



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Facultad de Comunicación y
Documentación

Grado en
Comunicación
Audiovisual

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**Cine y danza: Antonio
Gades en el cine español
de la Transición.**

Presentado por:

Da.: Claudia M^a Lorca Toledo

Responsable de tutorización:

Dr.: Eladio Mateos Miera

Curso académico 2021/2022

D./Dña.: ELADIO MATEOS MIERA, tutor/a del trabajo titulado “**CINE Y DANZA: ANTONIO GADES EN EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN**” realizado por el alumno/a **Claudia M^a Lorca Toledo** INFORMA que dicho trabajo cumple con los requisitos exigidos por el Reglamento sobre Trabajos Fin del Grado en *Comunicación Audiovisual* para su defensa.

Granada, 23 de JUNIO de 2022

Fdo.: _____

MATEOS MIERA
ELADIO - 32846890S



Firmado digitalmente por MATEOS MIERA ELADIO -32846890S
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES,
serialNumber=IDCES-32846890S, givenName=ELADIO,
sn=MATEOS MIERA,cn=MATEOS MIERA ELADIO -
32846890S Fecha: 2022.06.23 19:06:36 +02'00'

Por la presente dejo constancia de ser el/la autor/a del trabajo titulado: CINE Y DANZA:
ANTONIO GADES EN EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN que presento para
la materia Trabajo Fin de Grado del Grado en Comunicación Audiovisual,
tutorizado por el/la profesor/a Eladio Mateos Miera durante el curso académico
2021 - 2022.

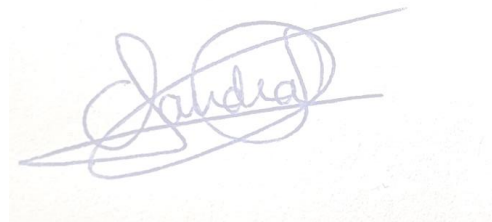
Asumo la originalidad del trabajo y declaro que no he utilizado fuentes (tablas,
textos, imágenes, medios audiovisuales, datos y software) sin citar debidamente, quedando
la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada exenta de toda
obligación al respecto.

Autorizo a la Facultad de Comunicación y Documentación a utilizar este material
para ser consultado con fines docentes dado que constituyen ejercicios académicos de uso
interno.

23 / 06 / 2022

Fecha

Firma:



AGRADECIMIENTOS

Para la realización de los agradecimientos, me gustaría iniciar dando las gracias a mi tutor del Trabajo de Fin de Grado, don Eladio Mateos Miera, el cual desde el primer momento me ha ayudado para guiarme en la elección del tema, animarme en el proceso de realización del proyecto y por sus correcciones tan detalladas en cada borrador nuevo.

Una mención especial a Eugenia Eiriz, viuda de Antonio Gades, que me ofreció la oportunidad de reunirme junto a ella en la exposición sobre Gades en Madrid, en el teatro Fernán Gómez y además poder realizarme, una guía personalizada de la exposición. Fue un verdadero privilegio.

Agradecer a mis compañeros de clase y del grado, por haberme acompañado a lo largo de estos años, por habernos visto crecer y por habernos apoyado en cada etapa durante estos cuatro años. Destaco a Inés Castillo, por haber sido mi más sincero apoyo en esta etapa, tanto como compañera como amiga, por animarme cuando más lo he necesitado y por motivarnos cada día a continuar en este camino.

Por último, a toda mi familia y mi pareja, por ser mi principal vía de superación y escape, por sus palabras en cada momento difícil y por acompañarme en todas mis decisiones, cualesquiera que sean. A mi padre, por llevarme y traerme en un día hasta Madrid con la única intención de poder cumplir mis objetivos, a mi madre, por ser un ejemplo de superación diaria, y a mi hermana por sacarme una sonrisa cuando menos ganas tenía. Resaltando a Pablo, por ser mi compañero cada día y mi principal motor de energía, soportando mis días buenos y malos.

Gracias por esta etapa tan bonita y a la vez tan dura, pero sin duda, de la que me llevo una gran cantidad de aprendizaje y madurez, que me ha hecho ser la persona que soy hoy en día.

ÍNDICE

| | |
|---|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 12 |
| 2. OBJETIVOS | 14 |
| 3. METODOLOGÍA | 15 |
| 4. <u>BLOQUE TEÓRICO: CINE Y DANZA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN.....</u> | 16 |
| 4.1 Recorrido histórico del cine español en la etapa de la transición (1975-1982) | 16 |
| 4.1.1 Situación política y social..... | 16 |
| 4.1.2 La primera transición: 1975-1977..... | 18 |
| 4.1.3 Crisis de 1978-1981..... | 23 |
| 4.1.4 Llegada socialismo al poder (1982-1986) | 25 |
| 4.2 Delimitación conceptual de la Danza Española..... | 27 |
| 4.2.1 Breve recorrido histórico hasta los 70. Carácter español y escénico..... | 27 |
| 4.2.2 Danza española entre las décadas de los 70 y 80. Ballet Nacional Español, figuras destacadas y estilos nacientes..... | 37 |
| 4.2.3 El uso y comprensión inadecuado del término “Danza Española” | 39 |
| 5. <u>BLOQUE PRÁCTICO: FILMOGRAFÍA ANTONIO GADES.....</u> | 43 |
| 5.1 Biografía y trayectoria profesional..... | 43 |
| 5.2 Trabajo y obra junto a Carlos Saura..... | 53 |
| 5.3 Bodas de Sangre..... | 56 |
| 5.3.1 Análisis histórico..... | 56 |
| 5.3.2 Análisis audiovisual: forma, color, iluminación, música, escenografía, vestimenta..... | 57 |

| | | |
|------------|--|-----------|
| 5.3.3 | Análisis artístico, tipo de danza..... | 60 |
| 5.3.4 | Intencionalidad expresiva..... | 62 |
| 5.4 | Carmen..... | 63 |
| 5.4.1 | Análisis histórico..... | 63 |
| 5.4.2 | Análisis audiovisual: forma, color, iluminación, música, escenografía, vestimenta..... | 64 |
| 5.4.3 | Análisis artístico, tipo de danza..... | 68 |
| 5.4.4 | Intencionalidad expresiva..... | 68 |
| 5.5 | Amor Brujo..... | 70 |
| 5.5.1 | Análisis histórico..... | 70 |
| 5.5.2 | Análisis audiovisual: forma, color, iluminación, música, escenografía, vestimenta..... | 71 |
| 5.5.3 | Análisis artístico, tipo de danza..... | 75 |
| 5.5.4 | Intencionalidad expresiva..... | 75 |
| 6. | CONCLUSIONES..... | 77 |
| | LISTA DE REFERENCIAS / IMÁGENES / TABLAS / PELÍCULAS..... | 79 |
| | ANEXOS | 86 |

RESUMEN

A causa de las dificultades de registro que la danza siempre ha tenido, su difusión ha sido siempre muy limitada y controlada por los altos mandos. Con la llegada del cine, se le daría un vuelco, pues en España, tras cuarenta años de franquismo, la danza y el cine tendrían una regulación, se liberaría de la censura y ahora tendrían un prestigio dentro de la cultura de nuestro país.

Figuras como el bailarín Antonio Gades impulsarían la unión entre la danza y el cine en su trilogía en la etapa de la transición con Carlos Saura en *Bodas de Sangre*, *Carmen* y *El Amor Brujo*. Partiendo del análisis de estas películas y de la trayectoria de Gades contemplamos el reconocimiento que obtuvo la danza española y el cine internacionalmente, expresando el flamenco como un nuevo lenguaje expresivo y como posibilidad narrativa para contar historias.

Palabras Clave: danza española, Transición española, cine, Antonio Gades, Carlos Saura.

Abstract

Because of the difficulties of registration that dance has always had, its diffusion has always been very limited and controlled by the high commands. With the arrival of cinema, it would be given a turning point, because in Spain, after forty years of Francoism, dance and cinema would have a regulation, would be freed from censorship, and would now have a prestige within the culture of our country.

Figures such as the dancer Antonio Gades, would promote the union between dance and cinema in his trilogy in the transition stage with Carlos Saura in *Bodas de Sangre*, *Carmen* and *El Amor Brujo*. Starting from the analysis of these films and Gades's trajectory we contemplate the recognition obtained by Spanish dance and cinema internationally, expressing flamenco as a new expressive language and as a narrative possibility to tell stories.

Keywords: Spanish dance, Spanish Transition, cinema, Antonio Gades, Carlos Saura.

1.- INTRODUCCIÓN

La danza siempre se ha considerado como un medio de expresión que se limita únicamente al entretenimiento del espectador. Sin embargo, a lo largo de la historia, su influencia ha conformado a grandes figuras y profesionales, que han realizado numerosas piezas artísticas que hoy se consideran hitos.

En gran parte esto se vería mitigado con la llegada de la danza al cine, conformándose como una gran pareja que se beneficiará mutuamente para siempre obteniendo la danza un importante incremento de su prestigio entre la sociedad.

Esta disciplina se ha visto desde sus comienzos sometida por la situación política de nuestro país y muy condicionada por las altas clases, pues se exhibía como acto de cortesía o de puro entretenimiento en los altos cargos. No sería hasta la regulación en los decretos y estatutos de nuestra Constitución en 1978, tras el duro franquismo que había vivido nuestro país, cuando se conseguiría una consolidación y unos derechos dignos de estos dos elementos tan fundamentales para la cultura española.

Gracias a ello, comenzarían a crearse una infinidad de academias organizadas por las más destacas figuras de nuestro país, tales como Antonia Mercé o Pilar López, fomentando así la danza española y convirtiéndola en un arte digno de reconocer. Con la llegada de *la Compañía Nacional de Danza*, la danza española y su reputación se verían elevadas a lo más alto, su reconocimiento es internacional y se prolonga hasta nuestra actualidad.

A pesar de todas las características que conocemos sobre la danza española, la sociedad sigue confundiendo el concepto de *danza española* y confunde varios términos como es el flamenco. Cada danza tiene su carácter y personalidad propia, por lo que saber distinguir el término *danza española* es un aspecto fundamental. En este documento conoceremos su significado real, cual es el punto de partido de esta confusión y como sería la forma correcta de expresar el término *danza española*.

Por otro lado, en esta etapa de cambios en la danza española, debemos de destacar al bailarín Antonio Gades, impulsor y apasionante impulsor de que la danza es un lenguaje y que el pueblo es su transmisor. Su trayectoria colocaría a la danza española en el culmen a nivel internacional, haciéndose eco de ella incontables países. Además, sería el precursor en unir la danza y el cine en nuestro país, adaptando distintos ballets que tendrían un éxito rotundo en su carrera y creando junto al director Carlos Saura, una trilogía de films de novelas históricas como fueron: *Bodas de Sangre*, *Carmen* y *El Amor Brujo*.

Se plantea un análisis de estas tres películas, desglosando cuales son los factores que las hicieron obtener tanto éxito, analizando su traslación desde una adaptación de las novelas originales, con la finalidad de comprender que supusieron estos films en la cinematografía española y mundial.

Su legado será eterno en la historia entre el teatro y el cine, dejando huella del flamenco como medio de expresión y elevando nuestra danza a la cúspide en las danzas universales.

2.- OBJETIVOS

El objetivo principal de este Trabajo de Fin de Grado es el siguiente: representar en un contexto histórico, la situación que ha sufrido la danza y el cine hasta nuestra actualidad, a través de la etapa de la Transición y como utilizando como representante de ello a Antonio Gades convertido en el Principal personaje para el impulso de la danza española y el cine, en su unión. Se trata de realizar un análisis de la trilogía conformada junto al director Carlos Saura, para justificar el exitoso resultado que se obtuvo y el inicio que esto marcó en nuestra danza española, el flamenco y evidentemente en la cinematografía española.

Asimismo, entre objetivos complementarios que se desempeñan en el proyecto académico se encuentran:

- Descripción cronológica de la situación del cine español hasta la época de la transición española
- Breve repaso sobre la influencia de la danza española, su recorrido histórico, mención de figuras influyentes y el legado que dejaron, permitiendo dar paso a una generación de profesionales excelente.
- La posición de la danza española en la época de la Transición, las nuevas compañías y su repercusión.
- Destacar la honorable figura de Antonio Gades, exponiendo su trayectoria y vida, para dar a conocer la vida de un artista. Su esfuerzo en su obra y trabajo por la danza española; a la que impregnó de una internacionalidad hasta entonces casi inexistente.
- Resaltar su trabajo en el ámbito cinematográfico junto a Carlos Saura, en la década de los ochenta, con las películas *Bodas de Sangre (1981)*, *Carmen (1983)* y *El Amor Brujo (1986)*.
- Realizar un análisis profundo sobre la composición de estos films, su intencionalidad narrativa y la repercusión que supusieron en la danza y cine español, permitiendo la unión de ambas.
- Reconocer al flamenco como un lenguaje narrativo nuevo, a raíz de los avances políticos y sociales, y a la creación de piezas audiovisuales como las películas mencionadas.
- Situar a la cultura cinematográfica y a la danza en un merecido lugar, por brindarnos arte y cultura, haciendo que nuestro país tenga esa originalidad.

3.- METODOLOGÍA

El presente trabajo tiene su base en la investigación sobre el cine y danza a lo largo de la historia, pero haciendo hincapié en la etapa de la Transición. La búsqueda información de todo el contenido del proyecto, se podría dividir en dos aspectos: uno en cuanto al cine y a la danza; por otro lado, uno en concreto de Antonio Gades y su filmografía.

En la primera de ellas, se han consultado principalmente artículos de periódicos y revistas académicas obtenidos por la búsqueda en fuentes como Dialnet, Google Académico o el catalogo de la Universidad de Granada. Además de realizar búsquedas en repositorios de otras universidades, blogs o sitios web especializados en la materia.

La segunda parte, es cierto que gran parte tenía yo misma amplios conocimientos, pues me desplazé hasta Madrid en búsqueda de una exposición que se realizó en el Teatro Fernán Gómez sobre Antonio Gades. En esta, pude contactar con su fundación y así darme el privilegio de que Eugenia Eiriz, viuda de Gades, me realizara una guía personalizada por la exposición. En la cual tuve una grandísima cantidad de información sobre el proyecto y del que prácticamente no he necesitado mucha búsqueda de información.

En la primera parte más teórica del proyecto, se pretende contextualizar al lector. Enmarcarlo en la situación que ha vivido tanto el cine como la danza a lo largo de la historia hasta la etapa en la que nos quedamos, como es la Transición española. Las transformaciones y avances que ha tenido y que han permitido que sea tal y como la conocemos hoy en día. Me parece importante enmarcar al lector en estos aspectos para que así comprenda lo que supuso la filmografía de Gades en ello y sobre todo en nuestro país.

Finalmente, el objetivo del proyecto no era realizar un recorrido histórico de algo que no nos lleva a un estado de cuestión, si no enmarcar ambas partes en su contexto histórico, político y social, para así después relacionarlo con la figura de Gades, y su trilogía, como punto de partida de una nueva concepción de la danza española como lenguaje narrativo y de la cinematografía como fiel compañero a ella.

4. BLOQUE TEÓRICO: CINE Y DANZA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN

4.1.- Recorrido histórico del cine español en la etapa de la transición (1975-1982).

4.1.1. Situación política y social

La transición española es el periodo que se desempeñó desde la finalización del estado franquista hasta el inicio de la democracia en España, este proceso supuso un gran cambio que sacudió a toda España, todo cambió en pasos agigantados, y un nuevo mundo de posibilidades se abrió para ser descubierto y explorado.

La estudiante Ana Cobos (2018) en su blog sobre el cine español, mencionó muy acertadamente que, desde un punto de vista más cinematográfico, la etapa de la transición es la de mayor productividad en el cine realizado en España.

Está claro, que al igual que el cine, la historia no tiene comienzo en un día concreto, pues algunos comentan que esta tuvo su inicio desde la muerte de Franco hasta que llegó al gobierno el Partido Socialista en las elecciones de 1982, consideramos que lo más sensato y lógico es dejar un periodo en el que se abarque la verdadera evolución y desarrollo de la cinematografía en España entre 1975 y 1986, una década en que se creará un periodo de evolución hacia la historia española más contemporánea. (Sánchez Vidal, 1993, p. 510)

No podemos enmarcar esta etapa de cambio y evolución en torno al año 1975, pues ya en la década de los 60 durante la finalización de la etapa del franquismo, el cine español se vio envuelto en una gran transición cultural como dijo Natalia Ardánaz (1998, p. 156).

Para enmarcar más aun esta etapa histórica debemos en primer lugar, mencionar la *Ley de Prensa de 1938*, ley que dio a los órganos del estado la libertad de control de los medios de comunicación con la finalidad de impedir que estos se desviasen de la línea ideológica. Se hacían usos de todos los medios audiovisuales para beneficiar a la patria y darle gran renombre a sí misma (Leyes Españolas de Prensa, 2022).

Hay que destacar el artículo 12 del Fuero de los Españoles de Julio de 1945 el cual decía: “Todos los españoles podrán expresar libremente sus ideas mientras no atenten a los principios fundamentales del Estado” (Fuero de los españoles, art 12. 1945). Este derecho se promulgó con objeto de dar de cara a la sociedad una cierta “libertad” de opinión respecto a cualquier ámbito, pero desde un principio con esas limitaciones en cuanto a la patria y al poder del Estado.

