujo. (2014). Dir. Carlos Saura. Act. Antonio Gades. Suevia Films. DVD.

Flamenco. (2003). Dir. Carlos Saura. Act. La Paquera de Jerez, Merche Esmeralda, Manolo Sanlúcar. Juan Lebrón Producciones. DVD.

Flamenco, flamenco. (2010). Dir. Carlos Saura. Act. Sara Baras, José Miguel Carmona, Montse Cortés. GPD. DVD.

Goya en Burdeos. (1999). Dir. Carlos Saura. Act. Francisco Rabal, José Coronado, Dafne Fernández. Lola Films. DVD.

Luna de Miel. (1959). Dir. Michael Powell. Act. Antonio Ruiz Soler, Anthony Steel, Ludmilla Tcherina. Video Mercury Films. DVD.

Sevillanas. (1992). Dir. Carlos Saura. Act. Manuela Carrasco, Matilde Coral, Paco de Lucía. Juan Lebrón Producciones. DVD.

The Red Shoes. (1999). Dir. Michael Powell y Emeric Pressburger. Act. Moira Shearer, Marius Goring, Anton Walbrook, Robert Helpmann, Leonide Massine. Criterion Collection. DVD.

Imágenes Impresas

José Carlos Martínez. Fotografía de Sébastien Mathé. Disponible en la Web:
<http://www.classictoulouse.com/images/danse/originales/ballets-russes-tricorne.jpg>
[Consulta 18.10.2015]

Lénide Massine. Fotografía de Roger Wood. Disponible en la Web:
<https://www.flickr.com/photos/royaloperahouse/7350851568> [Consulta 18.10.2015]

COREÓGRAFOS – Enlaces audiovisuales

Alicia Alonso

“Alicia Alonso & Antonio Gades”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=Xj7kysRm2_I>

“Alicia Alonso. Carmen”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=SEOmKbvHT_U> (1 de 3)
<https://www.youtube.com/watch?v=bq2_VSQqLTg> (2 de 3)
<<https://www.youtube.com/watch?v=IRUNCRARnNQ>> (3 de 3)

“A Solas con Alicia Alonso”. *YouTube*. RT. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=ERpe8toQZek>>

“CUBA - Alicia Alonso - Ballet - Film Cubano”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=nhZVc1w6uUw>>

“Entrevista a Alicia Alonso, Prima Ballerina Absoluta del Ballet Nacional de Cuba”. *YouTube*. RTVE. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=cnnAgtoiXPE>> (1 de 2)
<https://www.youtube.com/watch?v=cyKs_HEM4JI> (2 de 2)

Antonio Gades y Alicia Alonso filmada en relación al estreno mundial de *Ad Libitum* por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica en la Web:
https://www.youtube.com/watch?v=Xj7kysRm2_I [Consulta: 5.05.2015] (Entrevista).

Antonio

Antonio –*El Sombrero de Tres Picos*. Televisión Española. (1973)

“Carosello napolitano”. *YouTube*. 19 sep. 2012. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=CgASQvn5USE>>

“El Amor Brujo. Antonio y Léonide Massine”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=EZ2BKy53F3w>> (1 de 2)
<<https://www.youtube.com/watch?v=i8Da5bGpHdE>> (1 de 2)

“Homenaje A Antonio El Bailarin”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<http://www.youtube.com/watch?v=-IRTEGGyRlg>

Antonio Gades

Antonio Gades y Alicia Alonso. *Ad libitum*. 1978. En: Caminos de Revolución [cap. N5] Entre el Arte y la Cultura". *YouTube*. 03 Feb 2014
http://www.youtube.com/watch?v=Xj7kysRm2_I

Antonio Gades. Entrevista biográfica. COM4HD. *YouTube*. 05 may. 2014.
<http://www.youtube.com/watch?v=8wYfwF-f9Bo>

Antonio Gades. Entrevista. Manuel Torre. 05. *YouTube*. 05 may. 2014.
http://www.youtube.com/watch?v=Nt_Bzc7YtcM

Imprescindibles. “Antonio Gades. La ética de la danza”. RTVE. Disponible en la Web:
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-antonio-gades-etica-danza/3042642/> [Consulta: 06.09.2016] (Documental)

Antonio Márquez

“El Sombrero de Tres Picos - Aida Gómez - Antonio Márquez (1997)”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=JO76VMryY9U>>

“Falla - Sombrero de tres Picos (3 of 5)”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<http://www.youtube.com/watch?v=w2OTXU6bmBY>>

“Passeport pour le flamenco, avec la participation de Antonio Márquez & José Martínez, danseur étoile”. *YouTube*. 23 abr. 2014. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=baqKfddB640>> (1 de 3)
<<https://www.youtube.com/watch?v=92LA9ZrFP10>> (2 de 3)
<<https://www.youtube.com/watch?v=zyZ9RvEx7Bw>> (3 de 3)

Mijaíl Barishnikov

“Barishnikov – Carmen”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=LTC9aOkDPjM>>

“Barishnikov –Don Quijote”. *YouTube*. 15 oct. 2013. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=_ok6qIt-Stc>

Carla Fracci

Carla Fracci – Video *Ballerinas* (1987), bailando La Cachucha del ballet *El Diablo Cojuelo*. *YouTube*. Web. 15 oct. 2016.
<<https://www.youtube.com/watch?v=vUb4FzRvH5M>>

Fanny Elssler

“A tribute to Fanny Elssler”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=izOToe2Y8HE>>

“DNB -- La Cachucha (1836) by Fanny Elssler, excerpt A”. *YouTube*. Dance Notation Bureau. 27 jul. 2012. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=FW7ssBCO_dQ>

“DNB -- La Cachucha (1836) by Fanny Elssler, excerpt B”. *YouTube*. Dance Notation Bureau. 27 jul. 2012. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=7xfudtM8a4o>>

“La Cachucha – Carla Fracci”. *YouTube*. 23mar. 2012. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=vUb4FzRvH5M>>

“La Cachucha – Sensuality and Nationalism”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=IypM0WTRG_U>

“MuDanzas Boleras (vídeo promocional)”. 8 jun. 2012. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=rQNiyfJrYgU>>

Fernando Alonso

“Fernando Alonso. Maestros de maestros. Ballet de Cuba”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=7HB7E3V25Y8>>

Israel Galván

“¡Mira! Los Zapatos Rojos”. [Israel Galvan]. *YouTube*. 6 sep. 2013. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=AKG-jOsANrk>>

Javier Latorre

“Ballet Nacional De España (2004-05)”. *YouTube*. Gran Teatre del Liceu. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=isRKmmkDXQo>>

José Antonio

“Natalia Makarova & José Antonio”. *YouTube*. 23 abr. 2014. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=X47J8p73Syy>>

José Carlos Martínez

“Freixenet 2011 Documentary with Sara Baras and José Carlos Martínez”. *YouTube*. Freixenet. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=OVpoGotLLUc>>

“Presentación José Carlos Martínez, director CND”. *YouTube*. Compañía Nacional de Danza. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=QUUEBYUSZ1I>>

Léonide Massine

“BALLETS RUSSES trailer”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=k3E9yi90I1k>>

“El Amor Brujo. Antonio y Léonide Massine”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=EZ2BKy53F3w>> (1 de 2)

<<https://www.youtube.com/watch?v=i8Da5bGpHdE>> (1 de 2)

“Léonide Massine. The dancing magician”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=0Hh_Trtv-zg> (1 de 2)

<<https://www.youtube.com/watch?v=Yuas-ITrma0>> (2 de 2)

Paris Opera Ballet: Picasso and Dance. [Le Train Bleu / Le Tricorne / Documental: “The Story of a Marriage” (Didier Baussy-Oulianoff/Robin Scott)] 2005. Kultur Video. DVD

“Portrait of Léonide Massine”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=Af7ytmXw7jE>>

“Powell's and Pressburger's The Red Shoes: theatre vs film”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=Ic1w53m70_o>

Spanish Dancers. 1917. Coreografía: Léonide Massine. Contr. Juana Vargas (La Macarrona) y Antonio López Ramírez (Ramirito). Archivos de Leónide Massine Collection del New York Public Library. Filme de 16 mm. Mudo, blanco y negro. [Spanish dancers \[videorecording\]](#). Performing Arts Research Collections - Dance (*MGZHB 2-1000, no. 268)

"Spanish Fiesta" - Tamara Toumanova & Leonide Massine”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=SPEo_ocBLxM>

The Art of Leonid Massine: Symphonic Ballets. (Eye on dance – 285). 2004. Dir. Celia Ipiotis. Entrevistadora, Celia Ipiotis. Entrevistados, Vicente García-Márquez e Igor Youskevitch. ARC Videodance. DVD.