Desde el inicio de esta etapa la libertad de opinión en los medios de comunicación estaba muy limitada y controlada por el estado, pues sometían a la sociedad a esas privaciones respecto a la “libertad” con ciertas reglas.

Natalia Ardánaz (1998) aclara que, en la etapa franquista, se consideró al cine como uno de los principales instrumentos propagandísticos. Como industria, el cine sería socialmente demandado en esta etapa a modo de evasión al alcance de muchos económicamente (p. 161).

Para ponerle fin al franquismo, se debía terminar con la censura que tanto marcó estos años. Durante estos años, no existió una legislación alguna sobre qué normas y criterios se debían seguir por parte de los censores de la época, así dio paso a confusión y a libertad de censura según criterio propio por parte de cada censor.

Por ello, por el Decreto de 1952 se crearía una Junta la cual analizaría la cinematografía y la propaganda del momento, en base a unas normas que se establecerían. Por tanto, la censura intervendría en el cine con una revisión previa del proyecto y modificando a placer según conveniencia estatal y una vez finalizado el guion, la posibilidad de hacer modificaciones dentro del mismo (Barrios Peralbo, 2014, p. 57).

José María García Escudero, símbolo de la apertura cinematográfica, ocuparía el puesto de director general de Cinematografía y Teatro en los años sesenta. Fomentaría el cine infantil y ampliaría los presupuestos de la Escuela Oficial de Cinematografía de la que surgirían importantes directores como: Miguel Picazo, Carlos Saura o Mario Camus.

García Escudero, daría lugar a una nueva política basada en la promoción cinematográfica, se protegería el producto nacional realizado e instruir a profesionales, tal y como se menciona en el artículo de Agustín Sánchez (1993, p. 507).

Carlos Aragüez (2006, p. 5), señala que el cine español ya había dado comienzo a su transición en la etapa franquista, con el denominado *Nuevo Cine Español*, fruto de Manuel Fraga y su política aperturista, el cual exigía un cine de calidad y puro de cara al exterior. De este modo, se crearía un nuevo modelo de cine español, con un carácter más crítico, repleto de directores nuevos, pero siempre junto a un previo control estatal.

Este nuevo modelo haría frente a la supremacía cinematográfica de Norteamérica, a pesar de ser este una inspiración de nuestro cine, posteriormente. Por ello este cambio o intención de cambio estético de los *films* sería lo que daría lugar a ese aperturismo cinematográfico que se daría a lo largo de la transición (Barrios Peralbo, 2014).

Nuestra cinematografía, a pesar de todo, siempre ha estado sujeta al Estado para su supervivencia y soporte en el *stand* europeo, por ello, es cierto que nuestro cine irá siempre evolucionando al mismo tiempo que nuestra política y de quien gobiernan en ella, pues se adaptan a sus medidas a través del tiempo.

El plan era eliminar aquellas percepciones que se tenía en el exterior de los hispanos como individuos vulgares, aunque esto provocaría que los grandes directos españoles que hacían un cine más personal en cuanto a la identidad española perdieran su sello y su protagonismo. Así nuestra estética se perdería en favor de darle un punto más a una homogeneización europea.

4.1.2. La primera transición: 1975- 1977 (Sánchez Vidal, 1993, p. 510).

Agustín Sánchez Vidal (1993) hace una distinción entre dos Españas: “La España Oficial y la Real, con un pie en la clandestinidad y otro en la legalidad” (p. 510). Pues a pesar de esa censura y control, existía una cinematografía que se realizaba de forma oculta e incluía un avance en cuanto estilo pero que hasta que no se permitió su proyección, no se publicaría.

No sería hasta la llegada de Adolfo Suárez a la presidencia del gobierno en el 1975, cuando se iniciaría esta etapa de transición española. Este haría posible una comunicación con la oposición la cual permitiría el diálogo y negociación con los altos cargos franquistas.

En junio de 1977, se harían las primeras elecciones democráticas que unidas a la victoria en las mismas de Adolfo Suárez por la UCD (Unión de Centro Democrático), conllevaría que, a la cinematografía, ese mismo año, se le suprimiría la censura y el permiso para realizar rodajes.

El cine de carácter político perdería totalmente su presencia, a la vez que emergen otros estilos cinematográficos con una gran presencia del malestar y la incomodidad, reflejo de la situación social que suponía la transición.

En este mismo año se publicaría el Decreto-Ley 24/1977, el cual eliminaba de forma oficial la censura, por eso mismo no habría excusa alguna para el control, tal y como decía Román Gubern en su libro sobre la historia del cine español: “El cine optó por la recuperación de la memoria historia en detrimento del análisis riguroso del presente” (El cine de Transición, 1975-1982, s.f).

He de destacar que ya en la Constitución de 1978 se recogería en su artículo 20 la libertad de expresión y difusión del pensamiento como un derecho fundamental, así como la prohibición de cualquier tipo de censura (Constitución Española. Art. 20).

En lo legislativo, el NO-DO elimina su obligatoriedad y su influencia audiovisual, además, al eliminarse la censura, ahora se realizarían nuevos códigos en las películas eróticas o de violencia (Sánchez Vidal, 1993, p. 511).

En cuanto a películas que se censurarían tras esta etapa destaca *El crimen de Cuenca* (Miró,1980), directora de la cuál hablaremos después. Esta película tuvo grandes problemas para proyectarse debido a la denuncia sobre las torturas realizadas por la Guardia Civil en épocas pasadas y que más tarde se conocería. Con esta película Miró pretendía llamar la atención sobre el reinado del monarca Alfonso XIII y sacar a la luz los innumerables castigos que el franquismo llevó a cabo en sus prisiones (Sánchez Vidal, 1993, p.511).



Ilustración 1. Cartel *El Crimen de Cuenca* (1978) dirigida por Pilar Miró Fuente: *FilmAffinity*.

Como menciona Agustín Sánchez Vidal (1993) gracias al avance positivo que se dio legislativamente y debido a la desaparición de la censura en su mayor parte, se daría lugar a un nuevo cine que se desplazaría hacia Europa, tras los éxitos de sus estrenos en España, destacando Francia, con films de Berlanga como *Tamaño Natural* (Berlanga, 1973), ya incluidas dentro de la cartelera semanal francesa. (p. 512).

Surgiría, una ola y tendencia cinematográfica basada en testimonios del franquismo, o que pretendían decir todo lo que había sido silenciado durante la dictadura y que ahora se podía expresar con libertad. Destacan películas como *El desencanto* (Chávarri, 1976) que cuenta cómo tras la muerte del poeta Leopoldo Panero, personas de su entorno tratan de remover entre sus recuerdos para así demostrar la hipocresía del régimen y su decadencia, Otras destacadas como *Caudillo* (Martín, 1975) o el dramatismo de los últimos años de la decadencia con *¡Jo, papá!* (Armiñán, 1975) según así dispuso Agustín Sánchez Vidal (1993, p.512).

Probablemente uno de los factores de mayor importancia sea el desplazamiento del cine protegido por la política de autor, que desembocó en la formación de directores con temáticas en sus guiones muy personales (Sánchez Vidal, 1993, pp. 512-514).

El tema de los maquis fue uno de los más utilizados durante el cine de la Transición. Se les conocían por ser soldados republicanos que resistían el franquismo y para sobrevivir asaltaban a los ciudadanos y que combatían contra la Guardia Civil, escondidos en zonas de montaña. Su objetivo era antifranquista.

Podemos mencionar películas como *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973) que relata desde la infancia de dos niñas, la situación en un pueblo de la meseta en plena dictadura franquista, donde se encuentra un maquis pero que debido a su censura no se le menciona como tal y al cual una de las niñas lo confunde con el monstruo de Frankenstein, tras la emisión de esa misma película en su pueblo (El cine de Transición 1975-1982, s.f).

Además, podemos destacar películas de nuestro bailarín Antonio Gades junto a la gran Marisol en *Los Días del Pasado* (1977), el cual relata la historia de una profesora que tiene a su marido en plena guerra, aunque más tarde descubre que está en la montaña luchando contra los maquis. Esta pide a un alumno suyo que le ayude a encontrarlo, pero este le advierte que bajaran al pueblo a buscar provisiones.

Y es que, en esa necesidad de recuperar la memoria histórica, el personaje del *guerrillero* que lucha en contra del franquismo suele ser el protagonista de películas de la etapa de la Transición tales como *Sonámbulos* (Gutiérrez, 1978), en la que se hace una reflexión sobre la situación de la sociedad española durante los años 70 (El cine de Transición, 1975-1982, s.f).

Pero en estas películas no solo se intenta recuperar esa memoria en etapas como el franquismo, sino que también tiene cabida el humor y la comedia costumbrista, dándose este como el género por antonomasia, dirigiéndose hacia una descripción de generaciones jóvenes en un papel más desahogado; destacando la figura de Fernando Trueba con *Ópera Prima* (Trueba, 1980) o películas como *Tigres de papel* (Colomo, 1977).

Josefina Martínez realiza una clasificación en la comedia española de la Transición cuando coexistirán 3 tipos de comedias:

1. *Filo-franquistas* o de derechas, pone sobre la mesa todo lo relacionado con la democracia y la confusión que ello dispone, se destaca el director Mariano Ozores, uno de los autores con mayor aceptación estos años, con títulos como *El apolítico* (Ozores, 1977).
2. Existe la *comedia que trata de burlarse* o poner en evidencia la vida del periodo franquista, Berlanga será quien más destaque en este subgénero.
3. La *comedia erótica*, será la más representativa pues será la que represente todos los traumas, represión, faltas y vivencias del franquismo, que ya en esta etapa podrán relatarse libremente; anexo a este género se dará el “cine de destape”, los primeros desnudos de un cine más sensual que ya no tiene tapujos en meterse en espacios previamente impensables de grabar, mostrando ese apetito sexual que tenía el ciudadano español medio, fomentando esa concepción de la masculinidad. La apariencia y el contoneo serán los principales argumentos de estas películas, pasando siempre por un elemento cómico y escenas grotescas para quitarle grasa al asunto.

Podemos destacar entre muchas: *Niñas al salón* (Bosch, 1977) o *Polvos Mágicos* (Larraz, 1979). El estado decidió clasificar como películas “S” a aquellas tuvieran un punto mayor en cuanto al nivel de escenas de carácter sexual. Ya en los años 80 con la *Ley Miró*, este tipo de películas irían en decadencia debido a que no recibían ayudas por parte del estado y el género se fue quedando anticuado, solo podría disfrutarse de el en salas de cine porno o X (Martínez, J. 2006, pp.83-84).

Estas películas no solo marcaron una puerta hacia una libertad anteriormente oprimida, sino que, a partir de ello, las relaciones entre parejas serían con una visión totalmente distinta ya no solo en el cine, si no en la vida real ya que son modo de reflejo de sus comportamientos (Martínez, J. 2006, p.84).

Sin embargo, un género que podemos afirmar que trato de recuperar el pasado con más hincapié, es el del documental, pues tras la Guerra Civil, el contar todo lo sucedido y que previamente había sido prohibido se vuelve una gran necesidad.

Podemos destacar documentales como *Canciones para después de una guerra* (Martín Patino, 1976), el cual se prohibiría a manos del presidente, Carrero Blanco, en el que se exhibían canciones populares y fragmentos de imágenes de la época de los años cuarenta. Hasta llegado el 1976 no se permitiría su exhibición motivada a raíz de la eliminación de la censura. Su emisión produjo grandes revueltas produciéndose arengas y manifestaciones entre los espectadores.

Gracias a esta película se pudo visualizar en la gran pantalla un asunto al cual era muy tabú, permitiendo que se concibiera una época muy importante para el papel del documental, creando incluso un nuevo estilo pero que ya hoy en día está casi desaparecido (El cine de Transición, 1975-1982, s.f).

4.1.3 Etapa intermedia: 1978-1981 (Sánchez Vidal, 1993, p. 514).

Sánchez Vidal (1993) menciona que ya en esta etapa se puede hablar ya de una estabilización política mayor, pues en 1978 se configuraría la Constitución Española, la cual conllevaría un asentamiento político mayor, junto a una formación de leyes que en lo cinematográfico ya se habría hecho un año antes con el Real Decreto.

Había que resurgir y darle promoción al cine español frente el americano, cosa que sería bastante difícil pues el cine americano llevaría ya un recorrido de más de 40 años sobre el español. Además, la sociedad era consciente de ello y a pesar de pagar en las taquillas el mismo precio por ver una película americana doblada al español que una de producción española, el ciudadano medio era consciente de que pagaba un precio barato para lo que significaba por entonces.

Por ello se encontraban los directores españoles con numerosos problemas para hacerse oír y tener un cierto renombre en la industria. Muchos se quedaron en el olvido o deciden dedicarse a otras labores.

Además, debemos añadir la crisis que surgió por esos años en cuanto al cierre de salas de cine, pues se vieron reducidas a la mitad, debido a que las salas existentes quedarían obsoletas o anticuadas a causa de la falta de recursos o en mayor parte motivado por la lejanía

de las salas de proyección las cuales se ubicaban en zonas centrales o de mayor población. Los espectadores de películas españolas se vieron reducidos en un 40% mientras que los espectadores en películas americanas aumentaron un 15% en este periodo (pp. 514-515).

En la siguiente tabla podemos observar como a pesar de que existían buenas cantidades de salas solo estaban en vigor o en uso real, menos de la mitad con el paso de los años, suponiendo la pérdida de casi la mitad de los espectadores entre el inicio y final del periodo de Transición (Martínez, 2006, p.80).

TABLA 2
EL SECTOR DE LA EXHIBICIÓN ENTRE 1978 Y 1983

| <i>Año</i> | <i>Cines censados</i> | <i>Cines con proyección</i> | <i>Películas exhibidas</i> | <i>Asistencia media</i> |
|------------|-----------------------|-----------------------------|----------------------------|-------------------------|
| 1978 | 5.796 | 4.430 | 4.227 | 6,1 |
| 1979 | 6.042 | 4.288 | 4.650 | 6 |
| 1980 | 6.155 | 4.096 | 4.561 | 4,9 |
| 1981 | 6.258 | 3.970 | 4.649 | 4,7 |
| 1982 | 6.420 | 2.939 | 4.718 | 4,3 |
| 1983 | 6.573 | 3.820 | 4.665 | 3 |

Tabla 1. Índice del sector de la exhibición entre 1978 y 1983. Fuente: Artículo de Josefina Martínez: “Tal como éramos... El cine de la Transición política española”

En esta etapa se puede sospechar que hubo una enorme censura económica y que todas las producciones estuvieran en búsqueda de cualquier tipo de subvención para la realización de proyectos cinematográficos. Se entiende que el cine español en su gran mayoría no podía exportarse a países de Europa o América y que su emisión se hiciera únicamente en el propio país. Pues como dice John Hopewell: “Lo ideal sería que el dinero para hacer películas en España procediese a partes iguales del mercado nacional, las ventas al extranjero y la subvención estatal”. El mercado interior paso a estar a la intemperie de las multinacionales americanas (Sánchez Vidal, 1993, p.516).

Sánchez Vidal (1993) puntúa la posición de la televisión, la cual obtendría en esta etapa una presencia mayor en el ámbito cinematográfico, de manera forzada. Los cineastas de la época no se fijarían en la importancia de la televisión como otro medio y durante la transición este medio le daría de lado, hasta casi finales de los años 70.

A partir de aquí TVE, fue fuertemente criticada debido a las ayudas estatales que tenían y a su corrupción. Por ello, puso en marcha una campaña colaborando con el cine con numerosas producciones que más tarde se presentarían en la gran pantalla y tendrían una pequeña repercusión cinematográfica.

Este podría marcarse como el inicio de una colaboración entre medios que supondrían un avance en cuanto a la producción, ya que la televisión supone un medio con grandes subvenciones, gracias a lo que el cine español pudo realizar numerosas producciones. Además, esto permitió que, de cara al mercado exterior, el cine español tuviera mayor nivel de oportunidades (pp. 516-517).

4.1.4 Última etapa: 1982-1986.

Llega el año 1981 surgen una serie de acontecimientos que supondrían esta última etapa de Transición Española: Adolfo Suárez presentaría su dimisión como presidente del gobierno por el desmantelamiento de la UCD (Unión Centro Democrática), el intento de golpe de estado del 23 de febrero de ese mismo año por parte del general Fernando Tejero, el comienzo del auge democrático por la presencia del PSOE y el ingreso de la OTAN supondría lo que se dio como el final de la Transición.

Según Agustín Sánchez Vidal (1993), en 1982 se aprueba un nuevo Real Decreto que no se publicaría hasta 1984, hay que tener en cuenta que, en estos años, Felipe González nombraría a la directora y realizadora Pilar Miró, para estar al frente de la Dirección General de Cinematografía (p.517), y más tarde como directora en RTVE, todos estos sucesos supusieron que en este decreto se le conociera socialmente como la *Ley Miró* (Martínez, J. 2006, p. 73). Esta ley tenía como fundamento la protección cinematográfica dando paso a un ciclo nuevo en la industria española del cine.

Su llegada supuso unos grandes cambios dentro de la industria cinematográfica, pues impulsó un cambio en la forma estructural de la creación cinematográfica en España. Además del incremento de cuatro licencias de doblaje en las películas o el intento de cambiar las proporciones de la producción nacional, dirigiéndose un tercio a películas de tipo “S”, otro a coproducciones y el último a películas de interés (Sánchez Vidal, 1993, p.517).