“The obsessive ballet life of Leonide Massine”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=AOMdUgeb5Vw>>

María Pagés

“Carlos del Amor -España, presidencia europea”. *YouTube*. TVE. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=PkHSNLRMeRE>> (1 de 2)
<<https://www.youtube.com/watch?v=U-kndOzwTNo>> (2 de 2)

“SOLEÁ - Carmen y Ángel Corella”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=tqpNL8YHkSU>>

“Tamara Rojo y María Pagés protagonizan la gala inaugural de la presidencia española de la UE”. *rtve.es*. 08 ene. 2010. Web. 10 mar. 2011.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/tamara-rojo-maria-pages-protagonizan-gala-inaugural-presidencia-espanola-ue/663930/>

Mats Ek

“CAUSA CARMEN. The National Theatre Ballet Prague”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=pp1cjaJcHTQ>>

“Mats Ek – Documental”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
Keeping dance alive : a portrait of the choreographer Mats Ek. 2000. Autor: Regina Heidecke, Mats Ek, Reiner E Moritz, Veronika Hyks, Peter Marinker. Insight Media. DVD.

“The Cullberg Ballet. Carmen”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=_IoU4_fDLnM> (1 de 5)
<<https://www.youtube.com/watch?v=Q800XvZNe5g>> (2 de 5)
<https://www.youtube.com/watch?v=Dz0nh2G3_SY> (3 de 5)
<<https://www.youtube.com/watch?v=VYbZq6iIeOg>> (4 de 5)
<<https://www.youtube.com/watch?v=sQTbkvesDgs>> (5 de 5)

Maya Plisetskaya

“Maya Plisetskaya – Bolero (choreography by Maurice Bejart)”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=SsSALaDJuN4>>

“Maya Plisetskaya - Bolero de Ravel (choreography by Maurice Béjart)”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=SsSALaDJuN4>>

Maya Plisetskaya - Diva of Dance. 2006. Maya Plisetskaya (Actor), Raymonda Romeo Juliet Swan Lake Ballet (Actor). EuroArts. DVD.

“Maya Plisetskaya - documentary 1986”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=Au1y-Cw1s_Y>

“Maya Plisetskaya in Don Quixote ca1959”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<http://www.youtube.com/watch?v=FmsokIChU-0>

“Maya Plisetskaya in Laurentia, 1959”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=CQZME7Us_DE>

“Maya Plisetskaya - The element Maya”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<http://www.youtube.com/watch?v=Kb1BL7WE4XI>> (3 de 6)
<<https://www.youtube.com/watch?v=uyKfyLiptQs>> (4 de 6)

“Plisetskaya - Ave Maya- documentary film”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<http://www.youtube.com/watch?v=OvU4kzIfqH0>>

“Легендарные выступления/Actuaciones Legendarias. Maya Plisetskaya”. *YouTube*.
30 ago. 2012. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=Nehx3YOnx4M>>

“Галина Уланова/Diosa Soledad. Galina Ulanova. Одиночество богини, 2009 год”.
YouTube. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=WSEHdKRKgfs>>

“Линия жизни/Línea Biográfica.. Майя Плисецкая/Maya Plisetskaya”. *YouTube*. Web.
21 may. 2014.
<<http://www.youtube.com/watch?v=Y6nLSuMxuo>>

Roland Petit

“Black Tights (film) - Carmen (1960)”. *YouTube*. 7 ago. 2013. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=YfkQAQ4INV4>>

“Danse avec les stars: Roland Petit et Zizi Jeanmaire. Carmen - Archive vidéo INA”.
YouTube. 2 jul. 2012. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=qhKpsmAFjzU>>

“La ville lumière”. *YouTube*. 20 jul. 2011. Web. 4 feb. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZpAtO1Sdlvw>> (1 de 4)
<<https://www.youtube.com/watch?v=5fO3XTS9d3c>> (2 de 4)
<<https://www.youtube.com/watch?v=14MBYIyWZXY>> (3 de 4)
<<https://www.youtube.com/watch?v=FBWgTjo7J9E>> (4 de 4)

“Roland Petit, Bolero”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=sQ2chcGOJgY>>

“Roland Petit's Carmen”. *YouTube*. English National Ballet. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=eUWyEtvYOd8>>

“Roland Petit. Parte 1”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=qwCG2jxTmco>>

“Roland Petit. Parte 2”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=4GCtpmdEv8w>>

“Roland Petit. Parte 3”. *YouTube*. Web. 21 may. 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=4LuHqpomGtw>>

“Между прошлым и будущим. Ролан Пети”. *YouTube*. 30 ago. 2012. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=96xGIpUnr68>>

Roland Petit – *Le Jeune homme et la mort / Carmen*. Ópera de París. Arthaus Musik. 2005. [Entrevistas con Brigitte Lefèvre, Roland Petit y Nicolas Le Riche]. NTSC 16 : 9. DVD

Ruth Page

Bolero / Iberian Monotone. Chicago Film Archives [1930, Highland Park, Ravina] No.: F.2011-05-0420. Disponible en la Web: http://www.chicagofilmarchives.org/collections/index.php/Detail/Object/Show/object_id/14759

[Consulta: 30.08.2016]

Guns and Castanets (Carmen). Ruth Page. Disponible en la Web: <http://www.ruthpage.org/legacy> [Consulta: 30.08.2016]

Serge Lifar

Notas de prensa disponibles a través de los archivos de la Biblioteca Nacional de Francia:

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509477p/f7.image.r=Ravel,+Maurice+bolero.lan_gFR [Consulta: 30.08.2016]

Imagen fotográfica de Serge Lifar en *Bolero* (1941) autoría de Robert Doisneau, disponible en la Web: <http://www.artnet.com/artists/robert-doisneau/serge-lifar-dans-bol%C3%A9ro-xwJImYaKvYAofM-baCpNcg2> [Consulta: 30.08.2016]

Imágenes de los diseños de *Bolero* disponibles en la Web

https://www.granger.com/results.asp?inline=true&image=0054262&wwwflag=4&item_x=10&screenwidth=1081 [Consulta: 30.08.2016]

“The performance: *L’amour sorcier*.” Paris (France): Théâtre national de l’Opéra-Palais Garnier – 26.0.1943. Choreographe: Serge Lifar (1905-1986). Work: *El amor brujo*. G 68. Manuel de Falla (1876-1946). Disponible en la Web: http://data.bnf.fr/41412197/1_amour_sorcier_spectacle_1943/ [Consulta: 08.04.2016]

Tamara Rojo

“BBC Hard talk Tamara Rojo Artistic Director / Lead Principal, English National Ballet”. *YouTube*. BBC. Web. 21 may. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=OluJP_DvFLo>

“Carmen PD Tamara Rojo Lienz Chang”. *YouTube*. 23 abr. 2014. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=kZcs2McA97A>>

“Entrevista con Tamara Rojo, directora artística del English National Ballet”. *RT*. Web. 21 may.2014. <<http://actualidad.rt.com/programas/entrevista/view/96375-entrevista-tamara-rojo-directora-artistica-english-national-ballet>>

“Entrevista con Tamara Rojo, directora artística del “English National Ballet”. *YouTube*. RT. 4 jun. 2013. Web. 21 may. 2014. <<http://es.rt.com/p4r>>

“Españoles en el mundo. Londres. Tamara Rojo”. *YouTube*. RTVE. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=h97xXMzROHs>>

“Prix de Lausanne 2013 - Daily Dance Dialogue - Tamara Rojo”. *YouTube*. Prix de Lausanne. 3 dic. 2013. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=XcLtKTrdXIs>>

“Strength in Motion - Interview With Tamara Rojo”. *YouTube*. 17 jun. 2013. Web. 21 may. 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=3fHSkrtTvJM>>

“Tamara Rojo – Entrevistas televisivas y reportajes”. *Tamara Rojo*. Web. 21 may. 2014. <<http://www.tamara-rojo.com/gallery/videos/>>

“Tamara Rojo y María Pagés protagonizan la gala inaugural de la presidencia española de la UE”. *rtve.es*. 08 ene. 2010. Web. 10 mar. 2011. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/tamara-rojo-maria-pages-protagonizan-gala-inaugural-presidencia-espanola-ue/663930/>

Victor Ullate

“Victor Ullate - El coreógrafo y bailarín, Víctor Ullate visita el plató de Aragoneses”
CANAL ZTV - ARAGONESES – Zaragoza Televisión 03 Abr 2013
<http://www.youtube.com/watch?v=YoOGVQ1t0iY>

Música

Falla, Manuel De. 1998. *El Sombrero de tres picos. Noches en los Jardines de España*. Orquesta Ciudad de Granada. Dir. Josep Pons. Harmonia Mundi. CD.

Lully, Jean Baptiste. *Le Bourgeois Gentilhomme*. Segmentos musicales disponibles en la Web: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Bourgeois_gentilhomme

Iradier, S. *El Arreglito*. 22 de febrero, 2014. Web.: Consultado en: http://en.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_Iradier

Presentaciones escénicas en vivo

*100 Aniversario de los Ballets Russes: Petrushka, El espectro de la rosa, La siesta del fauno, El sombrero de tres picos.**Presente en ensayos y función de vestuario con José Martínez protagonizando *El Tricornio*. Ópera de París. 9 Dic. 2009. Danza.

Casi-Casa. Coreógrafo, Mats Ek. Dir. José Carlos Martínez. Int. Compañía Nacional de Danza. Teatro Central, Sevilla. 16 May. 2014. Danza.

Consagración de la Primavera. Int. Compañía Estévez y Paños. Gran Teatro, Córdoba. 19 Nov. 2013. Danza.

Danza y Tronío. Suite Sevilla. Int. Ballet Nacional de España. Teatro Falla, Cádiz. , 22 Jun. 2012. Danza.

Don Quixote. ABT. Natalia Osipova, Ivan Vasiliev. Lincoln Performing Arts Center, New York. 25 May. 2013. Danza.

Don Quixote. Int. Ballet de la Opera de Roma. Teatro del Generalife, Granada. 30 Jun. 2013. Danza.

El Bolero de Ravel. Jaleos. Victor Ullate Ballet. Teatro Lope de Vega, Sevilla. 26 Abril 2014. Danza

El Sombrero de Tres Picos. Ballet Nacional de España. Palacio de Bellas Artes. México, Distrito Federal. Octubre 1994. Danza.

El Sombrero de Tres Picos. Ballet Nacional de España. Teatro de la Zarzuela, Madrid, 24 de Junio, 2016. Danza.

Giselle. Int. Ballet Nacional de Cuba. Teatro de la Maestranza, Sevilla. 2 Nov. 2013. Danza.

Jaleos, Bolero de Ravel. Int. Compañía de Victor Ullate. Teatro Lópe de Vega, Sevilla. 26 abr. 2014. Danza.

Jaleo de Jerez. Int. Eloy y Carmelita Pericet. Conservatorio Profesional de Danza Antonio Ruiz Soler, Sevilla. 29 abr. 2014.

Lago de los Cisnes. Int. English National Ballet. London Coliseum, London. 6 Ago. 2012.

La Pepa. Dir. Sara Baras. Teatro de la Maestranza, Sevilla. 14 Sep. 2012. Danza.

María Pagés. Presentaciones en el festival Ibérica Contemporánea. Querétaro México. 23 Jul. 2011. Danza.

MuDanzas Bolerás. Compañía de Danza de Sonokay. Teatro Villamarta, Jerez. 5 Mar 2012. Danza.

MuDanzas Bolerás. Compañía de Danza de Sonokay. Teatro Central, Sevilla. 16 Sep. 2012. Danza.

Soleá. Int. Compañía de ballet de Ángel Corella. Teatro de la Maestranza, Sevilla. 3 Abr. 2011. Danza.

El Sombrero de Tres Picos. Ballet Nacional de España. Teatro de la Zarzuela. Madrid. Junio, 2016.

The Three-Cornered Hat. Coreografía: Léonide Massine. Ballet de la Ópera de París. Ópera de París, Paris, France. Noviembre 2009. Danza.

El Sombrero de Tres Picos. Ballet Nacional de España. Palacio de Bellas Artes. México, Distrito Federal. Octubre 1994. Danza.

Utopía. Dir. María Pagés. Teatro de la Maestranza, Sevilla. Septiembre 2012. Danza.

Folletos y Programas

American Ballet Theatre Records. (1936). New York Public Library – CA *MGZMD 49 II Box 12. Programa de 1940. p. 8.

Arbello, Carlos. (2003). *Granada Flamenca*. Colección General. La General. Caja de Granada.

Archivo Manuel de Falla. Programa de los *Ballets Russes* del 19 y 20 de mayo, 1918 en el Teatro Isabel la Católica.

Ballet Nacional de España. 1989. *Don Juan*. Madrid: Ministerio de Cultura.

_____. (1994). Programa *El Sombrero de tres picos*. Octubre 14, 1994. Ciudad de México: INBA.

_____. (1994). Programa de temporada del ciclo 1994-1995. Madrid: Ministerio de Cultura.

_____. (1994). Programa, *Zarabanda*, Octubre 14, 1994. Ciudad de México. INBA.

Ballets Russes de Diaghilev. Programa de la temporada comprendida entre el 30 de julio al 6 de agosto de 1929 en el Casino de Vichy. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84150835/f6.image.langEN> [Consulta: 19.09.2015]

Ballet Theatre. Cartel publicitario de la primera temporada de *Ballet Theatre* presentada en el *Center Theatre* de Nueva York en 1940. Vid.: Advertisement for first week of Ballet Theatre's run at Center Theatre, New York, 1940. [Second example](#). Bronislava Nijinska Collection, [Music Division](#), Library of Congress (001.00.00). Disponible en la Web: <http://www.loc.gov/exhibits/american-ballet-Theater/1940.html> [Consulta: 18.3.2015]

Bernier, Jean. (Mayo, 1921). « Quatorzième Saison » *Ballets Russes de Serge de Diaghilew. Programme*. Gaité Lyrique – Mai 1921. M. De Brunoff. Editeur, Paris. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415159v/fl15.image> [Consulta: 27.03.2015]

Capriccio Espagnol en: Detaille, G., & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo, 1911-1944*. Paris: Editions Arc-en-ciel, p. 228.

Carrasco, Marta. (2005). “*El sombrero de tres picos* y su leyenda”. [Programa impreso del IX Festival de Jerez, 2005]. Jerez de la Frontera: Fundación Teatro Villamaría, Ayuntamiento de Jerez.

Gregorio Martínez Sierra y Manuel de Falla. 1915. *El amor brujo: gitanería en un acto y dos cuadros, escrita expresamente para Pastora Imperio*. Madrid: R. Velasco.