Además, Adrián Jerez (2011) apunta que Miró tuvo un papel importante en la FIAPF (Federación internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos) pues recuperó la clase A para el Festival de Cine de San Sebastián, la categoría A son aquellos festivales que forman parte de la categoría *Competitive Feature Film Festivals*, los cuales forman una lista muy selecta de 15 festivales más prestigiosos del mundo entero.

Alberto Leal (2007) apunta que entre las principales hazañas de Pilar Miró se encontraban la de crear subvenciones en películas de hasta casi la mitad de su coste, haciendo posible que una multitud de proyectos se llevaran a cabo y visibilizando la industria ya que consiguió elevarla a unos niveles hasta el momento, no alcanzados.

Aun así, esta ley fue muy criticada por otros sectores más conservadores, pues la industria cinematográfica consiguió consolidarse y eso supuso que los sueldos de los trabajadores se disparasen, desequilibrando el sector económico como se conocía hasta entonces. Además de otras críticas las cuales tenían la opinión de que estas subvenciones se brindaban desde el amiguismo o según la ideología (Leal, 2007).

Asimismo, los progresistas sí que defenderían dicha ley, pues supuso el reconocimiento del cine español en el extranjero tanto en festivales como en las carteleras de otros países (Leal, 2007).

Sin embargo, numerosos desajustes hicieron que se cuestionara dicha ley, pues en numerosas producciones se subvencionaba el coste completo de dicha película debido a que se declaraba una mayor cantidad a la real ante la administración, para cobrar la mitad de esa cantidad y así cubrir todos los gastos; por lo que se empezó a tener una opinión negativa sobre estas ayudas (Leal, 2007).

Sin embargo, Alberto Leal (2007) explica otras críticas que supusieron mayor cambio en este sistema, se creó el llamado *Decreto Miró* que conformaría una estética dentro de nuestro cine creando un estilo de cine más innovador y experimental, destacando como ejemplo de ello la filmografía de Mario Camus o de Iván Zulueta.

Se crearía un cine con un corte más europeo y de mayor calidad, dejando atrás el cine humilde o barato, ahora las temáticas de las películas se dirigirían a un público de una clase más burguesa, procedente de las grandes capitales; además esto se vería influido por el ingreso de España dentro de la Comunidad Económica Europea, donde consigue mayor público europeo y consecuentemente galardones de películas de años anteriores tales como el conseguido en Cannes en 1977 por *Elisa, vida mía* (Saura, 1977) (Sánchez Vidal, 1993, p. 519).

A modo de conclusión, gracias a esta etapa el cine español se encuentra al nivel en el que estamos hoy en día, a pesar de que en la etapa de la transición el cine estuviera acomplejado por la escasa calidad de las películas y la falta de medios, sin embargo, esto provocó que se generará un nuevo estilo y se introdujeran conceptos de mayor calidad proveniente del resto de Europa.

En esta etapa se ha podido observar el sometimiento al que estuvo sujeto el cine durante gran parte del siglo XX, y como tras eliminarse estas presiones, tanto la sociedad como su forma de comunicación o difusión, conformaría el cine como una vía de expresión y manifestación enorme.

4.2 Delimitación conceptual de la Danza Española

4.2.1. Breve recorrido histórico hasta 1970. Carácter español y escénico.

La danza y el cine se ha dicho siempre que han sido el uno para el otro, pues se retroalimentan del atractivo que tienen ambos. Valle Riestra (2014) argumenta en su artículo sobre danza y cine que, desde los inicios del ser humano, este siempre ha bailado, incluso en la era paleolítica, se asume a través de iconografías que lo iniciaron con rituales (p. 56)

La danza siempre ha sido compleja de registrar por su naturaleza, según Riestra (2014) su evolución y registro en esta disciplina se da a través del tiempo y por la enseñanza de generación en generación, pues no hay una forma de documentarla ni de tener un registro, al ser una disciplina corporal (p.56).

Entendemos, que la danza le debe mucho a la aparición del cine, pues desde sus inicios en el siglo XIX, se uniría a este mismo de una forma inmediata, pues al tener ese carácter visual del que carecían los manuscritos o libros de manera textual, con la llegada del cine esto se facilitaría enormemente, aportando claro está, otras disciplinas artísticas ya existentes tales como la fotografía.

Claro está que esta filmación del cuerpo en movimiento ayudó de gran manera en los inicios del cine, pues la danza, ya tenía una gran serie de normas y elementos de utilización de los espacios y formas, las cuales ya eran parte de una sociedad que estaba acostumbrada visualmente a esa escenografía y puesta en escena en los espectáculos de la época o en las grandes óperas García (2007, p. 13).

En España, sabemos que el propio origen de la danza se encuentra perdido en el pasado, sin embargo, podíamos mencionar a las *puealle gaditanae*. Estas eran unas bailarinas que existían en Cádiz en tiempos de la antigua Roma, y destacaban por sus bailes sensuales y por cantar canciones eróticas con el acompañamiento de instrumentos como castañuelas béticas. Tendrían una gran aclamación entre la población romana masculina. Cabe la posibilidad que estas bailarinas tengan su origen en las prácticas sexuales de las sacerdotisas con la existencia de la fenicia Gadir y su templo dedicado a Afrodita (Pérez García, 2014).

Su fama se expandiría por todo el Mediterráneo, siendo las protagonistas en reuniones de las clases más altas. Es posible que estas *puellae gaditanae* fueran el lejano precedente de lo que hoy conocemos como el baile flamenco (Pérez García, 2014).

En nuestro país según Elvira Carrión (2017) este siempre ha tenido un gran arraigo social, pero se debe hablar de danza y baile como dos términos distintos que no se consideran igual. Pues las danzas a partir del siglo XV eran estructuradas, tenían una forma y cuerpo reglado, sus coreografías eran realizadas para miembros de la nobleza, pues por ello se relacionó la danza con la aristocracia. En cambio, los bailes eran realizados por parte de plebeyos o campesinos.

El siglo XV en España fue un periodo clave para la danza española pues se vería influenciado por las culturas de países europeos que invadían nuestro país como Francia o Italia.

Esto supondría que su carácter artístico en la danza se asumiera rápidamente, existirían tipos de danza bajo el nombre “de cuenta”, unos ejemplos serían La Pavana, La Gallarda o La Española, que son danzas medidas que podían ser bajas o altas en cuestión a la elevación de los pies del suelo. Además, se incluye el baile de máscaras que se realizaban en los entremeses de las festividades de la corte española o las danzas morunas que tendrían una presencia amplia desde el reinado de los Reyes Católicos (Peralbo, 2014, p. 96).

Ya en el siglo siguiente (XVI), M^a Jesús Barrios Peralbo (2014) expone muy acertadamente que la danza española se convertiría en un elemento de entretenimiento para todas las capas de la sociedad y es que entre los altos poderes monárquicos esto se vería reflejado a lo largo de los distintos reinados.

Entre las cortes es bien sabido que el rey Carlos I dedicó gran parte de su fortuna a los bailes de máscaras, de ahí que su hijo, Felipe II fuera un gran bailarín que se desplazaría por toda Europa inculcando la danza española y así este se lo enseñó a su hijo Felipe III, el cual se consideró como el mejor bailarín de esa época, dominando las danzas de máscaras y cortesanas con la participación de nobles y personal de la realeza. Gracias a todos estos sucesos, se consolidaría la danza española ya como un arte y elemento de entretenimiento de la sociedad (pp. 97-98).

Barrios Peralbo (2014) reitera que el teatro fue un medio en el que se fomentó enormemente la danza cortesana, de la que los nobles disfrutaban en sus reuniones, lo que provocó que en el siglo XVII se convirtiera en una danza muy estructurada y que tendría una expansión a otras cortes de Europa. Ello otorgó a las danzas españolas un mayor reconocimiento y prestigio en el exterior (p. 99). Está claro que toda danza tendría como punto de partida, la nobleza, para tener cierto prestigio, pues eso suponía que la danza era un elemento aristocrático y símbolo de poder. Por tanto, las danzas emergentes, sabían que debían conseguir un hueco en las altas cortes, para poder lograr un prestigio respecto al resto.

Y es que en el siglo XV no se encontrarían en España fuentes relacionadas al tema de danza, y no sería hasta el siglo XVII cuando se redactaría el primer tratado de Juan Esquivel Navarro, escritor y bailarín sevillano, titulado *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*.

Gracias al mismo quedaría constancia de los increíbles sucesos y aspectos artísticos de la época, como el conocimiento de que Felipe IV fue un bailarín excelente. Incluyó enormes consejos que más tarde serían muy útiles para los bailarines. Incluso se exponía como era la estructura de distintas danzas que existían en España antes del reinado borbón, tales como el *Torneo*, o la *Pavana* (Martín, 2017, p. 221).

Es cierto que hasta la llegada de este tratado no existiría un documento regulado oficial sobre la danza en España, aun así, existieron solo algunos manuscritos, que, de cierta manera, influenciaron a los tratados posteriores, según Elvira Carrión (2017), pues explica que se conoce que existieron números manuscritos de los cuales desconocía su procedencia y autores.

El más destacable fue el *Manuscrito de Cervera*, redactado en torno al 1496, en el que se incluían dos páginas, con hasta cinco símbolos que se iban relacionando y repitiendo en forma de una secuencia de pasos de danza. No tiene mayor extensión ni nivel de notaciones musicales, pero este manuscrito dejó constancia de que ya en este siglo España tenía una danza con un estilo y carácter propio (pp. 217-218).

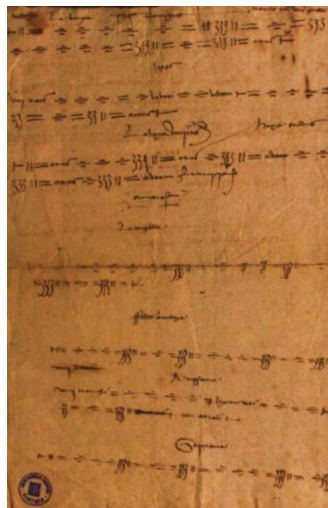


Ilustración 2. Página del Manuscrito de Cervera (1496). Fuente: Tritto Blog

En cuanto al siglo XVIII debemos añadir que comenzó a tener mayor nivel y presencia del ballet, pues estaba dando sus frutos, convirtiéndose en un arte propio, original y capaz de tener una espectacularidad única. En este siglo surgirían grandes avances en cuanto a literatura o medicina y es que, la búsqueda de un lenguaje expresivo a través del cuerpo se estaba reclamando a gritos.

Nacería además en España lo que sería el culmen de este siglo, el *bolero*, procedente de esa danza cortesana de la cual hemos hablado del siglo XVII. Este nuevo estilo relacionaría lo más estético y normativo de esa danza cortesana con los bailes más populares más humildad.

El bolero sería el baile más popular en España casi prácticamente toda la segunda mitad del siglo XVIII. Se convertiría en un reclamo o forma de adquirir popularidad, pues muchos jóvenes decidirían ponerlo en práctica con el fin de conseguir dinero a cambio de ello; pues los boleros tienen un carácter romántico y conmovedor que alentaba y provocaba esa fama o “don de gentes”.

Se bailaba en numerosas festividades en el exterior, como las romerías y más tarde en teatros populares. Este estilo se caracterizaría por obtener una técnica y finalidad de estilo muy sensual donde el torso, los brazos y la cadera, son elementos fundamentales de carácter tan orgulloso. Se consideró como baile nacional, donde este atractivo llegaría incluso hasta formar parte de las festividades de la corte. Esta danza proseguiría evolucionando y obteniendo mayor fama en sus próximos años, convirtiéndose en una forma de enseñanza (Martín, 2017, p.264- 265).

A partir de los años 40, esos boleros pasarían a llamarse Escuela Bolera o Escuela Pericet, conocida así por la familia Pericet la cual se considera como precursora en la difusión y enseñanza de este género.

Se impone, por otro lado, a inicios del siglo XIX que las personas que quieran interpretar bailes habían de tener formación, por ello se iniciarían las primeras academias y compañías de danza, haciendo que por primera vez los bailarines de vocación pudieran dedicarse a ello. Destacan las academias de los Pericet o la de José Otero (Martín, 2017, pp. 43-44).

Paralelamente el flamenco comenzaría a verse en espacios cerrados, normalmente patios o en los famosos cafés cantantes donde mayoritariamente se podía ver flamenco, actualmente los conocemos por otro nombre, los famosos tablaos.

De esta forma ambos estilos vieron los primeros pasos hacia la profesionalidad, uniéndose entre ambos al mismo tiempo que el clásico español comenzaría a desarrollarse. Flamenco y bolero se diferenciarían en esta etapa únicamente por la enseñanza académica, pues en el flamenco aún no se consideraba como tal y debido a las dimensiones de espacios, ya que el de los boleros siempre había sido más grande (Peralbo, 2014, p.122).

La escuela bolera y el flamenco a pesar de tener técnicas y características artísticas diferentes, como indica José Blas Vega:

Hay a lo largo de su historia una común e intensa actividad paralela, un mutuo intercambio de motivos, prestaciones e influencias básicas para el enriquecimiento y desarrollo de ambas escuelas, consiguiendo un ensamblaje artístico, que tendrá como consecuencia definitiva para la historia de la danza, la aportación de un ballet flamenco o ballet español. (Vega, 1992, p.79)

La danza española se clasificaría en esta época en distintos estilos: flamenco, proveniente de gitanos del sur de España; danzas regionales como la jota o sevillanas; la danza neoclásica española y los tan mencionados boleros estilizando las danzas españolas clásicas de las distintas regiones. (La Danza Española: que es, origen y estilos, s.f.).

La danza moderna surgiría ya iniciado el siglo XX a modo alternativo a la danza clásica, se expandiría de forma desigual según el país, en nuestro caso, fue bastante marginal, hasta casi finales de siglo donde comenzaron a crearse escuelas en distintas capitales del país; Estudio de Carmen Senra, en Madrid o la compañía de Anna Maleras en Barcelona (Brozas et al. 2012, p. 172).

En los inicios de este siglo, se abren frentes en la danza, pues se introduce la modernidad junto a nuevas formas musicales, revoluciones artísticas y nuevas tendencias que afectaron de lleno a la danza.

En el siglo XX el baile flamenco estaría bastante conformado como un género, rasgos y características propias, pero con un recorrido y repertorio escaso. Comienza a resurgir esa danza española a través de bailarinas como Antonia Mercé “La Argentina”, la cual era una

maestra en el conocimiento de la danza flamenca, bolera y folclórica. Otros destacables como Pilar López, Vicente Escudero o Antonio Ruiz, los cuales son referencias sobre la danza española (Gómez, 2015, p.109-110).

Se comenzaría una etapa teatral de la danza española a raíz del estreno de la obra en 1925 tal como menciona Barrios Peralbo (2014) en su tesis, *El Amor Brujo*, con el subtítulo de *Gitanerías*, que supondría el inicio de una danza estilizada, pues su escenificación no era lo visto hasta el momento de subir a un tablao flamenco, ahora el flamenco tenía un argumento y una composición musical llena de virtud.

Este ballet abrió una etapa nueva en la danza española poniendo sobre la mesa una nueva andadura, que, se vio influenciada por otros géneros o escuelas como fueron los ballets rusos de Diaghilev y de las coreografías de la bailarina, Antonia Mercé, que generaría una nueva estética y carácter al baile español, con un lenguaje coreográfico basado en los boleros y escuela flamenca haciendo uso de su estilización (pp. 125-128).



Ilustración 3. Antonia Mercé y el estreno de "El amor Brujo" en París (1925) Fuente: Albidanza

En esta década destaca la intención de incluir los bailes y espectáculos de folclore. En su momento supuso la principal fuente de ingresos para los bailarines de la época, ya que, estos espectáculos tuvieron gran fama debido a que además de que los bailarines eran figuras de gran reconocimiento público, estos, estaban acompañadas de cantantes que le otorgaban mayor prestigio. Este formato ya en las décadas próximas iría perdiendo su fuerza pues ya en los años cincuenta una nueva estética se estaba creando, y en la década de los sesenta se perdería casi al completo.

Lo único que laboralmente tuvo empuje en estos años sería el cine de danza folclórica, pues en estos años se tenía por costumbre hacer películas homenaje a figuras destacadas del momento, da igual cual fuera su disciplina (Pérez-Castilla, 2015, pp.267-268).

Barrios Peralbo (2014) puntúa que los Ballets Rusos en España tuvieron una influencia enorme en cuanto al espacio y a la concepción artística de este estilo. Antonia Mercé dejaría su carrera artística como legado y llevaría a la figura de Encarnación López “La Argentinita”, la cual funda una Compañía de Ballet Español (1933) en colaboración con los grandes autores del momento como Federico García Lorca, pero con la terrible llegada de la Guerra Civil esta compañía se vio truncada hasta que una vez finalizada, Pilar López, retoma esta compañía de la cual saldrían numerosos bailarines referentes de la danza española.

Pero en nuestro país llegamos a una etapa donde las instituciones públicas no tenían ningún tipo de consideración en torno a la danza, por ello para apreciarla de cierta forma se vio necesitada del cine, ya que le proporcionaba información muy valiosa al espectador (p.132).

Figuras como la de Pastora Imperio tuvieron gran presencia para la conformación del cine coreográfico español. Esta mujer fue una bailaora gitana de folclore que marcó el inicio de la danza en el cine cuando era silente aún. Pastora fue pionera en el cine, con películas bajo el productor José Carrera siendo la primera de ellas, *La Danza Fatal* (1914) obra pionera por lo primitivo de su realización y extraño de su planteamiento que muestra el característico braceo del que Pastora Imperio hace gala. Fue la primera artista en participar en un largometraje o *Gitana Cañí* (Pou, 1917). A pesar de todo, muchas de estas películas están perdidas en el recuerdo, pero su figura marcaría una etapa y una relación entre la danza y el cine (Martínez del Baño, 2020, p.187).

Debido a la dictadura a la que estaba sometida nuestra nación, los espectáculos se limitaron a pequeños espectáculos de folclore y danza clásica, por ello surgen asociaciones como la *Sección Femenina* perteneciente a la Falange española que impulsarían la danza española.

Estas mujeres comenzaron la recopilación de los bailes tradicionales además de enseñarlos a distintos bailarines, creaban exhibiciones de bailes, músicas y danzas típicas por todo el Estado, que más tarde se transformarían en fiestas regionales.

Se consideró a esta formación como la impulsora de la danza en esta etapa pues mantuvo relaciones políticas en países como Italia o Alemania, para la práctica de la danza tradicional. Se formaron los conocidos grupos de Coro y Danza, que representaban las danzas típicas de cada región como muestra de unidad nacional. (Pérez-Castilla, 2015, pp-228.230).

Aunque, es cierto que esta agrupación tuvo afán de recuperación de las fuentes folclóricas bailadas, la mayor parte las manipularon para adaptarlas al espíritu reaccionario y patriarcal de la dictadura franquista. Un ejemplo de ello es que se eliminaba la presencia masculina en las danzas o reemplazando en numerosas ocasiones pasos que se consideraban peligrosos para moral (Martínez del Fresno, 2012, pp. 229-254).



Ilustración 4. EL GRUPO DE COROS Y DANZAS DE ULEA EN EL TEATRO ROMEA DE MURCIA EN 1955. Fuente: Real Asociación Española de Cronistas Oficiales.

Estas mujeres eran invitadas a grandes eventos en las primeras décadas de la posguerra y hacían giras por todo el mundo; se las llegó a denominar embajadas políticas en España (Pérez-Castilla, 2015, p-228.230).

Al margen de esta formación, en España se vive una etapa donde la danza, tras la posguerra vive un enorme impulso, donde grandes figuras del mundo de la danza comienzan a crear sus propias escuelas o compañías siguiendo la línea de Antonia Mercé o Encarnación López.

Destacamos a esta última pues su hermana, como hemos mencionado, Pilar López, sería la que se quedaría a cargo de la compañía de Ballet español en 1946 siendo una de las más estables y reconocida del país y creando obras que se consideran patrimonio español y del flamenco. Participaría en gran cantidad películas de gran reconocimiento, haciendo de su compañía de la más prestigiosa en nuestro país, (Peralbo, 2014, p.132).



Ilustración 5. PROGRAMA BALLE
ESPAÑOL DE PILAR LOPEZ. PALACE
THEATRE LONDRES. FLAMENCO.
Fuente: Todo Colección

En la década de los 50, España se ve en una nueva etapa hacia el exterior, donde el turismo se incrementa a unos niveles enormes y donde existe un reclamo más alto de espectáculos de danza española en salas de fiestas y los típicos “tablaos” españoles. Pues al final, el turista extranjero busca en nuestro país ese atractivo artístico que tanto nos destaca. Por ello, surgen nuevas compañías de ballet, de un carácter minoritario pero que ofrecería un espectáculo de danza en este tipo de espacios y con siempre una intencionalidad a un público extranjero principalmente.

Peralbo (2014) menciona que la década de los sesenta como la época dorada, debido a que los grandes bailarines de la danza española consiguieron grandes éxitos nacionales e internacionales; Antonio Soler o Antonio “El Bailarín” sería uno de los más destables artistas con una presencia enorme en el cine español, este dejaría un legado de nuevos registros escénicos y expresivos con un carácter de la danza muy dramático, lo que le facilitó a su interpretación en el cine (p.183).

Hubo destacables como *Duende y Misterio del Flamenco* (Neville, 1952), película en la que participa Antonio Ruiz Soler y que sitúa entre la ficción y el modelo documental. En esta se narra la historia del cante flamenco y su recorrido e influencia en España. Otras filmaciones como *La Nueva Cenicienta* (Sherman, 1964), en esta obra en la que participa Marisol como estrella principal, cuenta la historia de como esta pretende llegar a ser una super estrella y en este caso Antonio es el dueño de un gran espectáculo de danza, pero este necesita de una primera bailarina. Cuando ve a Marisol se deslumbra de ella, aunque le costaría encontrarla, pues lo único que pudo obtener fue su zapato.

4.2.2 Danza española entre las décadas de los 70 y 80. Influencias, figuras destacadas y estilos nacientes.

Está claro que, en el siglo XX, hasta la década de las 70, estuvo marcada por la Guerra Civil Española, creando un nuevo periodo en la Danza Española. Con la pérdida de los espectáculos de folclore y con la creación de nuevos espacios de salas de fiesta para espectáculos de variedades (Pérez-Castilla, 2015, p. 227).

Esto como se puede comprobar hoy en día, se llevaría a la televisión, pues desde siempre los programas de variedades han tenido una presencia y reclamo televisivo, pues entretiene y divierte al espectador, destacable en 1972 la creación del célebre programa de TVE, *Un, dos, tres*.

Luisa Algar Pérez (2014) menciona que el principal acontecimiento en estas décadas sería la creación de la Compañía de Ballet Nacional, en 1978, bajo la dirección del maestro Antonio Gades. La conformación de la compañía supondría un nuevo paso en la danza española, tanto a nivel nacional como de cara al exterior, una renovación más profesional y pura de nuestra danza. Por primera vez se proclamó de forma oficial como institución a la Danza Española gracias al Ministerio de Cultura, donde formaría parte del Instituto de las Artes Escénicas y de la Música (INAM) (pp.234-235).

Hasta el momento, hubo numerosos intentos fallidos de creación de una compañía. Un ejemplo de ello sería el *Ballet Español Antología*, creado en 1973 por el bailarín Alberto Lorca, este pondría su final en 1977, debido a los gastos que suponía la misma. (Pérez-Castilla, 2015, pp.234-235).



Ilustración 6. Benidorm Palace sala de fiestas Ballet Español Antología de María del Sol y Mario de la Vega. Fuente: TodoColección

Antonio Gades sería el primer director artístico de la compañía, su figura aportó a la compañía una enorme sabiduría y conocimiento de la danza, pues Gades tenía un recorrido enorme e internacional de éxito, con un saber sobre la danza española, folclore y flamenco, principales estilos dentro de la compañía. Su aportación crearía lo que más tarde conocimos como el Nuevo Flamenco.

Gades terminaría su etapa como director en 1980 cuando Antonio Ruiz Soler o Antonio “El Bailarín”, cogería su legado aportando numerosas innovaciones de profesionales de la danza española (Khan, s.f).

En 1983, María de Ávila, cogería el relevo, inculcando a sus alumnos, los principios básicos de la danza contemporánea y brindando a la compañía de una internacionalización que vendría de la mano de una regeneración en cuanto a los estilos. Su dirección sería hasta 1986, donde ya se le brindaría este puesto a uno de los primeros fundadores de la compañía como fue José Antonio Ruiz (Khan, s.f).

En la década de 1980, nuestro país, bajo el gobierno del Partido Socialista, brindó de grandes recursos a la cultura, que se comprendió como un bien público y que formaría según comenta Beatriz Martínez del Fresno en su artículo sobre danza contemporáneo-española (s.f) las siguientes instituciones:

- Programa Institucional de la Artes Escénicas, dirigido por Lluís Pasqual, 1984.
- Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, Guillermo Heras, 1984.
- Compañía Nacional de Teatro Clásico, dirigido desde 1986 por Adolfo Marillach.

La danza contemporánea siempre tuvo en esta etapa una gran unión al teatro, pues siempre en determinadas festividades escénicas se le otorgaba un espacio a ella, haciendo así que el teatro independiente se transformara y adaptara a nuevas formas como el teatro físico, visual o de danza (Martínez del Fresno, s.f).

Pues hasta 1970 España se mantuvo al margen de las nuevas tendencias que se daban en Europa y América, en esta etapa distintos artistas de gran trayectoria decidieron introducir esta danza contemporánea en nuestro país. La bailarina Anna Maleras introdujo estas nuevas técnicas provenientes del jazz y de la contemporánea, convirtiéndose en una de las principales fundadoras de este estilo en España (Pérez, 2009).

Se produciría una etapa de controversia pues, a raíz de la creación del Ballet Nacional, la Danza Española, obtendría un mayor reconocimiento social, sin embargo, se iniciaría una crisis ya que ahora habría menor presencia de espectáculos.

Esto proviene desde luego de la influencia política que tenemos en nuestro país, Luisa Algar (2015) expone que en esta década se introducen nuevos medios de entretenimiento que hacen que la danza española profesional quede un paso atrás. El aumento de la televisión, nuevos estilos musicales, el inicio de un estilo más liberal en la danza, hacen que los ballets queden anticuados y que poco a poco su imagen quede menos publicitada (pp. 237-238).

A raíz de esto, irían perdiéndose las compañías privadas de Danza Española o transformándose hacia otros estilos como el flamenco. Además, el cierre de las salas que hicieron que las posibilidades laborales se redujeran, esto evidentemente, se vería reflejado en la calidad de los espectáculos (Pérez-Castilla, 2015, p. 237-238).

A pesar de todo, como hemos visto, y como podemos ver actualmente, algunas compañías siguen su legado y trayectoria, pero siempre con un aspecto social de danza profesional y de espectáculo puro, como muestra de nuestro estilo artístico español.

4.2.3 “Danza española”, uso y comprensión inadecuado de su término.

Una vez conocido el recorrido que ha tenido nuestra danza a lo largo de las décadas, su influencia y su actuación, por ello, debemos pararnos a observar la incorrecta forma de definir o explicar dicho término que se tiene por regla general. La danza española es la definición de incontables expresiones sociales que ha ido conformándose y adaptándose a nuestras costumbres y habla, siendo una danza universal y conocida en el mundo entero.

Podríamos escoger incontables definiciones sobre el concepto de Danza española, pues este tiene una terminología la cual; según la procedencia del autor, el lugar de proveniencia y el conocimiento sobre el mismo, irá variando.

Destaco el libro de *Danza Española* de Ángeles Arranz del Barrio (2022), donde esta define este término de la siguiente forma: “Danza Española es el nombre del arte coreográfico español, ciencia del arte escénico que se manifiesta en el folclore, la escuela bolera, el flamenco y la danza estilizada.” (p.1).

La Danza española abarca una inmensidad de formas, no se cierra a los cuatro estilos mencionados en el libro de Arranz, abarca desde la escuela bolera y ballet hasta el folclore.

Y es que como dice Pérez-Castilla (2015), “¿Son los términos de danza española, ballet nacional, ballet español, danza española teatral, danza española escénica, ballet clásico español o baile clásico español un concepto idéntico o únicamente similar?” (p.175), pero es que el uso de estos términos siempre se ha entendido como uno igual o al menos no se ha sabido diferenciar entre ellos por parte de la sociedad media española, pues lleva siempre a una gran confusión continua sobre el concepto de esta.

En todos los trabajos de investigación lo primero que expone es la definición básica conceptual del término/s a desarrollar, como comentó Roger Salas (2013), crítico de danza y ballet del periódico El País, en su artículo *Danza Española y terminologías*:

No se escapa la danza española al asunto de las terminologías, una verdadera selva nominal que siempre ha traído de cabeza a quienes han tratado de poner orden en esa materia. Y quien dice “terminologías” dice también “metodologías”. En la danza española la cosa va mal si insistimos siempre en escribirla con minúsculas (Salas, 2013).

Esta cita, podría extrapolarse a cualquier ámbito, sobre todo al de los medios de comunicación actual; estos tienen una potente capacidad de creación de opinión. Mencionando en el cuerpo de sus textos como danza a cualquier baile, sea cual sea su estilo.

Para ello, se deben conocer los estilos que existen, ya no solo en la danza española si no en la danza como un término global, pues la danza tiene etapas y recorrido histórico, no es lo mismo una danza cortesana como una Pavana que una Danza Contemporánea, pues no tienen relación alguna en cuanto su composición y apariencia externa (Pérez-Castilla, 2015, p.176).

Luisa Algar (2015) comenta que es cierto que, en nuestro país para hablar del resto de danzas, si somos más concretos a la hora de especificar sobre qué tipo de género hablamos, pues si utilizamos su gentilicio como danza clásica francesa o italiana, escuela alemana, etc. Pero cuando hablamos del flamenco en su ámbito como danza o baile, entramos dentro del ámbito de composición coreográfica es decir entran en este concepto todos los tipos de ballet, pieza o cortes cuya esencia o principal estructura sea el flamenco (p. 176).

Ya a mitad del siglo XX, encontramos muchas asociaciones entre el flamenco y la Danza Española, carteles donde se asocia el Ballet Nacional de Gijón junto a la imagen de Carmen Amaya, representante total del flamenco, o en films como *Duende y misterio del Flamenco* (Neville, 1952) el cual no habla nada entorno a ese estilo, si no que menciona a la danza clásica y bolera, con representantes de estos como Antonio “El Bailarín” (Pérez-Castilla, 2015, p. 177).

Es cierto, que debido a las redes sociales y la creatividad tan enorme que los jóvenes tenemos a nuestro alcance ha posibilitado que se generen una gran cantidad de nuevos estilos o conceptos de entender la danza, fusionando en gran infinidad de ocasiones distintos géneros clásicos entre sí. Programas como *The Dancer* (Cowell, 2021) en Televisión Española, es un ejemplo de variedad artística, dónde se confunden en grandes ocasiones con danza española, como la presentación de la *Dantza*, danza vasca, proveniente del folclore. En estos casos se le juzga como una danza minoritaria y no como una danza española folclórica o de romería de una región concreta como es el País Vasco.

Me ha parecido muy interesante mencionar el concepto de *Repertorio* en la danza española que Inés Hellín (2016) utiliza para la revista de investigación sobre flamenco, pues dice que el término *repertorio* equivale a un catálogo enorme de disciplinas entorno a las Artes Escénicas, pero que, en concreto, en la Danza Española, este repertorio tiene muchos matices pues según como se haga uso de este concepto se tendrá varios significados (p.214).

La RAE define *Repertorio* como un “Conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución” (Real Academia Española, s.f, definición 1).

Pero si nos referimos al concepto de Repertorio en la Danza Española, esta se entiende como: “Aquellas coreografías que han trascendido a lo largo de la Historia por su relevancia y calidad, pudiendo ser repuestas tal y como sus creadores las idearon” (Rubio, I.H, 2016, pág. 215).

Debemos dejar atrás también las asociaciones geográficas de estilos, pues siempre ha asociado el flamenco a la región andaluza. Como dice Luisa Algar (2015) en parte esto se debe al desconocimiento que se tiene de los distintos estilos y de su proveniencia, causado por la divulgación que se ha creado desde siempre como el flamenco fiel representante de nuestras raíces y cultura (p.177).

En definitiva, en nuestro país siempre se ha entendido a la danza española como el estilo del flamenco, pues sin duda, es el estilo que siempre más ha destacado entre todos, no solo interiormente en nuestro país, si no de cara al extranjero. Por ello el unir ambos términos como si fueran uno solo.

Debemos tener en cuenta el gran abanico de danzas y bailas que existen en nuestro país y que forman parte de la danza española y que, a fin de cuentas, han sido fuente de inspiración en numerosas ocasiones para la creación de nuevos estilos y géneros de danza. Nuestra danza es parte de nuestra esencia y conocer sus raíces y su influencia en nuestra cultura es un aspecto que todos los ciudadanos debemos de tener en cuenta.

5. BLOQUE PRÁCTICO: FILMOGRAFÍA ANTONIO

5.1. Biografía y trayectoria profesional



Ilustración 7. Retrato del bailarín Antonio Gades. Fuente: Fundación Antonio Gades

Antonio Esteve Ródenas o mayormente conocido como Antonio Gades, nació en 1936, el día 14 de noviembre. En estos meses España, ya se estaba envuelta en la terrible y gran Guerra Civil, bajo en el mandato de Franco en este periodo. Su ciudad natal es Elda (Alicante).

Y es que, en esta etapa en su familia, la figura de su padre Vicente Esteve Lidón, de ideología comunista, este se encontraba en el campo de batalla luchando en Madrid, en el Batallón de Octubre, una batalla iniciada este mismo año y que conllevaría el conflicto entre el bando republicano y el nacionalista por el control de la ciudad de Madrid tras el intento de golpe de Estado en contra a la Segunda República.

A Gades, durante toda su vida, la figura de su padre sería enormemente influyente en cuanto a su toma de decisiones o como reflejo de su ideología política y social. esto se verá claramente una vez conoces la situación que desde pequeño vivió, pues se crió en un ámbito dónde la guerra ya estaba presente. Todas estas situaciones que desde su infancia vivió, luego, en su trayectoria y trabajo como profesional de la danza las extrapolaría, convirtiéndose en numerosas ocasiones como un intelectual, no solo de la danza sino social y políticamente hablando, aunque siempre el mensaje corporal como medio de expresión.