Disponible en la Web:
<https://archive.org/stream/elamorbrujogitan00fall#page/n3/mode/2up> [Consulta:
26.08.2016]

Imagen del programa incluida en el artículo de Carol A. Hess. (2000) “Un alarde de modernismo y dislocación”: Los Ballets Russes en España, 1916-1921. En: Álvarez Cañibano, A. & Nommick, Yvan. (Eds.) (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla., pp.: 215- 227. [p. 218].

L'Amour Sorcier en: Detaille, G., & Mulys, G. (1954). *Les Ballets de Monte-Carlo, 1911-1944*. Paris: Editions Arc-en-ciel. p. 10.

Macdonald, N. (1975). *Diaghilev observed by critics in England and the United States, 1911-1929*. New York: Dance Horizons. Programa de los *Ballets Russes* en Inglaterra pertinente a las temporadas en el Coliseum, Hippodrome, y Alhambra Theatre. pp. 214 y 224.

Programa de los *Ballets Russes* de Diaghilev de la temporada parisina de mayo, 1921. En él se expone que *Cuadro Flamenco* se tiene programado a presentar del 17 al 22 de mayo en Théâtre de la Gaité-Lyrique. Vid.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415158f/fl16.image.r=CUADRO%20FLAMENC>
[O](#)

Programa de los *Ballets Russes* de la temporada parisina de Mayo 1921 Vid. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415158f/fl11.image.r=CUADRO%20FLAMENC>
[O](#)

Programa de mano de los *Ballets Russes* de Diaghilev del 15 de Junio de 1917 en el Teatro Real. Vid.: Carol A. Hess. “Un alarde de modernismo y dislocación” Los Ballets Russes en España, 1916-1921, pp. 215-227, en Nommick, Yvan; Álvarez Cañibano, Antonio (Eds.) 2000. *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, p. 218.

Programa de los *Ballets Russes*, en el Teatro Isabel la Católica de Granada, 19 y 20 de Mayo 1918, en donde el nombre de Félix entre los bailarines que interpretan la variación de “niños”. Réplica del programa disponible como *souvenir* en la Casa Archivo Manuel de Falla.

Programa de los *Ballets Russes* del 16 y 17 de mayo llevados a cabo en el Teatro Cervantes de Málaga. Vid.: AA. VV. (2013). *Falla/Picasso: Le Tricorne*. Málaga: Fundación Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga. p. 149

Scholl, T. (2009). “Trois Chorégraphes”. *Ballet de L'Opéra. Ballets Russes. Fokine/Nijinsky/Massine*. Paris: Opéra National de Paris.
Shéhérazade. Programa de los *Ballets Russes*, en el Teatro Isabel la Católica de Granada, 19 y 20 de Mayo 1918, en donde el nombre de Félix entre los bailarines que interpretan la variación de “niños”. Réplica del programa disponible como *souvenir* en la Casa Archivo Manuel de Falla.

Entrevistas Personales

Alicia Alonso – *Prima ballerina assoluta*, Dir. y fundadora del BNC (Cía. y escuela)
Ana García – Mtra. Flamenco en Elmhurst Ballet School del Birmingham Royal Ballet
Anael Martín – Repetidora de la CND, Madrid, bailarina del BNC
Antonio Najarro – Artista de baile flamenco, Dir. actual del BNE
Antonio Ríos Fernández “El Pipa” – Artista de baile flamenco – Jerez.
Eloy Pericet – Maestro y Bailarín de Escuela Bolera, de la saga de la familia Pericet
Gianfranco Brogna – Bailarín: École Mudra, Stadttheatre, Alemania, Opéra Paris
Israel Galván – Artista de baile flamenco y coreógrafo - Sevilla
Jane Pritchard – Curadora especialista en danza del V & A Museum, Londres.
Javier Latorre - Artista de baile flamenco y coreógrafo – Córdoba
José Antonio Ruiz – Artista de baile flamenco y coreógrafo. Dir. Emérito del BNE
José Luis Ortiz Nuevo –Escritor, crítico, guionista, actor e investigador del flamenco.
José Mercé – Cantaor Flamenco.
Juan Manuel Cañizares – Guitarrista flamenco, co-compositor, *El Loco*, BNE.
Juan Paredes - Artista de baile flamenco, actor y maestro – Sevilla
Juan Vergillos – Autor y crítico del Diario de Sevilla especialista en flamenco.
Laura Hormigón – Bailarina española autora de monografía sobre Petipa en España
Luis Fuente – Bailarín (Joffrey y compañía de Antonio) y dir. adjunto CND (1983-86)
María Elena Anaya - Artista de baile flamenco – Ciudad de México.
María Pagés - Artista de baile flamenco y Coreógrafa – Sevilla
Maya Plisetskaya – *Prima ballerina assoluta*, dir. CND (1987-90)
Miguel Mancillas – Bailarín y coreógrafo, dir. fundador de Antares, Sonora, MX
Piotr Nardelli – Bailarín egresado del ballet de la Ópera de Warsaw, repetidor de Béjart
Ron Guidi – Bailarín Dir. del Oakland Ballet, figura cercana a Léonide Massine
Tamara López – Bailarina del BNE. Formada en la RAD. Mtra. Danza Española
Tatiana Massine – Hija de Léonide Massine. Psicóloga, co-Dir. del Massine Estate
Úrsula López – Bailarina del BNE. Formada en la RAD. Mtra. Flamenco
Valeriano Paños – Bailarín del BNE co-Dir. de Estévez-Paños compañía
Zygfryd Ryzko – Bailarín egresado de la escuela del ballet de la Ópera de Warsaw

Entrevistas publicadas en Revistas y/o periódicos

Pedro Massa. (1935). Entrevista a Antonia Mercé “La Argentina”. *El Liberal*. En: Miguel Mora, Miguel Mora Díaz. 2008. *La voz de los flamencos: retratos y autorretratos*. Siruela, pp. 389-390.

Corella, Angel. “Ballet Star Angel Corella ready for his next act”. Entr. Molly Glentzer. *Chron*. 27 abr. 2012. Web. 20 may 2013.

<<http://www.chron.com/life/article/Ballet-star-Angel-Corella-ready-for-his-next-act-3515642.php>>

Rojo, Tamara. “Hacer carrera como bailarina en España sigue siendo imposible”. Entr. Pablo Carballo. *Por la Danza*. Nº. 100. 2013: 94-95. Impreso.

Rojo, Tamara. “Emma Manning conversa con la bailarina española del Royal Ballet”. Emma Manning. *Danza Europa*. Junio, 2010: 12-17. Impreso.

Entrevistas en Archivos

- Alicia Alonso. (1977). Interview with Alicia Alonso. Transcript of interview by Marilyn Hunt recorded November 19, 20 and 21, 1977, at the Executive Hotel, San Diego, California. New York Public Library, History Archive - Oral History Project, MGZMT 5-681, p. 17. Alonso, A., & Hunt, M. (1977). Interview with Alicia Alonso: November 19, 20, and 21.
- Matisse, Henri. (1941)“Conversations with Henri Matisse.” Manuscrito inédito de entrevista dirigida por Pierre Courthion (transcritos por Vicente García Márquez) Special Collections. Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.
- Irving Deacon. “Dances and Rhythms of Spain.” WQXR Interview with Argentinita and Anton Dolin. Dance Collection, New York Public Library at Lincoln Center

Entrevistas incluidas en las actas del I Encuentro sobre La Escuela Bolera – Madrid, 1992

Alberto Lorca. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 211.

Ángel Pericet. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 209.

Aurora Pons. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 215.

Carmen Roche. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 216.

Carmen Rollán. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 213.

Elvira Lucena. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 207.

José Antonio. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 218.

Juan Magriñá. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 206.

Mariemma. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 208.

Nana Lorca. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 212.