He de mencionar que Gades, nació el mismo año en el que Federico García Lorca fue asesinado, sin embargo, su figura le sería enormemente influyente para su carrera y sobre todo para su filmografía, pues trasladar en verso y prosa una tragedia escrita a la danza, sería uno de los principales retos que este artista tendría.

Antonio Gades con el final de la Guerra Civil española se trasladaría junto a su familia a Madrid en la cual pasaría la mayor parte de su vida. Dejaría a los once años la escuela, y sería cuando ya establecido en Madrid, comenzaría a trabajar, como ayudante en periódicos, como botones en un hotel o simplemente haciendo recados para distintos locales.

Gades siempre tuvo cierta admiración hacia figuras como Alberto Lorca, el que sería más tarde director el Ballet Nacional Antología o Alejandro Vega, bailarín en obras destacables como *Duende y misterio del flamenco* (Neville, 1952), pues Gades los veía como figuras con gran personalidad. En esta etapa comienza a tener una cierta curiosidad por la danza.



Ilustración 8. Antonio Gades junto a sus padres Aurelia Ródenas y Vicente Esteve. Fuente: Fundación Antonio Gades

Se dice que en su juventud alguien conocido de su madre, le sugiere a Aurelia Ródenas, llevar a Antonio a dar unas cuentas clases, pues lo vio bailar en las verbenas del pueblo que se realizaban en verano y le llamó bastante la atención. Así que Aurelia decidió llevarle a la academia, en la cual estuvo unos dos meses, ya que al principio no era muy participe de esta idea. Sin embargo, la situación familiar y personal que estaba sufriendo, conllevando el hambre que pasaba, le hizo que la danza fuera un medio de salvación.

Comenzó con el poco dinero que conseguía en sus múltiples trabajos a inscribirse en numerosas academias, comenzó por la de academia de la bailarina Palitos, después en otras academias minoritarias del barrio, en una de ellas, conocería al que sería hasta 1981 su guitarrista, Emilio de Diego (De Elda a Madrid, s.f).

Según la gente cercana al mismo, dijo que a los dos meses se pensaba que ya tenía todos los conocimientos adquiridos. Gades se le conoce por tener siempre un ímpetu de saber y aprender, a todo le aportaba mucha atención y ganas. Por ello, a principios de los años 50 se va de gira con una compañía de *cabaret* de Pittaluga, por toda España.

Más tarde pasaría a bailar junto al Circo Price de Madrid, dónde el encargado de la época de los festivales realizados en España, Manuel Castellanos, recomienda a la artista Pilar López, dueña de la compañía de Ballet Español y hermana de Encarnación López “La Argentinita”(por aquel entonces aún no tendría nombre artístico), desde entonces Pilar decidió introducirlo en su compañía, a los dieciséis años, brindándole así su nuevo nombre: Antonio Gades, ese apellido se lo brindó a modo de homenaje a la artistas del sur, en concreto las gaditanas.



Ilustración 9. Antonio Gades en su juventud con su traje de flamenco con una dedicatoria a sus tíos Antonio y Enriqueta. Fuente: Fundación Antonio Gades.

Gades entraría en una etapa donde la compañía de Pilar López se encontraría en estos años en la cúspide pues tenía a las grandes figuras del flamenco que vendría más adelante.

Personalidades como Eduardo Serrano “Güito”, Mario Amaya o Farruco serían bailarines de la compañía, sin embargo, Gades entraría en sus primeros años como un bailarín miembro del cuerpo de baile, para recorrer infinidad de teatros y países realizando sus actuaciones. Antonio estaría en esta compañía durante prácticamente nueve años.

Junto a Pilar López, aprendería la técnica y forma de la danza clásica española antigua y contemporánea, además de las influencias de otras danzas populares españolas tales como el flamenco andaluz, jota o pавanas (De Flamenco, 2012).

En su primera gira se desplazaron, por primera vez para Gades, al extranjero pasando por lugares tales como Caracas o en barco hasta Japón. Al año siguiente, Pilar López lo nombraría con el título como primer bailarín en 1957 cuando por primera vez en el Arena de Verona bailarían su *Carmen* de Bizet junto a Pilar López (ver anexo 2).

Gades dejaría la compañía en 1961, pues tras casi una década junto a ella, este quería comenzar a emprender su propio camino, conocer y nutrirse de nuevos conocimientos de otros artistas y formar su propio grupo. Gades siempre le agradeció todo lo que le había enseñado y su legado. La última actuación que haría en esta compañía sería en Londres el teatro Royal Albert Hall (Pilar López, 1952-1961, s.f).



Ilustración 12. Antonio Gades junto a su maestra Pilar López. Fuente: Fundación Antonio Gades.

Cuando acaba con la compañía de Pilar López, comienza una etapa importantísima en la que se traslada a Italia donde comienza a tener contacto con la escena de la ópera y el ballet clásico y a conocer el desarrollo máximo que tiene la escena y en la cual se pueden contar historias, colaborando en la coreografía del Bolero de Ravel del británico Antón Dolin, a la que Gades le otorgaba su personalidad y carácter.

Y es que descubrir que existía una forma de representar historias reales a partir de un guion, el texto, la dirección de escena o la actuación, se convierten en elementos que Gades asume y que más adelante pondría en práctica para sus representaciones.

En su etapa italiana Gades entraría en una etapa de trabajo constante y sin descanso, representaría en 1962 en el Festival de Due Mondi de Spoleto su puesta en escena de *Carmen* de Bizet.



Ilustración 13. Antonio Gades, Carla Fracci y otros bailarines en la Ópera de Roma, 1962. Fuente: Fundación Antonio Gades.

Justo después, Gades permanecería en Milán durante nueve meses, realizando representaciones en la Scala de Milán, rodando sus primeras películas con Vittorio Gassman y participando junto a este, en su libro de entrevistas *Protagonistas*. También intervendría en programas de la televisión italiana (Italia, Francia, Barcelona y Madrid 1961-1968, s.f).

Tras esta etapa Gades se muda a París, ahora solo tomaría clases de mano de Madame Nora y Tikhonova, y en esta etapa surge su afición y mayor acercamiento a la pintura, en las cuales en numerosas ocasiones reflejaba sus ideas en cuanto a coreografías o su forma de entender la danza. Este siempre sintió una fuerte atracción por esta y por la historia del arte, pues a raíz de ello creaba sus coreografías como una sucesión de cuadro de estética emotiva y depurada. Los claroscuros barrocos de Velázquez o el expresionismo de Goya le influyeron enormemente en la concepción estética de todas sus obras

Reunió una importante colección de arte que conservó como coleccionista a la vez que recibió obras y regalos de carácter íntimo que nos reflejan su relación con el arte a través del tiempo (ver anexo 1).

En España de vuelta participa en su primera película española en pleno franquismo, la película *Los Tarantos* (Boleta, 1963) basada en la versión teatral de Alfredo Mañas, es una adaptación de la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta*, en la cual Gades forma parte del reparte junto a Carmen Amaya, en esta pieza se abrió una nueva forma de expresión más íntima del flamenco y el folklore.

Más adelante, trabajaría en otras obras cinematográficas, tales como *Con El Viento Solano* (Camus, 1966), esta relata la historia de un hombre que asesina a otro y al cual el sentimiento de culpa le corroe durante toda la trama, la soledad y el ansia de no saber cómo actuar son los principales temas de la obra.

Destacamos otras películas en esta etapa de menor éxito pero que formaron parte de su trayectoria cinematográfica, *Último Encuentro* (Eceiza, 1967), trata la historia de un joven muchacho pobre que se convierte en un gran bailarín; *En Busca del Amor* (Negulesco, 1964), donde su participación es menor, pero es más internacional, pues colabora con Ann-Magret, en la cual se hace una adaptación de la obra del propio director *Three coins in the mountain* o *Días de Viejo Color* (Olea, 1967), Gades hace de actor secundario en una historia sobre lo que hay detrás de los grandes lujos.

Crearía en 1962 su primera compañía hasta hoy en los escenarios. Gades con la creación de una nueva compañía quería renovar toda idea que se tenía al respecto de la cultura y la danza en España, dejar atrás todo tipo de oropel e impulsar toda la esencia que la danza tenía, saca a relucir ese estilo más austero del flamenco y más de raíz.

Un elemento que siempre ha representado a su compañía es la diversidad de personas que existen él, es decir, de distintos orígenes, alturas, pesos, estilos, géneros, etc. La ambigüedad y variedad es lo que le brindó a esta compañía un sello calidad, pues como hemos mencionado antes Gades tenía una idea muy firme sobre que la danza es aquello que procede del pueblo llano y esto es reflejo de sus palabras, legado que hasta día a de hoy se refleja (La compañía Antonio Gades Hoy, s.f).

Entre medias de toda esta etapa de creación de su compañía, Gades se traslada a Nueva York, donde permanecería durante seis meses, ya que, va a participar en la Exposición Mundial de Nueva York, aquí le brindaron la Medalla de Oro al Mérito Turístico (Italia, Francia, Barcelona y Madrid, s.f).

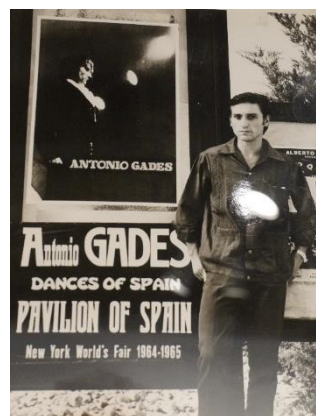


Ilustración 10. Antonio Gades en la Feria de Nueva York. Fuente: Fundación Antonio Gades

A partir de esta etapa su compañía se inicia en sus primeras giras por España, Argentina, Londres o Chile y decide afrontar un nuevo proyecto el cual sería enormemente polémico como fue el de *Don Juan* (1965), sería su primera obra más ambiciosa, es una tragicomedia, con ciertas partes bailadas.

Sin embargo, el público no aceptó esta nueva concepción del artista, pues se entendía que solo pretendían verlo bailar. Además, se notificó una orden del Ministerio de Interior bajo la orden de Fraga, donde pasaron a los periódicos una nota en la cual se decía que del *Don Juan* se hablara una vez, se censuró por completo.

Este proyecto, duró una semana en cartel, pues fue bastante polémico, lo que supuso una enorme crisis económica para la compañía. Gades depositó en el *Don Juan* toda su intelectualidad y ganas, en un espectáculo que él temía, pues era una tragicomedia musical en la que Gades hablaba y bailaba al mismo tiempo. Se considera uno de los fracasos más reconocidos dentro del mundo de la danza.

Sería en el 1973 cuando anuncia su unión a Pepa Floras “Marisol”, con la cual tendría tres hijos. Esta le influyó artísticamente, y ambos realizarían una película juntos bajo la dirección de Mario Camus en *Los días del pasado* (1978). Por esta etapa Gades ya habría anunciado su retirada cinco años atrás, cuando la compañía se disolvió y el propio artista dejaría de bailar y únicamente dirigiría y coordinaría las actuaciones (De Flamenco a Bodas de Sangre 1986-1975, s.f).

Al año siguiente Gades presenta, *Bodas de Sangre* (1974), su obra maestra, con esta obra pretende rendirle honor a García Lorca, este ballet lo realizó el Ballet Nacional de Cuba. Gades decía que quería hacer de la danza española un lenguaje universal que fuera susceptible de ser bailado por cualquier bailarín del mundo. Este ballet es el único de todo el repertorio español y flamenco que ha sido bailado por compañías de clásico. La primera el Ballet Nacional de Cuba que lo incluye en su repertorio, el Ballet de Magdebur y el Ballet de la Ópera de Nancy.

Sin embargo, Gades conocería la orden de que Franco va a fusilar a los militantes vascos, por ello, él y Pepa deciden irse de Milán dónde Gades estaba realizando su gira italiana y trasladarse a Altea. Pues desde pequeño Gades ha reconocido claramente cuál es su posición política, pues su padre, como sabemos era republicano y tenía ideas socialistas, por las cuales Gades lucharía.

Este salió elegido miembro del Comité Central del Partido Comunista Español, lo que repercutió en su carrera profesional y que hiciera un gran parón en ella (Entre Altea y Cuba 1975-1978, s.f).

Lo que le llevaría en una edad más adulta a Cuba, dónde por sus ideologías marxistas y comunistas formaría parte del partido comunista de Cuba, país del que se enamoró, tanto de su cultura como de su gente y en la cual honoríficamente le otorgaría Fidel Castro la máxima condecoración del país, la orden José Martí, donde además le permitieron que su cuerpo yaciera en el Mausoleo de los Héroes, cementerio muy respetado en Cuba por estar allí sepultados los caídos cubanos durante la Guerra del Pacífico en Cuba.

Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba, fue de gran ayuda para Gades, pues esta le enseñó a como enseñar y como estructurar los ballets, esto fue crucial para cuando pocos años más tarde Gades se pondría al frente de la Compañía de Ballet Nacional. Además, Gades tuvo la oportunidad de participar en el cuerpo de baile de esta compañía en Cuba, en numerosas obras (ver anexo 3).

En 1978 la nueva España tras la llegada de la democracia le encarga la configuración y dirección del Ballet Nacional Español. Gades, trabajando junto a su mano derecha Alberto Larios, para la gestión de todo, centra su labor en la recuperación de la memoria coreográfica española del siglo XX. Se retoman e interpretan obras de Antonio Ruiz, Pilar López, Mariemma, Rafael Aguilar y José Antonio, entre muchos otros. Durante esta etapa el Ballet Nacional Español se convierte en un referente en la escena internacional y vive una de sus épocas de mayor esplendor, tanto en términos artísticos como económicos (ver anexo 4).

Su cese se vio influenciado por el ministro de Cultura, Ricardo de Cierva, el cual expulsó a Gades de la compañía por sus ideologías políticas entre otras.

A causa de este acontecimiento, una parte del elenco le sigue para crear la primera cooperativa de danza en España, la GIAD (Grupo independiente Artistas de la Danza). Compuesta por lo más grandes representantes de la danza española. Sin embargo, la suma de incontables problemas internos provocó que este grupo se dividiera entre la Compañía de Antonio Gades y el Ballet Español de Madrid (Trilogía con Carlos Saura, 1981-1990, s.f).



Ilustración 16. GRUPO GIAD. Fuente: Fundación Antonio Gades

En 1981, tras un encuentro junto al director Carlos Saura, su ballet *Bodas de Sangre* es llevado al cine por ambos. El binomio Gades/Saura se convierte así en uno de los mayores difusores del arte flamenco a nivel mundial. El productor Emiliano Piedra propone continuar esta colaboración y en 1983 se estrena *Carmen*, basa en la obra de Merimée e interpretada por Laura del Sol, Paco de Lucía, Cristina Hoyos y Pepa Flores. La película tiene un gran éxito siendo candidata a la Mejor Película de Habla No inglesa en los galardones de los Óscar en Hollywood.

En el caso de estas dos películas, todas fueran llevadas al teatro y se estrenarían en los teatros bajo los mismos nombres de las obras.

En 1985 comienza a rodar con Saura, *El Amor Brujo* (1986) con Laura del Sol y Cristina Hoyos. Mientras prepara el espectáculo *Fuego* (1989) con coreografía basada en esta película, su estreno se haría en París. Además, doce años después, se separa Gades de Pepa Flores para unirse a Daniela Frey en 1988, de la cual se vuelve a separar tras cinco años de unión matrimonial (ver anexo 5).

Ahora Gades ya iniciada la década los años noventa, decide realizar una parada tras tantos revuelos en su vida personal y profesional. Este decide navegar, hobby que desde joven le gustó, pues en Altea disfrutaba de ello cada vez que podía visitarla. Además, para él, el mar siempre fue un medio de evasión y de constante tranquilidad para sus ideas. Por ello, en 1992, decide coger su barco desde Altea y cruzar el Atlántico hasta la Habana.

Tras este retiro y descanso personal del artista, este vuelve al ruedo para ponerse al frente de un proyecto *Fuenteovejuna* (1994) donde el baile folclórico, la danza estilizada y el flamenco son el reflejo de esta obra. Partiendo del guion, fruto de la colaboración entre el escritor José Caballero Bonal y Gades, comienza a trabajar en la formación del equipo. Junto a Juanjo Linares, maestro del folclore, este selecciona un inmenso repertorio del folclore español, entre músicas y cantos. Entre otros recursos que Gades utiliza, existen los cuadros de Velázquez, el teatro del Siglo de Oro español o los cuadros de una exposición del ruso Modest Mussorgsky, con la intención de expresar con la danza el devenir del auténtico protagonista de la obra: el pueblo de *Fuenteovejuna*.

En su última etapa, Antonio se retira de los escenarios, pero sigue participando y colaborando a ellos, pues en 2001, el BNE, decide montar *Fuenteovejuna* donde Gades se implicó en este proyecto al completo o junto a la Compañía Andaluza de Danza.

En 2003, con la cercanía de la muerte a causa de un cáncer, realiza su último viaje a Cuba a bordo de su velero LUAR-040. En un periplo cargado de simbolismo, comienza a pergeñar la idea de rodar *Fuenteovejuna* junto a Gonzalo Suárez. A su regreso, crea la fundación Antonio Gades que se haría cargo de la supervisión y permanencia de su legado.

En 2004, Gades a los 68 años nos dejaría, depositando sus cenizas en un lugar que el siempre considero como su puerto, Cuba, en el Mausoleo de los Héroes del 2º Frente Oriental (ver anexo 6).

Su inmensa labor ha trascendido a todos los niveles y países, para convertirse en una referencia indiscutible en la historia del teatro y la danza universal.