Trini Borrull. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 210.

Victoria Eugenia. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 214.

Víctor Ullate. 1992. Entrevista en: *La Escuela Bolera. Encuentro Internacional*. Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, p. 217.

OTRAS FUENTES DE REFERENCIA

Por autor

American Ballet Theatre. 1943. *Three-Cornered Hat*. Ballet Theatre Foundation. Web. Abril, 2009. http://www.abt.org/education/archive/ballets/three_cornered_hat.html

Charles, Gerard. "Don Quixote". *Ballet Met Columbus*. Web. 05.02.2014. <<https://www.balletmet.org/backstage/ballet-notes/154>>

Christensen, Anne Middelboe. N.D. "More Difficult Than it Seems." en: *Bournonville – "The Style."* Web. 3.06.2016 <http://www.bournonville.com/bournonville40.html>

Fokine, Isabelle. "Michel Fokine – Biography". *Michel Fokine -Fokine Estate Archive*. Web. 19 sep. 2013. <<http://www.michelfokine.com/id4.html>>

Humphrey, Doris. "Timeline." Web. 15.10.2015 <http://www.dorishumphrey.org/timeline/>

Ieuan, Trahaearn ap; Fenmere, Jane Lynn of. "Italian Balli of the 15th Century". *Greg Lindahl*. Web. 14 sep. 2014. http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol3/italian_balli.html

Jordá, Enrique. "Musicalia: escritos sobre música vasca". *Euskomedia. Kultura Topagunea*. Euskomedia Fundazioa. Web. 12 jun. 2014 <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/09/09071105.pdf>>

Massine – Vgm-Australia Online Library. Web. <http://trove.nla.gov.au/result?q=massine> Web. [Consulta: 3.8.16]

Middelboe Christensen, Anne. "More Difficult Than it Seems". *The Style*. Web: <http://www.bournonville.com/bournonville40.html> [Consulta: 3.06.2016]

New York City Ballet. "Peter Martins". <http://www.nycballet.com/Explore/The-Company/Peter-Martins.aspx> Web. [Consulta: 3.8.16]

Paris, Carmen; Y Bayo, Javier. "Viganò, Salvatore (1769-1821)". *mcn biografias*. Web. 05 oct. 2014. <<http://mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=vigano-salvatore>>

School of American Ballet. “ History”: https://sab.org/school/history/the_1960s.php
Web. [Consulta: 3.06.2016]

Woizikowsky, Léon. Trove. National Library of Australia. Web.: 6.08.2016.
<http://trove.nla.gov.au/people/722078?>
<http://www.ausstage.edu.au/pages/map/?complex-map=true&c=236794>

Por título

“13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso. Un’opera in musica: rime di Bellincioni, “machine” di Leonardo”. *Laura Malinverni*. Web. 14 Sep. 2014.
<http://lauramalinverni.net/pdf/13_GENNAIO_1490_LA_FESTA_DEL_PARADISO.pdf>

American Ballet Theatre. Repertory Archive. Disponible en la Web:
<http://abt.org/education/archive/index.html>

“Andros on Ballet- Salvatore Vigano (1769-1821)”. *Michaelminn*. Web. 5 dic. 2014.
<http://michaelminn.net/andros/biographies/vigano_salvatore/>

“Antonio, El bailarín”. *Centro de Interpretación La Molinera y el Corregidor*. Web. 23 abr. 2009. <<http://www.lamolinerayelcorregidor.es/03lavisita02alta01.html>>

“Ballet de cour”. Wikipedia. Web. 9 dic. 2013.
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ballet_de_cour>

“The Benesh Institute & Benesh Movement Notation”. Web. 06 jun. 2015
<http://www.rad.org.uk/study/Benesh>

“Bolero (Ravel)”. Wikipedia. Web. 20 mar. 2014.
<[http://es.wikipedia.org/wiki/Bolero_\(Ravel\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Bolero_(Ravel))>

“CND La compañía”. *Compañía Nacional de Danza*. Web. 08 jul. 2014.
<<http://cndanza.mcu.es/es/la-compania/cnd-la-compania-es>>

Serge Lifar – www.Larousse.fr
Web: http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Serge_Lifar/129896 [Consulta: 15.10.2015]

“Juan Lafita y Díaz”. *Museos de Andalucía*. Web. 19. Ag. 2015.
<http://museosdeandalucia.com/censo/fichas/lafita_diaz.htm>

“Prescribed choreographers and works. Carmen by Mats Ek”. NSW HSC Online. Charles Stuart University. Web. 7 dic. 2013.
<<http://hsc.csu.edu.au/dance/core/appreciation/choreographers/carmen/carmenworksample2.html>>

"Roland Petit". *EnScènes*. Web. 05.02.2014.

<<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes07019/roland-petit.html>>

“Sebastian Iradier”. *Wikipedia*. Web. 22 feb. 2014.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Sebasti%C3%A1n_Iradier>

“El Sombrero de Tres Picos”

http://www.spainisculture.com/en/obras_culturales/el_sombrero_de_tres_picos_2.html

Tratados de danza y referencias coreográficas históricas

Vaglianti, F. M. (2000) Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano. *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 54. Web.: [http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-galeazzo-maria-sforza-duca-di-milano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-galeazzo-maria-sforza-duca-di-milano_(Dizionario-Biografico)/) [Consulta: 25.05.2014]

Giovanni Ambrogio Da Pesaro, [1401, 1500]. *Arte di danzare*. [Paris, BnF, MSS italien 476]. Disponible en la Web.: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426827w/f19.image> [Consulta: 05.21.2014]

Negri, C. 1604. *Nuove inventioni di balli*. Milán. Facsímil. Disponible en la Web: <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/facsimile/> [Consulta: 31.05.2014]

Pesaro, G. A. 1401-1500. *Arte di danzare*. Italia: Manuscrito. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426827w/f19.image> [Consulta: 21.05.2014]

Piacenza, D. 1450. *De arte Saltendi et Choreas Ducendi*. Manuscrito. Disponible en la Web: <http://www.pbm.com/~lindahl/pnd/all.pdf> [Consulta: 24.05.2014]

_____. 1425. *De la arte di ballare et danzare*. Manuscrito. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7200356s/f7.zoom.r=domenico%20da%20piacenza.langES> [Consulta: 19-09-2014]

Rameau, P. 1725. *Abregé de la nouvelle methode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*. Paris, Chez l'auteur, faubourg St. Germain. Disponible en la Web:

[http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+141\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+141))) [Consulta : 14.12.2014]

Sparti, B. (Ed.). (1993). *Guglielmo Ebreo of Pesaro. De pratica seu arte tripudii: "On the Practice or Art of Dancing"*. Edición y traducción del tratado original de 1463. Oxford, UK: Oxford University Press.

Diccionarios enciclopédicos & enciclopedias virtuales:

- Larousse.fr: *L'Encyclopédie en ligne*. (2009). Paris: Larousse.
<www.Larousse.fr>
- Romanelli, Raffaele (Dir.). *Treccani.It, L'enciclopedia Italiana*. Dizionario Biografico degli Italiani. *Treccani.it*. Disponible en la Web: <http://www.treccani.it/biografie/>

Bibliografía de la Royal Academy of Dance

- Royal Academy of Dancing (Great Britain). (1994). *Step-by-step ballet class: The official illustrated guide*. Chicago: Contemporary Books.
- Royal Academy Of Dance (Great Britain). (2014). *Graded examinations in dance: Grade 5*.

Referencias técnicas o de acceso digital consultadas a través de la Web

- ABC. 7 de mayo, 1969. Proscenio. Páginas de Espectáculos, p. 21. Consulta en los archivos digitales de la hemeroteca del periódico madrileño ABC el 15.05.2015 en la Web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1969/05/07/021.html>
- Martínez Velazco. 1981. ABC de Sevilla. Espectáculos del 16 de mayo de 1981, p. 77. Consulta en los archivos de la hemeroteca digital del periódico ABC el 15.05.2015 en la Web: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1981/05/16/077.html>
- RTVE. 1973. ABC, Edición de Andalucía, Agenda RTVE del sábado 17 de marzo de 1973, p- 89. Consulta el 15.05.2015 en los archivos de la hemeroteca digital del periódico ABC en la Web: < <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/03/17/080.html>>
- Periódico virtual elmundo.es, sección cultura del viernes, 21 de Mayo de 2004. Consulta: 15.05.2015 en los archivos del periódico ABC en la Web: < <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/03/17/080.html>>
- “José Antonio Ruiz, nuevo director del Ballet Nacional de España”. Consulta en la Web: <http://www.elmundo.es/elmundo/2004/05/21/cultura/1085130104.html> [09.09.2014]
- Repertorio Ópera de París <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Ballets.html>
- Sandra Álvarez Molina. Paris: “mecenas” del flamenco finisecular. Universidad de Paris III – Sorbonne Nouvelle. <http://www.culturadelotro.us.es/actasehfi/pdf/3alvarezmolina.pdf>
- Rachel Straus. 2010. “Antonio Gades”, Dance Teacher Magazine. July 2010. <http://www.dance-teacher.com/2010/07/antonio-gades/>
- España es cultura, Spain is Cultura. el 06.05.2015 en la Web: http://www.spainisculture.com/en/obras_culturales/zarabanda.html

- New York City Ballet. [Consulta: 3.08.2016]. Disponible en la Web: <http://www.nycballet.com/Explore/The-Company/Peter-Martins.aspx>
- Bournonville – Around the World. [Consulta: 3.08.2016]. Disponible en la Web.: <http://www.bournonville.com/bournonville18.html>
- School of American Ballet – History [Consulta: 3.08.16]. Disponible en la Web: https://sab.org/school/history/the_1960s.php
- Les Artistes de la Danse a L’Opéra. Disponible en la Web.: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera.html> [Consulta: 4.4.2016].

Terminología

- Lorraine, N. (1992). *International Dictionary of Ballet*. Detroit, Michigan, USA: St. James Press. 2v.
- *Diccionario de términos claves de ELE.*: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/metodologiaacualitativa.htm

Compañías de danza - Páginas Web

- American Ballet Theatre Repertory Archive. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html> [Consulta: 06.09.2016]
- Ballet Español de Cuba. Disponible en la Web: http://www.ecured.cu/index.php/Ballet_Espa%C3%B1ol_de_Cuba [Consulta: 30.03.2015]
- *Ballet Nacional de España*. Trayectoria. Disponible en la Web: <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/compania/historia> [Consulta: 06.09.2016]
- *Ballets Russes in Australia: Our Cultural Revolution*. Disponible en la Web: <http://pandora.nla.gov.au/pan/71116/20120117-1645/www.nla.gov.au/balletsrusses/index.html>
- English National Ballet – History. Disponible en la Web: <http://www.ballet.org.uk/the-company/our-history/> [Consulta: 16.08.2016]
- *Elmhurst School of Dance*. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/sixth-form-dance-1.html> [Consulta: 25.5.2015]
- Teatro Opera di Roma – Storia. Disponible en la Web: <http://www.operaroma.it/il-teatro/corpo-di-ballo/complessi-artistici-corpo-di-ballo-storia/> [Consulta: 16.08.2016]
- L’Opéra de Paris - History (1929) Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/lopera-de-paris/history> [Consulta: 16.08.2016]
- Compañía Nacional de Danza. Centro de Documentación de Música y Danza. Disponible en la Web: <http://musicadanza.es/cnd/introduccion/cnd-1979-1990/> [Consulta: 02.09.2016]
- María Pagés. Página Web. Disponible en la Web: <http://www.mariapages.com/mariapages.html> [Consulta: 10.05.2015]
- Repertorio del Ballet Nacional de Cuba. Disponible a través de la Web: <http://www.balletcuba.cult.cu/bodas-de-sangre/> [Consulta: 06.09.2016]

- *Les Artistes de la Danse a L'Opéra*. Disponible en la Web: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera.html> [Consulta: 18.3.2015.]
- West Australian Ballet. Archivos históricos. [Consulta: 24.05.2015] Disponible en la Web: < <http://waballet.com.au/the-company/our-story/>>
- Ópera Nacional de Varsovia y Ballet Nacional de Polonia. Historia. Disponible en la Web: <http://teatr Wielki.pl/en/the-Theater/polish-national-ballet/polish-national-ballet-history/> [Consulta: 30.5.2015]
- Trove. “Ballets Russes Australian tours (1936-1940). *Nacional Library of Australia*. Archivos históricos de la Biblioteca Nacional de Australia. Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1194> [Consulta: 24-05-2015]
- “*Lower-school*” del *Elmhurst School of Dance*. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/Lower-school-curriculum.html> [Consulta: 25.5.2015]
- Elmhurst School of Dance. “*Sixth Form Curriculum*”. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/sixth-form-dance-1.html> [Consulta: 25.5.2015]
- Elmhurst School of Dance. “*Post-Graduate*”. Disponible en la Web: <http://www.elmhurstdance.co.uk/PP-curriculum.html> [Consulta: 25.5.2015]
- *Australian Ballet School* – Programme- Curriculum. Disponible en la Web: <http://www.australianballetschool.com.au/content/programme/curriculum.html> [Consulta: 19.09.2016]
- Academia Nacional de Ballet de Cuba. Disponible en la Web: http://www.ecured.cu/index.php/Academia_Nacional_de_Ballet [Consulta: 19.09.2016]
- *English National Ballet* - School – Course. Disponible en la Web: <http://www.enbschool.org.uk/course/> [Consulta: 19.09.2016]
- *Les Ballets de Monte Carlo* – Académie Princesse Grace – Formations. Disponible en la Web: <http://www.balletsdemontecarlo.com/fr/academie-princesse-grace/formations> [Consulta: 19.09.2016]
- *Teatro alla Scala* – Ballet School. Disponible en la Web: http://en.wikipedia.org/wiki/La_Scala_Theater_Ballet_School [Consulta: 19.09.2016]
- *New York City Ballet* (SAB) – Curriculum – Character dancing. Disponible en la Web: http://www.sab.org/winterterm/curriculum/character_dancing.php [Consulta: 19.09.2016]
- *Opéra de Paris*. Disponible en la Web: <https://www.operadeparis.fr/en/les-artistes/l-ecole-de-danse/presentation/les-enseignements> [Consulta: 19.09.2016]
- *Royal Ballet* - School – Training. Disponible en la Web: <http://www.royalballetschool.org.uk/training/full-time-courses/covent-garden/> [Consulta: 19.09.2016]

Referencias particulares de consulta en la Web

- Adolph Bolm. Disponible en la Web: <http://www.adolphbolm.com> [Consulta: 30.08.2016]
- American Ballet Theater Records. (S)*MGZMD 49, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts. Disponible en la Web: <http://archives.nypl.org/dan/19700> [Consulta: 16.09.2016]