Para un mayor reconocimiento sobre este artista he realizado un video-homenaje sobre la exposición que se realizó hace unos meses y en la cual tuve el placer de asistir sobre la vida y obra de Antonio Gades, en el Teatro Fernán Gómez de Madrid. Una exposición sublime y en la cual hay un gran trabajo de documentación por parte de la Fundación Antonio Gades (ver anexo 7).

5.2. Trabajo y obra junto a Carlos Saura.

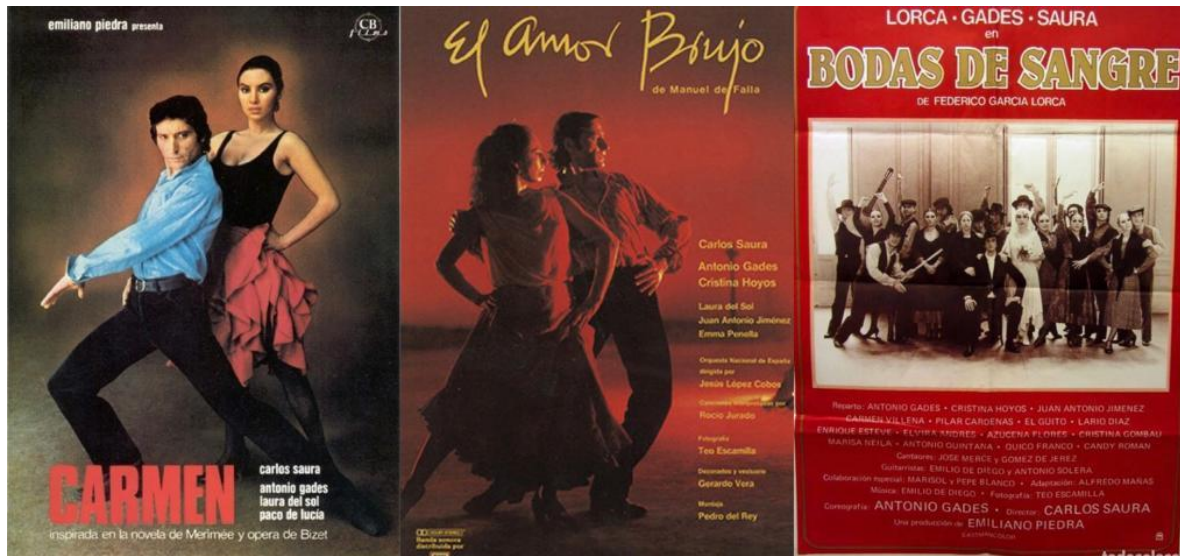


Ilustración 20. Carteles de la trilogía cinematográfica de Carlos Saura y Antonio Gades. *Carmen* (1983), *Amor Brujo* (1986), *Bodas de Sangre* (1981). Fuente: Creación propia

Tras el éxito de *Bodas de Sangre*, el director oscense Carlos Saura se inclinó junto al creador de esa nueva versión tan exitosa de Antonio Gades, a trasladar dicha obra a la gran pantalla. Estas dos personalidades se respetaban y complementaban enormemente.

Carlos Saura, desde que, en 1959, estrenara *Los golfos*, película que fue premiada en el Festival de Berlín, su filmografía destacaría hasta la década de 1980 por la denuncia y crítica social sobre las condiciones morales que se imponen y las costumbres banales como la tradición burguesa o la religión.

Más tarde cambiaría su temática hacia un cine que incluía recreaciones históricas, adaptaciones de óperas o dramas como *La noche oscura* (1989) (Cerdá, 2014).

Iniciamos esta trilogía con la dirección de Saura en *Bodas de Sangre* (1981), película basada en el ballet de Gades *de Crónica del suceso Bodas de Sangre* (1974). Protagonizada por su fiel compañera Cristina Hoyos, Marisol, Juan Antonio Jiménez, Pilar Cárdenas y Carmen Villena.

Según el artículo de Manuel Cerdá esta película se centra en el ensayo general de un espectáculo de la compañía de ballet de Gades y la representación final. Con un argumento sencillo pero firme, dónde una novia escapa con su amante el día en el que iba a contraer matrimonio, el novio persigue a estos llegando a una pelea donde el amante y el novio se acuchillan mutuamente convirtiéndose así en una terrible boda de sangre. Tanto el papel principal como la coreografía las realiza Antonio Gades, con una música original de su gran amigo, Emilio de Diego (2014) (ver anexo 7).

En 1983, dos años después esta colaboración se mantiene y deciden trasladar otra obra clásica del repertorio de Gades, su obra *Carmen*, una historia que relata el amor y celos en donde el deseo de libertad conduce a los personajes a una grave destrucción. La historia va creando conforme van desarrollándose los hechos una espiral que se irá cerrando hasta su final. Es una historia de una obsesión y de un ansia de libertad como ser humano.

Esta película contó con la participación de Paco de Lucía el cual compuso la banda sonora que le llevo a la nominación de los premios Bafta, junto a Pepa Flores, Cristina Hoyos y Laura del Sol. (Cerdá, 2014)

Las dos películas mencionadas hasta ahora incluyen dentro de su repertorio musical canciones populares españolas, que son reconocibles por el público español. Tales como en *Bodas de Sangre* (1981), la canción de Las Grecas: *Te estoy amando locamente*, únicamente haciendo uso de su melodía; mientras que en *Carmen* (1983) con el pasodoble *El gato montés* de la ópera homónima (1917) de Penella. (Cerdá, 2014).

Por último, *El Amor Brujo* (1986) será la última película que Gades hará junto a Carlos Saura, Cerdá menciona que esta obra está basada en el ballet de Manuel de Falla de 1925, su reparto se compone de Antonio Gades, Laura del sol, La Polaca, Enrique Ortega, Cristina Hoyos y Juan Antonio Jiménez principalmente. Claro está la coreografía corre a manos de Carlos Saura y el maestro Antonio Gades, mientras que la música corre a cargo de la Orquesta Nacional de España dirigida por Jesús López Cobos (Cerdá, 2014).

Esta obra relata la historia de Carmelo, el cual se encuentra enamorado de Candela, pero los padres de Candela y de otro muchacho del pueblo llamado José pactan su matrimonio cuando son unos niños, pues son de tradición gitana. En este acuerdo a Carmelo no se le incluye de ninguna forma a pesar de que sus padres conozcan el amor que este tiene hacia Candela. Se cumple el enlace entre José y Candela, pero este durante su matrimonio mantiene una relación amorosa con otra muchacha, Lucía, donde este se ve implicado en una disputa con su familia a causa de ello, en la que finalmente muere a pesar de que Carmelo trató de salvarlo.

La policía condenó a Carmelo a cárcel por meterse en dicha pelea. Una vez que este sale de prisión, Carmelo va en busca de Candela, con la idea de que ya era libre, sin embargo, se encuentra con un rechazo enorme. Así entonces Carmelo descubre que se debe a que ella baila cada uno junto al espíritu de su difunto marido en el lugar donde lo mataron. Por tanto, una hechicera aconseja a Carmelo que baile con ella la famosa *danza del fuego* para así poder liberarla de ese espíritu que los distanciaba (Sensacine, s.f).

Se divide esta película en tres grandes partes, donde en la primera de ellas, Cristina Hoyos baila Canción de un amor dolido, que, como todas las partes cantadas de la obra de Falla en la película de Saura, son cantadas por Rocío Jurado. En la segunda parte se encuentran las *Danza Ritual de Fuego* y *Canción del Fuego Fatuo*, también interpretadas por Rocío Jurado y protagonizada por el ballet de Gades y Hoyos. En la última parte se encuentra la *Danza del juego del amor* y la *Pantomima* final representadas por Laura del Sol, Juan Antonio Jiménez, Gades y Cristina Hoyos (Cerdá, 2014).

Claro está, que las películas eran un reflejo de la sociedad española de la época, pues en *Bodas de Sangre* (1981) se ve el reflejo del pueblo que se encuentra bajo una situación dura, en *Carmen* (1983) está contando la historia de una mujer o, mejor dicho, de un ser humano, que lucha por su libertad, por ser fiel a su clase y que prefiere antes perder la vida que perder su libertad. Es la representación de la libertad. En *Fuenteovejuna* es casi su testamento político y social, pero esta obra no se llegó a llevar al cine, a pesar de que se planteó un proyecto junto al director Gonzalo Suárez.

Además, se vieron influenciadas por la forma de representación cinematográfica de los grandes musicales americanos, es algo evidente, que esta forma de representar desde dentro la creación de una obra teatral en el escenario era algo atrayente al espectador.

Esto permitió dar a la cultura española un paso enorme para darse a conocer, pues España sale en esta etapa de una gran y larga dictadura, el mundo descubre la danza española, una compañía de baile y una gran cantidad de películas al respecto como reflejo de ello.

5.3 Bodas de Sangre

5.3.1 Análisis histórico

Bodas de Sangre es una representación basada en la obra de teatro García Lorca escrita en el año 1931, se le considera como la tragedia por antonomasia dentro de la literatura de nuestro país.

Su argumento se basa en la vida y la muerte. Relata sucesos que ocurren cuando se trata de cumplir con los estándares de la aceptación de la sociedad, como es el matrimonio, repleto de tradiciones familiares. Se pueden entender además pinceladas de cómo era la situación social en los lugares más rurales de la España de los años 30, pues se pueden leer costumbres de la Andalucía de la época. La novela se divide en tres actos que dentro de estos se divide en distintos cuadros.

García Lorca expresa la unión de sentimiento y el razonamiento que tiene cada personaje, y su forma de sentir la vida, con sus momentos de soledad, celos, incompreensión y desamor (Resumen del argumento de Bodas de Sangre, s.f).

Su traspaso al cine se considera uno de los procedimientos más interesantes de traslación de un texto dramático a uno fílmico, no solo por los medios que supone, sino por las distintas fases de adaptaciones que acarrea. En este caso se consideran dos adaptaciones, la primera de ellas, la llevada a cabo por Gades al traspasar el material dramático en un ballet y la adaptación por parte del director Carlos Saura, brindándole una versión cinematográfica (Azcue, 2003, pp. 45-46).

El resultado final ofrece una imagen que a simple vista parece un ensayo de baile de una agrupación, sin más. Sin embargo, se asocia enormemente con el sentido trágico que Lorca aportaba a su obra, con una estética y elementos éticos propias del autor.

Para Gades esta obra fue la primera coreografía con estructura narrativa y argumento que el bailarín formó. Así da la impresión de que para el guion de la obra se escogieron ciertos fragmentos de la novela más puntuales, los cuales podrían traspasarse a la danza sin que el sentido de la obra se perdiera.

Pues en la novela el ritmo es bastante más despacio y detallado, se explican las situaciones y las características de los personajes, cosa que en la película no se ve reflejado. Deja entrever ciertos rasgos de los personajes, pero a raíz de su imagen y expresión corporal y no a través de sus palabras ni de ninguna otra explicación que se dé al respecto de los mismos.

Por ello Carlos Saura decide trasladar esta obra literaria, la cual había sido ya representada en teatro, a la gran pantalla. A manos del coreógrafo Antonio Gades el cual había ya participado en la representación de dicha obra previamente junto a su compañía y del que Saura tenía una gran confianza respecto a su adaptación de esa coreografía para plasmarla en cine.

5.3.2 Análisis audiovisual: forma, color, iluminación, música, escenografía, vestimenta.

Generalmente, esta obra destaca por su simpleza en cuanto a composición, pues el atrezzo y las localizaciones son escasas si hacemos una comparación con lo que se relata en la novela. Se suprimen todos los espacios que ahora se resumen en una sola sala.

Se decide por optar por una sala blanca y diáfana con techos altos y en las que únicamente se ve un espejo a la izquierda de la sala y unos grandes ventanales en la parte trasera. En la cual se refleja como una sala de ensayos dentro de una escuela de danza. Ese cierre de la representación de la obra hace honor a la teatralidad que tuvo previamente esta obra. Dentro de este se desarrollará la mayor parte, por no decir al completo de todo el

desarrollo de la obra, en ella se entenderán acciones que en la novela se hacen en exterior como en interior (Azcue, 2003, p. 48).



Ilustración 21. *Bodas de Sangre* (1981). Fuente; *The Criterion Collection*.

Un aspecto fundamental será la adaptación musical que se hará que tendrá una función importantísima en la película ya que es la que marca y matiza ciertas acciones aportándole un sentido e intensidad a cada escena, incluyendo dentro de esta hasta el silencio. El cual brinda de gran significado en varias ocasiones como cuando la amante pasa enfrente de la novia muy desafiante. La música será otro elemento que intensificará de dramatismo dentro de la obra, destacando sobre todo en las escenas de mayor nivel narrativo como la lucha final.

Saura menciona en varias ocasiones que el matiz popular que se incluye en la película destaca e incrementan el sentido que Lorca pretendía dar a su obra. Se usan pasodobles o instrumentos rurales tales como botellas para plasmar esa característica del pueblo y del drama tan destacable en la trayectoria final de Lorca. (Azcue, 2003, p.54). Bajo la participación de artistas crecientes de nuestro país como José Mercé y con el uso de canciones populares conocidas como *Te estoy amando locamente* de Las Grecas.

Otro aspecto importante dentro de esta es la de los diálogos, pues no más allá de las primeras conversaciones al inicio de la película, las cuales nos tienen relevancia alguna respecto a la representación de la obra, el resto de la película no hay presencia alguna de diálogos, estos se suprimen y se reemplazan por los movimientos y actitudes que serán ahora las que transmitan la información pertinente. Pues se sugiere a raíz de ello, situaciones e incluso espacios. Como cuando se representa la escena de la boda como tal, en la cual se

permite intuir el espacio en el que están como una iglesia o espacio abierto donde están celebrando la fiesta y celebración.

Ahora, esta obra se desarrollaría dentro de un espacio muy distinto al que estaba acostumbrado como es el espacio teatral. El espacio fílmico ofrecería una serie de posibilidades tales como la ampliación del espacio escénico, la filmación en exteriores o el desarrollo narrativo de acciones secundarias implícitas que quedan eliminadas desde el inicio o la posibilidad de crear transiciones, cortes, cambiar de espacios, etc (Arzue, 2003, p.46).

En esta adaptación se transfieren escasos elementos respecto a la novela, los más imprescindibles para que el sentido estricto de la obra son los personajes evidentemente y otras escenas básicas como la del cuchillo, elemento el cual tendrá una gran relevancia a modo representativo de la muerte.

Por tanto, entendemos que esta película tiene un tipo de Focalización Externa, es decir, ningún personaje hace el papel de narrador para relatarnos la historia, sino que son las propias acciones las que van perfilando y narrando la obra. Ya que, el narrador es omnisciente y existe el dialogo directo entre las personas pues estos expresan directamente lo que piensa, ven y sienten.

En la composición de la obra, podemos ver una gran variedad de planos donde el corto y el general predominaran en todo momento, pero siempre desde un punto de vista más cenital, como si fuéramos nosotros quien juzgamos esa historia. Todo esto para centrar la atención del espectador cuando sea necesario, en un personaje concreto y para visualizar por completo la escenografía y coreografía de los bailarines.

Movimientos de cámara son más escasos, únicamente cuando se pretende buscar una impresión de caos o de gentío, como en las fiestas. Pero si podemos diferenciar una división en los planos en cuanto a los personajes, pues en todo momento se hace una diferencia entre el colectivo de todos los personajes y el de Leonardo. Insistiendo en el problema que tiene este con el resto de los personajes. Se hace una alternancia de planos largos y cortos para marcar e informar al espectador de la individualidad de este personaje.

En cuanto a la colorimetría, predomina enormemente los tonos cálidos, brindando esa “ruralidad” que hemos comentado previamente, pues inconscientemente nos ubicamos en el sur del país, por un ambiente soleado, seco y con gente llana del pueblo. Sin embargo, a pesar de ser cálidos son tonos oscuros, con una luz muy blanda, pretendiendo destacar los rasgos y movimientos de los personajes en todo momento. Por eso tanto el fondo como todo el espacio es muy monótono.

Por último, el vestuario, debemos dividirlo en dos partes. La primera de ellas nos muestra vestimentas de ensayo, con *body*, medias, moños y maquillaje natural, típico de un ensayo básico de danza. En cambio, una vez que comienza la representación, estos como se ve en la película, se cambian y se transforman en ciudadanos de un pueblo. Como sabemos la novela está basada en un pueblo ubicado en Almería, Níjar en el año 1928, por lo tanto, las vestimentas deberán ser acordes a esta ubicación, con sus trajes y vestidos rurales representando además a cada personaje por su calidad o estilo.

Si es cierto que, en ambas partes, las tonalidades de las prendas son muy oscuras y frías, excepto la de la novia, la cual siempre lleva unas prendas más claras. Y desde luego en la realización de la obra una vestimenta blanca que permanece durante todo el transcurso de esta.

5.3.3 Análisis artístico, tipo de danza.

Como hemos mencionado sería la primera coreografía que Gades haría y la cual tendría una narrativa, por ello, Gades junto al dramaturgo, Alfredo Mañas, realizaría una danza teatral conformado por un grupo de bailarines reducido para realizar giras a lo largo de los años sesenta. Verónica Azcue (2003) comenta que gracias a la concepción del coreógrafo determinaría los rasgos característicos de la adaptación con una preexistencia del ballet que condicional el filme y limita su escenario al básico de la representación teatral (p.46).

Es cierto que Antoni Gades ya en su ballet elimina gran parte del argumento para concentrar su acción en lo más básico de la obra de Lorca como es el mito trágico del amor imposible y las familias rivales. Elimina hasta tres cuadros dentro de su obra.

Por tanto, Gades dividiría la obra en seis escenas:

- Primera y segunda escena: En esta escena es cuando la madre ayuda al Novio a vestirse para la boda y esta descubre que lleva una navaja en su bolsillo. Esta se la quita trágicamente con un dramatismo en sus movimientos. El Novio la trata de convencer que es para otras utilidades, aunque la madre con el galopar de un caballo se espera lo peor. (Bodas de Sangre, s.f)
- Tercera y cuarta escena: en esta parte comienza la que se denomina *danza del amor oculto*. La Novia empieza a vestirse para la ceremonia y está pensando en Leonardo, contoneándose como si fuera Leonardo el que la está tocando. Un deseo que se evoca tan fuertemente que hace que se encuentren y bailen juntos una danza llena de lirismo y sensualidad. Hasta la entrada de la novia. Comienza la fiesta y Leonardo es el primero en llegar, suena un pasodoble, los invitados bailan alegremente. La Novia y el Novio bailan y Leonardo aprovecha que su mujer baila con otro para invitar a bailar a la Novia. La mujer de Leonardo los separa y la gente comienza a jalearse a los novios. La Novia se retira y Leonardo la sigue hasta que dan la noticia de que han huido juntos. La Madre le empuja a su hijo que saque su navaja y busque al bandido (Bodas de Sangre, s.f).
- Quinta y sexta escena: Leonardo y la Novia desaparecen mientras que el Novio está en su búsqueda, hasta finalmente encontrarlos. Estos paran y comienzan su batalla en una lucha tensa y larga como un recuerdo, haciendo una extraña danza de la muerte. Leonardo clava la navaja en el vientre del Novio al mismo tiempo que él la clava en el costado de Leonardo. La novia abraza a ambos y mueren en su presencia (Bodas de Sangre, s.f).

En esta novela tiene un aspecto fundamental las acciones violentas de los personajes, que en muchas ocasiones resultan simétricos debido a la identidad de los pasos, de modo que los personajes pueden reflejarse entre ellos (Azcue, 2003, p.49).

Por ello, esta obra se comprende dentro de la Suite Flamenca de Antonio Gades, la cual comprendería los números más destacables de la estética del flamenco. Forma parte de uno de los mejores espectáculos que identifican el flamenco y la danza española.

5.3.4 Intencionalidad expresiva.

Se concibe esta adaptación con un sentido en el que a pesar de los cambios se mantienen los rasgos básicos del texto dramático haciendo que la obra sea reconocible perfectamente. El tema el asunto y el género se respetan, además de otros ámbitos éticos fundamentales como la época y el lugar, imprecisos también en el drama.

El carácter esencialista de la versión de Gades parte del drama hacia una recreación de relaciones distinta y basa en lo trágico de esa relación, remitiendo así a la estructura básica de la novela (Azcuá, 2003, p. 47).

A pesar de que el escenario sea un espacio desconocido y del cual no sabemos su procedencia, la elección del flamenco como medio de expresión sitúa a este inconscientemente en lo andaluz, dejando un reflejo de esta en toda la obra.

Como dice Verónica Azcué (2003) esta película sería un reflejo de la tendencia en esta etapa de transición a la democracia y la remodelación de una nueva forma de entender la cultura y el flamenco que previamente había sido desprestigiado en el franquismo en su forma folclórica (p.47).

Con una intención de resaltar el lenguaje de varias disciplinas tales como la música, la literatura o la danza flamenco y clásica. Además, esta película se caracterizará por un elemento no verbal como forma de otorgar dramatismo, como son los objetos. Los cuales adquieren un valor definitorio en la trama, como la navaja, la ropa de la novia o el ramo que ella lleva (Azcuá, 2003, p. 52)

Esta novela marco un paso en nuestra danza a nivel internacional, y pondrá de manifiesto la situación que en España se estaría viviendo, es el ejemplo de un conflicto eterno entre dos enamorados y la cual se verá imposible por las condiciones sociales que se imponen traspasando los límites de la sociedad.

5.4 Carmen

5.4.1 Análisis histórico.

Esta obra se publica en 1983, tras el gran éxito de *Bodas de Sangre*, dos años atrás. Saura y Gades decidan volver a unirse para realizar la adaptación a la versión cinematográfica en *Carmen*, novela basada en la obra homónima redactada por Prosper Mérimée en 1845, cuando se hace una adaptación para ópera de George Bizet. El estreno fue en 1983 en el Teatro de París.

Esta obra relata la historia de Antonio, este es el director de una compañía el cual está trabajando en la realización de la obra *Carmen* de Bizet. Este en búsqueda de su bailarina principal en el papel de Carmen, encuentra a su bailarina, la cual se llama Carmen también. Con ella comienza una historia de amor y grandes celos, donde el deseo de libertad y de pertenencia lleva a los personajes a lo peor. Sin embargo, esta trama es una simple adaptación de la obra original de Bizet, pues en su novela, Carmen se enamoraría de don José, un soldado, que la frena enormemente. En este límite es donde se muestra el conflicto y trama principal de la novela, el conflicto entre la libertad y el amor.

En la película, se relata cómo es la composición y la forma de trabajar en el proceso de montaje de una obra, las dificultades que existen, los espacios y la cuantía de gente que participa en ello. Como en todas las películas Gades y Saura hacen un reflejo de los ensayos y la preparación de los espectáculos adaptándolo a las tramas de grandes novelas.

Como protagonistas de la película encontramos a Laura del Sol en el papel de Carmen y a Antonio Gades como Antonio, como don José.

Carlos Saura en esta entrega demostraría toda la estética de su cine al máximo nivel de estética, donde el espectador se adentraría en el sacrificio que supone la danza y lo duro que es su trabajo. Esta obra llena de intensidad se contrapone a la sensualidad, pasión, amor y rivalidad reflejada en el flamenco más auténtico interpretado en directo (*Carmen*, s.f)

Demuestra en esta obra como es la lucha de una mujer apasionada y amante de la libertad. Pues como en el resto de las obras de Gades, la claridad en la exposición del drama es irreprochable lo que permite que el espectador entienda desde su comienzo donde se encuentra y hacia que lugar se dirige.

Esta obra tras más de tres décadas de su estreno se sigue considerando una obra revolucionaria en su época, convirtiéndose en un clásico de la danza y flamenco español. *Carmen* fue nominada a los premios Globos Oro y a los Óscar a la mejor película internacional. Aunque el único premio que se llevaría sería en los BAFTA. Se alzó con dos galardones en el prestigioso Festival de Cine de Cannes, además de una nominación a la Palma de Oro (Da Costa, 2020).

5.4.2 Análisis audiovisual: forma, color, iluminación, música, escenografía, vestimenta.

En cuanto a la composición de la película, en general, tiene una gran variedad de planos, personajes, espacios y músicas. Es una película que, si la comparamos con *Bodas de Sangre*, tiene un ritmo y una dinámica mucho mayor, pues la variedad de planos, de días incluso, de situaciones enriquecen enormemente a esta nueva obra de Saura y Gades. La estructura básica de la historia de Saura se basa en introducir una historia dentro de otra, pues al final, es una recreación de lo que ocurre en el ballet que van a trabajar, pero en la realidad de los personajes.

Los espacios de la película suelen ser bastantes amplios en general, pues al ser rodada en una escuela de baile, las salas de ensayo suelen ser bastantes amplias y además estar repleta de espejos que le brindan mayor profundidad. Espacios diáfanos, con paredes altas y de colores cálidos o neutros, como el blanco o el beige, predominan en prácticamente toda la película. Habiendo excepciones, cuando se realizan las danzas correspondientes a la novela, como es la representación de *La Habanera*, para otorgarles mayor seriedad, se les da mayor oscuridad y la iluminación es más dura y centrada.



Ilustración 22. Enfrentamiento entre Antonio y Carmen, en la película *Carmen*. Fuente: Youtube

Mientras que, en el resto de los espacios, la iluminación si que se suele utilizar los tonos cálidos, para darle una sensación de espacio de trabajo cómodo. Lugares como, por ejemplo, la habitación en la que están Carmen y Gades, tras una noche de pasión, ejemplifican a la perfección, esa sensación de hogar y comodidad que suponen acciones como esas.



Ilustración 23. Carmen y Antonio, película Carmen. Escena habitación tras relación sexual. Fuente: Pinterest

En cuanto a la música, se hace uso de la música tan maravillosa de Bizet en contraposición con la música flamenca en directo, es decir, Gades pretendía añadir a la música original de la obra, incluir la original de ese pueblo al que el tanto ama, para mostrar como se puede otorgar con un cantaor y la guitarra más fuerza que en muchas orquestas. Bajo la guitarra, encontramos al ilustre Paco de Lucía o figuras del cante como Pepa Flores. Acompañados de la *Orchestra de la Suisse Romande* en la mayor parte del repertorio de dieciséis canciones.

Y es que al igual que en *Bodas de Sangre*, se hace uso de canciones populares conocidas entre la sociedad española, como es la *canción Verde que te quiero verde* de José Ortega Heredia y Federico García Lorca o *El gato montés* de Manuel Penella.

Por otro lado, un aspecto destacable es la presencia de diálogos en esta película que, a diferencia de *Bodas de Sangre*, ahora tendrá un papel y presencia mayor. Pues los personajes tendrán voz y no se limitarán a la representación de la obra. A pesar de que, en los momentos donde se expone principalmente las escenas que pertenecen a la obra, como *La Farruca* o *La Habanera*.

El diálogo tendrá un ritmo dinámico, con un lenguaje de la palabra muy natural sin tecnicismos, con uso de expresiones ordinarias y de afecto.

En cuanto al tipo de focalización podríamos decir que este es interno, es decir, el relato nos lo cuenta a través de la conciencia y acciones del personaje principal. Su tipo de función es secundaria, es decir que se pretende ser lo más fiel a la obra original, manteniendo su valor original. Aunque, los personajes tengan otro oficio y la trama sea en un espacio distintos, la estructura narrativa básica de la novela sigue siendo idéntica a la original.

En cuanto a los planos utilizados en la obra, debemos marcar el inicio de la película, en el cual se ve un plano picado de la compañía de baile, de espaldas y desde arriba. No hay música alguna. A raíz de este plano, Saura instala desde el inicio el punto de vista de la narración que será siempre el de Antonio. Considerando que el punto de vista será el punto en el que se coloca la cámara, por tanto, no veremos un episodio en toda la película, en la que Antonio no este presente de alguna forma. Momentos en los que la cámara no lo toma es porque está mirando a la escena o porque se toma la imagen desde su punto de vista

Gades hace de mediador entre la novela de Merimée y la opera de Bizet, adaptando el nuevo texto que Saura instala. Se puede ver una infinidad de planos medios del personaje principal, sobre todo cuando Antonio describe a Carmen, en voz off, con un plano medio largo y que permitía crear un vínculo así entre el espectador y el personaje, pues solo los dos son conocedores de ese pensamiento (Margarita Ferrer, 2011).

Por regla general, en las escenas de los espectáculos, existen una variedad de planos enorme, con presencia de planos picados, cenitales, americanos, cortos, medios, detalle, planos contraplanos en las conversaciones entre personajes, etc. En cuanto a planos con movimiento, tenemos una serie de planos que destacaría, como son los de seguimiento, pues hay uno, dentro del ensayo de las bailarinas, que continua el taconeo de los zapatos de un lado al otro de la sala. Haciendo así paneos tanto verticales como horizontales, para la descripción de vestimentas o de la posición corporal de las bailarinas.

Otro aspecto, es el tema de la colorimetría, predominando sin duda, los tonos cálidos, durante todos los ensayos y escenas fuera de los ensayos. Diferenciándolo de las escenas de lucha o batalla entre Antonio y Carmen o el marido de Carmen, donde aquí los tonos son muy oscuros, donde predomina el negro y el rojo, como símbolos de batalla y muerte.

Al igual que en *Bodas de Sangre*, el papel de un instrumento como es el cuchillo tiene un papel simbólico fundamental para el final de la obra, el cual otorga, libertad y a la vez angustia. Sin duda un elemento que Saura utiliza en sus películas enormemente como símbolo resolutivo de la pieza audiovisual.

Por último, el tipo de vestuario que se usa en toda la película es interesante, pues el espectador no estaba acostumbrado a ver un ballet o un espectáculo de danza, sin esas vestimentas voluminosas o de época tan llamativas que les caracteriza. Sino que Saura, para esta película decide utilizar las vestimentas reales que se usan para los ensayos de baile, tanto los *bodys*, de colores en muchas ocasiones llamativos como los que lleva Carmen, expresando su juventud y vitalidad, hasta las medias y peinados también desaliñados, propios de los ensayos reales de una compañía.

Además, a Antonio se le destacará por llevar prendas con tonos más oscuros y austeros, que le servirán para representar el carácter tan fuerte de su personaje. Sin embargo, por otro lado, existe una parte del vestuario en el que se usan vestidos mas propios de las representaciones reales, siendo Carmen la única que hará uso de estos.



Ilustración 24. Laura del Sol en el papel de Carmen. Fuente: Blog "Españoladas y olé".



Ilustración 25. Escena Carmen coreografía de "La Farruca" Fuente: MUBI.



Ilustración 26. Laura del Sol con el papel de Carmen. Fuente: Fundación Antonio Gades.

5.4.3 Análisis artístico, tipo de danza.

La centralidad del flamenco en esta película tiene una gran importancia, ya que es una forma de que Carmen tomara conciencia de su poder. Gracias a la forma de expresión corporal se permite caracterizar a los personajes a través de su cuerpo, además, de representar una igualdad entre el hombre y la mujer. Hay una escena en la cual Carmen y Antonio se enfrentan entre sí, donde la cámara se centra únicamente en la figura de Carmen, acentuando el control de ella, que también al estar de pie y Antonio sentado, incrementa esta dominación. Antonio se levanta y es cuando presenciamos el verdadero enfrentamiento entre ambos (Deltell, 2015).

Las escenas bailadas en esta obra tienen el mismo nivel de importancia en la comprensión de la obra como las dialogadas, tienen el mismo nivel de desarrollo de la acción. El flamenco bailado en la película será rudo, donde la expresión de los brazos y cabeza será fundamental además de muy brusca, pues se representa el carácter de los personajes y sus sentimientos en cada acción. Elemento que también se encuentra incrementado por el taconeo, pues acompasado y continuo en toda la sucesión de la película. Elementos destacables como el vuelo de las faldas o la iluminación de las escenas serán aspectos artísticos que brindan de sentido a la escena.

La elección del flamenco, baile de seducción por excelencia, es una forma de reflejar las relaciones de poder entre Antonio y Carmen. Representando a Carmen como una mujer libre y poderosa en un periodo de mentalidad antifranquista (Deltell, 2015).

5.4.4 Intencionalidad expresiva.

Podemos hablar de que Carmen se considera esa *femme fatale* como esa mujer seductora que manipula a los hombres a su gusto y se aleja de la mujer franquista que estaba dominada y sometida en la época. Por ello decimos que una novela en la que la imposibilidad está presente por la situación histórica en el que se desarrolla.

La novela se encuentra entre la ficción y la realidad, como dice Luis Deltell en su artículo sobre la película *Carmen*, Saura utiliza para convertir a Antonio y Carmen la meta-teatralidad. Nos damos cuenta de ellos cuando Carmen en esa *femme fatale* no pertenece a la realidad si no a la ficción de la obra, pues representa una figura que no corresponde a la sociedad española del momento (2015).

Carmen es el objeto de mirada por parte del personaje principal, en este caso es el hecho de que Carmen represente la figura de bailaora flamenca el que cuestiona, la representación que Mulvey comenta sobre el cuerpo de la mujer en el cine como un objeto de deseo para el hombre. Esta película desmonta el estereotipo definido del cuerpo femenino en el cine (Custodio Gómez, 2001, p.317).

Antonio es un personaje que tiene una función de nexo entre todos los elementos que hay en la acción el general y participa en ella. Sin duda este personaje es el que marca el transcurso de la novela. Esta película llega al fondo del arte y de la danza. Sin embarcarse entre la realidad y la ficción, la novela pretende mostrar el ansia de libertad de una mujer reprimida y que desea su libertad por encima de todo, incluso de la muerte. A pesar de que el lanzamiento de *Carmen* se haría en un periodo de liberación social en España, pues esta se encontraba bajo el mando de un director progresista, por lo que no cabía duda alguna que en la película se mostrarían numerosos comentarios sobre la sociedad española tras el franquismo.

El uso de los espacios, el carácter de los personajes tan definido y marcado, brindan a esta película de un arte único, y que realzan la figura de la mujer por encima de todo, dando una visión particular de las mujeres y en particular de los hombres de la sociedad española. La película muestra las necesidades y los cambios que existían en las relaciones en la etapa de la transición española.

En conclusión, *Carmen* es una obra que muestra la situación de una sociedad a través de la obra de Merimée, con una adaptación distinta a la obra original, pero que esta repleta de unos elementos artísticos únicos. La composición musical y coreográfica, hace que el espectador no quiera perder detalle, y que esta sea una de las composiciones cinematográficas de mayor éxito del bailarín Antonio Gades.