- Antonia Cobos. *Invaluable*. Subasta lote 707. Colección Nahl. 9 de diciembre del 2014. Reno, Estados Unidos. Consulta en la Web el 15.09.2015
<http://www.invaluable.com/auction-lot/nahl-collection-707-c-fbab87e6f0>.
- Antonia Mercé “La Argentina”. Datos bibliográficos y hemerográficos de estas giras Antonia Mercé pueden accederse a través de la Fundación Juan March en la Serie II Prensa. 1906-1988, Álbum 3. 1928-1929. Vid.: Fundación Juan March. *Colección Antonia Mercé “La Argentina”*. Disponible en la Web: <
<http://digital.march.es/merce/es/node/22>> [Consulta: 24.04.2015]
- “Antonio Australian tour (1971 -)” Trove. National Library of Australia. Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1170> [Consulta: 25.05.2015]
- Antonio Najarro. Ballet Nacional de España. Disponible en la Web: <http://balletnacional.mcu.es/index.php/es/compania/director> [Consulta: 07.09.2016]
- Ballets Russes Australian tours (1936-1940). Disponible en la Web: <http://trove.nla.gov.au/list?id=1194> [Consulta: 30.08.2016].
- “Ballets Russes in Australia: the repertoire” en *Ballets Russes in Australia Our Cultural Revolution*. Disponible en la Web: <http://www.nla.gov.au/balletsrussesresearch/performances-players/ballets-russes-in-australia-the-repertoire/> [Consulta: 20.05.2015]
- Carbonneau, Susanne. (1999). Adolph Bolm in America. *The Ballet Russes and Its World*, 219-244. En: Garafola, L., & Baer, N. V. N. (1999). *The Ballets Russes and Its World*. New Haven: Yale University Press, p. 235
- Junyer, Joan (10.10.1943). Carta de Junyer a Denham, Nueva York, NYPL. - (Clippings) MGZR.]
- *Bodas de Sangre*. Repertorio del Ballet Nacional de Cuba. Disponible a través de la Web: <http://www.balletcuba.cult.cu/bodas-de-sangre/> [Consulta: 06.09.2016]
- *Carrusel Napolitano* en la base de datos de películas IMDb. Disponible en la Web: <http://www.imdb.com/title/tt0046831/> [Consulta: 01.09.2016]
- Carta de Massine a Picasso con fecha del 25 de noviembre de 1958. Vid.: Brigitte Léal. “Una escenografía Maravillosa” en: Picasso, P., Lyon (France)., Musée Picasso (Paris, France), Museo Picasso., & Fundación Juan March. (1993). *Picasso, El sombrero de tres picos: Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla : 7 de mayo-4 de julio, 1993*. Madrid: Fundación Juan March. p. 24.
- Denham, Sergei. “The Company’s Metamorphosis” *Russian Ballet History. Diaghilev’s Ballets Russes 1909-1929*. Disponible en la Web:

<http://www.russianballethistory.com/companymetamorphosis.htm#649395143>
[Consulta: 05.09.2016]

- Denham, Sergei. Records. *Ballet Russe de Monte Carlo*, *ZBD-492, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts. Disponible en la Web: <http://archives.nypl.org/dan/19695> [Consulta: 13.09.2016]
- “*Don Quixote* – Nureyev’s Choreography” en el portal *The Rudolf Nureyev Foundation*. Disponible en la Web: < <http://www.nureyev.org/rudolf-nureyev-choreographies/rudolf-nureyev-don-quixote-petipa> [Consulta: 25.05.2015]
- *El Amor Brujo*. Programa del repertorio de la compañía Victor Ullate Ballet. Disponible en la Web: <http://www.victorullateballet.com/coreografias/en-gira/el-amor-brujo/> [Consulta: 10.03.2015]
- “Entre Altea y Cuba 1975-1978”. Fundación Antonio Gades. Disponible en la Web: <http://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/entre-altea-y-cuba-1975-1978> [Consulta: 06.09.2016]
- *España es cultura, Spain is Culture*. Disponible en la Web: http://www.spainisculture.com/en/obras_culturales/zarabanda.html [Consulta: el 06.05.2015]
- *Flamenca Librarian*. Disponible en la Web: <https://flamencalibrarian.wordpress.com/2012/12/16/history-of-spanish-dance-in-australia/> [Consulta: 24.04.2015]
- Filomúsica. Revista de música culta. Revista mensual de publicación en Internet. No. 78. Nov. 2006. Disponible en la Web: <http://www.filomusica.com/filo78/nruso.html> [Consulta el 15.05.2015]
- Fundación Antonio Gades.. “Ballet Nacional Español 1978-1980”. *Antonio Gades*. Disponible en la Web: <http://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/ballet-nacional-espanol-1978-1980> [Consulta: 02.09.2016]
- Gorskiï, A. A., Stepanov, V. I., Wiley, R. J., & Gorskiï, A. A. (1978). *Two essays on Stepanov dance notation*. New York: CORD.
- Human Sciences Research Council Group: Democracy and Governance. (2000). *Women Marching into the 21st Century: Wathin’ Abafazi, Wathint’ Imbokodo*. HSRC Press.
- “Hitos Históricos del Ballet Nacional de Cuba (1948-2012)” *Ballet Nacional de Cuba*. Disponible en la Web: <http://www.balletcuba.cult.cu/hitos-historicos-del-ballet-nacional-de-cuba/> [Consulta: 5.05.2015]
- Imagen fotográfica de *Amour Trahi* interpretada por Adrena Otero y Antonio Alcaraz en la Ópera de Paras en enero del 1937 de autoría de Boris Lipnitzki y Roger Viollet puede accederse a través de *Parisien Images*. Disponible en la Web: <http://www.parisenimages.fr/en/collections-gallery/75961-4-amour-trahi->

[ballet-adrena-otero-antonio-alcaraz-opera-paris-janvier-1937](#) [Consulta: 18.3.2015]

- Imagen fotográfica de *El Amor Brujo*. Digital Collections Manuscripts, Series 2: Photographs, c. 1935-1937. Item 37: Rowell, E. A...Female dancers of the Monte Carlo Russian Ballet in *L'amour sorcier*, 1936 or 1937 [picture], Disponible en la Web: <http://nla.gov.au/nla.ms-ms9915-2-37> [Consulta: 20.05.2015]
- Imagen Fotográfica de Anton Dolin bailando *Bolero* acreditada a la compañía *Covent Garden Russian Ballet* en su tour por Australia. Vid.: Digital Collections-pictures de 1939. Disponible en la Web: <http://nla.gov.au/nla.pic-an11855452-s12-a1> [Consulta: 20.05.2015]
- Imagen fotográfica de grupo de la compañía de los *Ballets Russes* incluida en: Álvarez Cañibano, A. & Nommick, Yvan. (2000). "Historia de un encuentro" En: Álvarez Cañibano, A. & Nommick, Yvan. (Eds.) (2000). *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla, pp. 13 - 14. [p. 14] la cual se acredita al Archivo Joaquín Turina de Madrid, señalando que la fotografía fue tomada en los Reales Alcázares de Sevilla en 1918.
- *Invaluable*. Portal de subastas. Colección Nahl Lote 707. 9 de diciembre del 2014, Reno, Estados Unidos. Disponible en la Web: <http://www.invaluable.com/auction-lot/nahl-collection-707-c-fbab87e6f0>. [Consulta en la Web: 15.09.2015]
- Jacob's Pillow. Archivos de *Jacob's Pillow Dance Festival*. Ted Shawn Dance Notes. Vid. Disponible en la Web: <http://archives.jacobspillow.org/items/show/30564> [Consulta: 15.04.2015]
- Jacob's Pillow. Archivos de *Jacob's Pillow Dance Festival*. "Performers". Disponible en la Web: <http://www.jacobspillow.org/exhibits-archives/timeline/past-performers-1933-1949/> [Consulta: 03.04.2015]
- Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. (1937-42). *The three cornered hat*: excerpts. Retrieved from <http://digitalcollections.nypl.org/items/d304c510-e366-0130-f1bb-3c075448cc4b>. *The Three-Cornered Hat*. 1937. Coreografía: Léonide Massine. Act. Ballet Russe de Monte Carlo. Chicago Opera House, Chicago, IL. Archivos de la biblioteca del New York Public Library. Filme 35mm.
- Julliard Prices. Disponible en la Web: <http://www.juilliard.edu/giving/scholarship-giving/prizes> [Consulta: 06.09.2016]
- *La Gitana*. Repertorio del Ballet de la Ópera de Roma. Disponible en la Web: <http://www.operaroma.it/spettacoli/balletto-la-gitana-09/> [Consulta: 07.09.2016]
- Les Artistes de La Danse a *L'Opéra-Comique*; Chorégraphes; Danseuses; Danseurs. Disponible en la Web:

<http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Danse%20Opera-Comique.html> [Consulta: 29.08.2016]

- *L'Amour Sorcier*. Compañía: *Ballets de Leon Woizikovsky*. Coliseum de Londres. 7 -12 de Octubre, 1935. Detalles del programa y de los miembros de la compañía se pueden consultar a través de los archivos de la *National Library of Australia* en la Web: <http://trove.nla.gov.au/work/203054612?q&versionId=222955820> [Consulta: 30.08.2016]
- *Luna de Miel* en la base de datos de películas IMDb. Disponible en la Web: http://www.imdb.com/title/tt0053023/?ref_=fn_al_tt_2 [Consulta: 01.09.2016]
- Maracci, Carmelita, 1911-1987. Papers, (S) *MGZMD 73, Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts.
- Martha Graham. Portal informativo del repertorio de la compañía de Martha Graham. Disponible en la Web: <http://marthagraham.org/presspresenters2/repertory/> [Consulta: 15.04.2015]
- Martínez Bourio, Juan Maria. “Ballet Siluetas de España”. Luisa Aranda y José Antonio / José Antonio Ruiz de la Cruz. Archivos de la Comunidad de Madrid. Disponible en la Web; http://www.madrid.org/icaatom_pub/index.php/compania-de-ballet-siluetas-de-espana;isaar [Consulta: 08.09.2016]
- Massine, Léonide – Cuaderno de notas de (1917-1918). Victoria & Albert Museum. No. S.4-1980.
- Massine. Autorización para visita de Leonide Massine a Félix Fernández García con fecha del 12 de febrero, de 1924. Disponible en la Web: https://books.google.es/books/about/Document_Granteeing_Leonide_Massine_Permis.html?id=4fLWjgEACAAJ&redir_esc=y [Consulta: 27.05.2016]
- Martín, Miguel Pérez. (19, Diciembre, 2014). “El Teatro Real celebra 100 años de ‘Amor Brujo’ con Ullate y Morente”. *El País*. Cultura. Disponible en la Web: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/19/actualidad/1419004450_236300.html [Consulta: 10.03.2015]
- Natalia Goncharova. “Costume Espagnole”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Referencia disponible en la Web: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/costume-espagnole-spanish-costume-0> [Consulta: 2.º.2016]
- Navarro García, José Luis, José Gerardo Navarro, José Luis Ortiz Nuevo y Eulalia Pablo Lozano. *El Eco de la memoria*. 29 de octubre, 2010. Consulta el 15.05.2015 en la Web: <http://elecodelamemoria.blogspot.mx/2010/10/lamalguenita-ultimos-anos.html>

- *Œuvres chorégraphiques représentés à l'Opéra de Paris et à l'Opéra-Comique jusqu'en 1972*. Disponible en la Web: <http://www.artlyriquefr.fr/dicos/Ballets.html> [Consulta: 2.09.2016]
- Paris, Carmen y Javier Bayo. MCN Biografías. Véase: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=ricarda-ana> Consulta: 25.5.2015.
- Pavlova, Anna & National Library of Australia. (1926). [Pavlova, Anna : her Australian tours, 1926, 1929 : *Theater* programmes, ephemera, el 24.05.2015 en la Web: <<http://nla.gov.au/nla.cat-vn2605188>>
- “Prima Ballerinas: Rubinstein, Karsavina and others” [Maria Dalbaicín in Danse Arabe from *The Sleeping Princess*. Photograph by E. O. Hoppé, London, 1921. Howard D. Rothschild Collection. b MS Thr 414.2 (22). Bequest, 1989.] Disponible en la Web: http://hcl.harvard.edu/libraries/houghton/exhibits/diaghilev/prima_ballerinas/374.cfm [Consulta: 03.09.2016]
- Portada del programa del ballet *The Cuckold's Fair* de los Ballet Russe de Monte Carlo diseñado por Joan Junyer. Disponible en la Web: <http://www.mutualart.com/Artwork/Program-Cover-Design-for-The-Cuckold-s-F/B535499D1C720C01> [Consulta: 05.09.2016]
- Picasso, P., Lyon (France), Musée Picasso (Paris, France), Museo Picasso, & Fundación Juan March. (1993). *Picasso, El sombrero de tres picos: Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla : 7 de mayo-4 de julio, 1993*. Madrid: Fundación Juan March.
- Rambert, Marie. Archivo histórico de la compañía. Consulta el 20.05.2015 en la Web: <http://www.rambert.org.uk/about-us/our-history/>
- Royal Academy of Dancing records 1916-1967 [bulk 1933-1955]. The New York Public Library Archives & Manuscripts. Descripción de los archivos y referencia histórica de los fundadores disponible en la Web: <http://archives.nypl.org/dan/19714> [Consulta: 16.08.2016]
- RTVE. (13.03.2015). “Antonio Gades”. *Imprescindibles*. Disponible en la Web: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-antonio-gades-etica-danza/3042642/> [Consulta: 5.05.2015]
- Théophile Gautier. *Un site conçu et mis en ligne par Hicham Hmiche, Alexis Jamet, Céline Linguagrossa, Alexis Notte et Laurent Vonck.*] Disponible en la Web: <http://www.theophilegautier.fr/ballets/> [Consulta el 5.05.2015]
- Trove. *Luisillo and his Spanish Dance Theatre Australian Tours (1958 -)*. National Library of Australia. Consulta el 24.05.2015 en la Web: <<http://trove.nla.gov.au/list?id=1227>>

- Volkens, Stephanie. (2012). *History of Spanish Dance in Australia*. (Diciembre 16, 2012). Flamencalibrarian.wordpress.com. Disponible en la Web: en la Web: <https://flamencalibrarian.wordpress.com/2012/12/16/history-of-spanish-dance-in-australia/> [Consulta: 24.04.2015]
- Warner, Mary Jane; P. Megan Andrews. (1999). *Laban Notation Scores: An International Bibliography*. ICKL Publication, p. 53. Vid. Labanotation score of *The Three Cornered Hat*. [*Le Tricorne*.] Reference number: 2946.7
- *West Side Story* - Archivos. Disponible en la Web: <http://www.westsidestory.com/> [Consulta: 01.02.2015]
- *West Side Story* - Lista de premiaciones. Disponible en la Web: http://www.imdb.com/title/tt0055614/awards?ref_=tt_awd [Consulta: 01.02.2015]
- Zorn, Friedrich Albert. (1887). *Grammatik der Tanzkunst*. Leipzig, En: Archivos digitales alemanes de ULB Sacasen-Anhalt. Disponible en la Web: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/pageview/925413> [Consulta: 10.05.2015]
- “7 Soirées de Gala des Ballets Russes de M. Serge de Daguilew”. Disponible en la Web: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415149g/fl.image.r=cuadro%20flamenco> [Consulta: 27.03.2015.]

Referencias generales de consulta en la Web

- Dance Notation Bureau: <http://www.dancenotation.org/>
- National Association of Latino Independent Producers: <http://www.nalip.org/>
- UNESCO, El Flamenco inscrito en el 2010 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/listas?RL=00363>
- *The Renaissance Dance Database*: <http://www.rendancedb.org/#/dance/81>
- Language of Dance Centre: <http://www.lodc.org>
- *Oxford Dictionary of Dance*. Oxford University Press: <http://www.oxforddictionaries.com>
- Dance de Caractère: <http://www.dansedecaractere.com/>
- The Benesh Institute & Benesh Movement Notation: <http://www.rad.org.uk/study/Benesh>
- American Ballet Theatre. Disponible en la Web: <http://abt.org/education/archive/index.html> [Consulta: 01.09.2016]