5.5. Amor Brujo

5.5.1. Análisis histórico

Ahora hablaremos de la última película que conforma esta trilogía cinematográfica entre Carlos Saura y Antonio Gades. Tras tres años del estreno de *Carmen*, y consiguiendo un éxito rotundo en los espectadores, estos dos artistas se vuelven a unir para en 1986 realizar el estreno de *El Amor Brujo*. Este drama musical estaría compuesto nuevamente por un reparto similar a las dos películas anteriores a estas; con la participación indudable de Antonio Gades en el papel de Carmelo, Cristina Hoyos en el papel de Candela, Laura del Sol como Lucía y Juan Antonio Jiménez en su costumbre como papel de antagonista como José. Además de la imprescindible participación de Emma Penella como Tía Rosario, hechicera que todo lo sabe, entre otros personajes como La Polaca.

Esta película es una adaptación de la obra musical de Manuel de Falla, cuyo libro debía a Gregorio Martínez Sierra. Está galardonada con dos Premios Goya en el año 1987 por el Mejor Diseño de Vestuario con Gerardo Vera y Mejor Fotografía gracias a Teo Escamilla, encargado de la foto-fija en la trilogía de Gades-Saura. Entre otros muchos reconocimientos como el Premio Especial del jurado en el Festival de Montreal o su nominación en el Festival de Cine Fantástico de Oporto a la Mejor Película.

La película relata la historia de amor de dobles pareja. En la que Candela (Cristina Hoyos) y José (Juan Antonio Jiménez) desde su infancia, sus familias los unen para el matrimonio. Por otro lado, Carmelo (Antonio Gades), desde su niñez ha estado enamorado de Candela, y hasta su juventud la perseguiría. Llegarían todos a su juventud y a la unión en matrimonio de Candela y José. El marido tras su boda seguiría enamorado y viendo a su amante Lucía (Laura del Sol). A José, por tratar de defender a esta en una disputa, muere apuñalado. Acusan a Carmelo de su muerte y se interna en la cárcel durante cuatro años. A su vuelta, encuentra a Candela, con una especie de hechizo, pues esta acudía todas las noches al lugar donde José murió, para poder bailar junto a él. Gracias a tía Rosario, recomienda a Carmelo que baile junto a Candela la *danza del fuego* y que lleve a Lucía junto a él, para así liberar a ese fantasma que los aleja.

Gades retomaría tras más de quince años esta obra junto a Cristina Hoyos y Saura, donde el amor volvería a ser el tema central en una de sus obras, un amor pasional y también celoso que lleva a los personajes a realizar actos no muy dignos. Es una nueva combinación de música, danza y canto, que son claves en todo el desarrollo de la película y que obtendría un éxito enorme, pero no igualable al obtenido en *Carmen*.

5.5.2 Análisis audiovisual: forma, color, iluminación, música, escenografía, vestimenta.

En primer lugar, para realizar este análisis, debemos de hacer una distinción respecto al resto de películas que nada más se inicia la película, se hace notoria. Pues en las primeras imágenes se ve las partes traseras de un estudio de producción cinematográfica, es decir, nos introduce desde el inicio, en el espacio en el cual se va a desarrollar toda la trama. Son espacios montados especialmente para la película, aquí el equipo de montaje, grúas, arte, han realizado un trabajo abismal.

La composición de la película a simple vista parece mucho más monótona, en cuanto a espacios, y el entorno, pues no hay mucha variedad ya que todo se desarrolla en un espacio relativamente igual en todas sus zonas. Sin embargo, la cuantía de personajes y escenas que se desempeñan, hacen que esta película tenga un ritmo bastante dinámico, en el cual está ocurriendo siempre algo. Además, la función que tienen estos espacios es de la describir al pueblo, las condiciones en las que se encuentran y quien tiene más o menos poder adquisitivo, por ejemplo, la habitación de Candela no tiene nada que ver con el lugar en el que duerme Carmelo. Al igual que el lugar donde apuñalan a Carmelo, se nota que es un lugar muy pobre, donde se encuentra gente más soez.



Ilustración 27. José en su batalla previamente a su muerte en Amor Brujo (1986). Fuente: The Criterion Collection.

Por otro lado, debemos destacar la presencia de la música en esta película, la cual es fundamental. A lo largo de la pieza, podemos descubrir que la música es una adaptación aflamencada de la obra creada por el propio creador de la obra, Manuel de Falla. En la cual participa la cantante Rocío Jurado, siendo en la época y actualmente también, una de las cantantes más reconocidas de nuestro país, la cual interpreta el tema central de la película: *Canción del fuego fatuo*. Participarán en la composición de la banda sonora, grandes artistas como Manuel Sevilla o Gómez de Jerez, la Orquesta Nacional de España e incluyendo composiciones propias del bailarín Antonio Gades como *Alboreá*.

Componiéndose en un total de dieciséis canciones a lo largo de todo el film, en el que como hemos mencionado en las otras dos composiciones de Gades y Saura, participan siempre canciones populares reconocidas por el espectador. En esta ocasión encontramos la participación en vivo del dúo Azúcar Moreno, interpretando en la fiesta por la unión en matrimonio de Candela y José, su tema *Azúcar Moreno*. Canciones populares como *Los peces en el río* o *Como el agua* serán temas que tan reconocidos que brindarán de cierta cercanía al espectador con los personajes.

No obstante, el tema de los diálogos entre los personajes se asimila al que ya hay en *Carmen*, con un lenguaje natural y nada ordinario, aunque con personajes como Lucía, esto se aleja un poco, pues su personaje es más ordinario, por la imagen que se tiene de ella, por lo que su expresión al hablar lo es también. Esto se puede ver en la celebración de la boda, cuando José se acerca a Lucía y esta le responde con expresiones vulgares como “¡Hijo de puta! Vete con tu mujer y déjame en paz.”

En cuanto al tipo de focalización que tiene este film, podemos considerarlo como Focalización Externa, pues no hay existencia alguna de un narrador que nos relate la historia y tampoco conocemos los pensamientos ni que saben los personajes. El relato con su propio desarrollo nos lo irá desvelando y así será como lo descubriremos. A pesar de que Carmelo, sea nuestro personaje principal, no conocemos sus ideas ni sus intenciones. Su función evidentemente es secundaria, a pesar de que los espacios no sean reales, tanto los personajes, como la estructura narrativa se adaptan a la perfección respecto a la novela original.

En cuanto al uso de planos en la película, podemos mencionar la gran variedad de planos que existen, con una enorme dinamismo y puntos de vista, cada uno de ellos, con un significado. El uso de los planos generales, y muy generales, para mostrar las coreografías cuando participan todos los bailarines, o para mostrar la cuantía de gente en la fiesta de la boda. Planos cortos, para centrar la atención en algún personaje y en concreto en su expresión facial o planos americanos o medios en las coreografías por parte de cualquier de los personajes que danzan.



Ilustración 28. Celebración del pueblo por el matrimonio entre Candela y José en el Amor Brujo (1986). Fuente: RTVE

En los planos con movimiento, podemos resaltar, los paneos tanto verticales como horizontales, que en la película tendrán un sentido descriptivo, de un espacio, de los movimientos de un personaje o del recorrido que realizan estos básicamente. En otras ocasiones, también se realizan *zoom out* para describir la trayectoria de un personaje que se queda y otro que se aleja o *zoom in* para realzar un detalle del personaje, como cuando Candela mira a Carmelo y se realiza un *zoom in* hacia el agua de la lluvia en su piel.

En cuanto al uso del color y la iluminación de esta película, podemos destacar que los claroscuros tienen una presencia brutal, para destacar el papel de los personajes y sobre todo el espacio en el que se encuentran, es decir, la zona del pueblo, siendo la plaza principal amplia, sin cosas rotas por medio y donde el cielo siempre es claro y con un atardecer bonito. Sin embargo, el uso del color rojo representará en toda la obra, la muerte y el ansia de desquitarse de ella, además del fuego, como elemento de evasión de esa muerte que a Candela tanto le ata.

Por otro lado, el uso de tonos más marrones y oscuros, como antiguos representan al personaje de Carmelo, describiendo la soledad de este personaje. Mientras que Lucía o Candela conforman una gama de colores o iluminación en su rostro, que las hace brillar, con tonos más vivos en boca de su juventud.

Por último, el vestuario de los personajes, que como en todas las películas de Saura y Gades, es muy meticuloso y fiel a la personalidad de cada uno. Aunque siempre, como a Gades tanto le ha representado, fiel al pueblo, y su forma de ser y vestir, de la calle. Se muestra claramente, la forma de vida de los personajes en sus vestimentas, pues si hacemos una comparación entre Lucía y Candela, comprendemos sin conocer sus personajes, que Lucía es una chica soltera, joven y que le gusta presumirse a si misma, utiliza vestimentas más escotadas y con colores y estampados muy vivos. Mientras que Candela, más reservada, con vestimentas más tapadas, colores más lisos, su expresión representa a una mujer casada, triste y con grandes preocupaciones.

Cabe destacar las vestimentas de color rojo de Carmelo y Candela en la *danza del fuego*, representando a la llama como forma para expulsar a José de esa pesadilla que atormenta a Candela. Además, el conjunto de Candela que lleva siempre puesto cuando acude por la noche a bailar junto a José, es el mismo que llevaba el día de su muerte. Representa cada vez que se lo pone, ese momento y el recuerdo en el que ella está anclada desde entonces.



Ilustración 29. Danza del Fuego en El Amor Brujo (1986) por Antonio Gades y Cristina Hoyos. Fuente: Academia de Cine

5.5.3 Análisis artístico, tipo de danza

El éxito de esta película en gran parte fue por su música, como por su escenificación y por el baile. Este ballet había puesto en marcha una nueva etapa para la danza española, poniendo de manifiesto que el baile flamenco de los cafés cantantes podía interpretarse con música sinfónica (Barrios Peralbo, 2015, p.900).

El flamenco adquiere, como en todas las películas de Gades y Saura un papel fundamental, pues se encarga de articular la historia y da un sentido a la película. Son las coreografías creadas por Antonio Gades, las que se encargan de unir un diálogo entre el cine, la música y la danza. A pesar de que la danza siempre se ha relacionado con el teatro, por su historia, ahora al trasladarse al mundo del cine, consigue mantener una unión de las acciones y del tiempo muy continua. Por ello no se puede negar, que el flamenco es un lenguaje y gracias a estas películas, se hace eco de ello y permite que la danza sea una nueva forma de expresión narrativa. Haciendo creer que la danza además de tener un poder narrativo en la historia sea también el hilo conductor y central en el film. Pues los personajes son bailarines y no actores profesionales como tal, de ahí que en sus coreografías salga innato su capacidad y sea cuando más intensidad se vea a lo largo de toda la historia.

Carlos Saura utiliza la cámara como si este fuera el ojo del espectador, analiza y describe las coreografías como lo haría el público. Pues la cámara debe hacer una descripción de esos movimientos y jugar con ello para que el espectador entienda el sentido de esos gestos.

5.5.4 Intencionalidad expresiva

La película trató de ser un puente entre el teatro y el cine, ya que, los escenarios son propios del teatro, pero ahora serán montados como en el cine. Por lo que acabo siendo una forma de trasladar el espacio teatral al cinematográfico (Barrios Peralbo, 2015, p.902). Es un aspecto muy complicado pero que ha marcado el inicio de una nueva etapa en la historia de nuestro cine. Pues previamente en nuestro país se asociaba únicamente la danza al teatro y verlo a través de una pantalla, hizo que el espectador tomara en cuenta muchos detalles y sobre todo la belleza de este arte.

He de destacar en cuanto a la intención de esta película en el espectador, la importancia del simbolismo que se tiene en *El Amor Brujo*, pues como en toda la trilogía con Saura y Gades, el protagonismo que adquieren determinados objetos o elementos es inconfundible. En esta película el papel del fuego como elemento que libera y purifica en toda la obra. Además de otros instrumentos que aparecen en todas las películas de esta trilogía como es el puñal con el que matan a José, simbolizando la muerte.

Encontramos en toda la película además rasgos de Gades que definirían sus ideas, tales como esa forma de incentivar la danza desde el pueblo, es decir, que la danza nace lo humilde y de la calle. Crear esos ambientes de fiesta y celebración en un acto como una boda o cuando se pone Lucía con los cantantes a bailar frente a la puerta de una casa, son ejemplos que podrían ocurrir en cualquier barrio; y los que Gades pretende mostrar esa “tierra” a la que él siempre pretende hacer participe en sus composiciones.

En conclusión, *El Amor Brujo* sería el broche de esta trilogía, siendo un gran éxito y culminando una década artística en la que Gades depositaría toda su sabiduría en la danza. Colocaría al flamenco en una posición más alta, abriéndole infinitas puertas de cara al futuro en el mundo del espectáculo y el cine.

6. CONCLUSIONES

La danza española se ha encontrado siempre muy sometida por la política y por sus regulaciones en cuanto a permisos y en dónde debían o no realizar sus actuaciones. Siempre vista como una forma mediocre de entretenimiento y bajo el típico estereotipo sexual hacia la mujer, sobre en esas danzas sensuales que se realizaban entre las altas clases.

No obstante, se considera que, con la llegada del cine, tras el terrible sometimiento a lo largo del estado franquista, se daría una nueva etapa en estas disciplinas. A raíz de esto, se ha tratado de realizar un recorrido por el tratamiento del cine en España por las distintas etapas de la Transición, mencionado la transición cultural en la que se vio envuelta y en las que gracias a figuras que se mencionan como José María García Escudero o Pilar Miró iniciarían una etapa de aperturismo cinematográfico a través de su posición en altos cargos o la creación de derechos como los mencionados en la Ley Miró, que basa su función en la protección cinematográfica y en ofrecer subvenciones de proyectos.

Además, sabemos que las influencias de películas en las temáticas de las épocas, como pudieron ser los maquis o la intención de recuperar la memoria histórica han hecho que el cine español creciera y que tras permitir su difusión tras tantos años de represión y la gran cantidad de cierres de salas de exhibición, naciera el *Nuevo Cine Español*.

Gracias a todo esto, a pesar de que la danza como hemos conocido ha tenido dificultades de registro a lo largo de su historia; ahora la danza podría introducirse en el mundo cinematográfico, pues hasta entonces, su proceso de desarrollo había sido lento y siempre entre las clases medias/bajas de la sociedad, en las que, sin embargo, sería en las que se formarían los grandes estilos dancísticos, que hoy se representan en las compañías, tales como el bolero o el flamenco.

En el siglo XX surgirían así una infinidad de nombres que marcarían una etapa en la danza en España, y que fomentarían el impulso de esta hacia un nuevo valor cultural. Antonia Mercé, Antonio “El bailarín” o Pilar López son algunos de ellos. Precursores de lo que sería la época dorada de la danza en España hasta la creación del Ballet Nacional Español, que traería consigo nuevos recursos por parte del gobierno a la cultura y un fomento de ella.

No obstante, esto conllevó hasta la actualidad la incomprensión o el mal uso del término danza española, pues la sociedad lo vincula inconscientemente con el flamenco y la danza española como he tratado de reflejar en el proyecto, trae consigo una infinidad de géneros, estilos y formas. Por ello, expongo el término *repertorio* para explicar que cualquier disciplina artística tiene numerosos matices y que limitarla a una única idea, es incorrecto.

Gracias a todo esto, para unir más aun la relación que mantuvo el cine y la danza en la etapa de la Transición española, la figura de Antonio Gades es un ejemplo muy representativo, pues desde su infancia este se vinculó al arte de la danza. Su figura colocó a la danza española a un nivel internacional, su participación en grandes compañías de Italia, Francia y Cuba, harían de la danza española un estilo de éxito y repleto de virtuosidades.

Así para mayor hincapié en ello, Gades pretendía trasladar sus obras más representativas de su carrera a la gran pantalla. A pesar de haber realizado cine anteriormente, con *films* como *Los Tarantos* o *Los Días del Pasado*, en su trilogía junto a Carlos Saura, sería cuando el flamenco se entendería al completo como un lenguaje naciente.

Consecuentemente, en los análisis de las tres películas entenderemos su estética y la intencionalidad que marcan estas tres películas, ofreciendo un nuevo concepto de hacer cine donde todas las ramas artísticas se unen entre sí para crear un éxito. A pesar de entre ellas ser muy distintas en su forma de montaje audiovisual, las tres tienen muchos aspectos en común en cuanto a trama, simbología, expresión corporal y personajes.

Es una pena que estas películas tengan tantísima dificultad de acceso para poder verlas, pero lo que sin duda saco en conclusión de este proyecto, es que gracias al incansable trabajo y dedicación de figuras como la de Antonio Gades, la danza española tiene el reconocimiento mundial que hoy en día podemos ver, pues desde cualquier ballet o compañía del mundo, incluyen elementos dancísticos españoles dentro de su repertorio como un aspecto técnico fundamental como es el ballet.

Comprendo que el cine es una herramienta de fomento de la danza y que es capaz de sacar el máximo de su estética en los ojos del espectador, siendo una vez más el cine un medio maravilloso para todas las ramas y para la cultura.

LISTA DE REFERENCIAS

Álvarez, J. M. (2006). Tal como éramos... El cine de la Transición Política. *Historia Social*, 79-94. <https://www.jstor.org/stable/pdf/40340983.pdf>

Antonio Gades: La ética de la danza. (2015). Imprescindibles. <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-antonio-gades-etica-danza/3042642/>

Ardánaz, N. (1998). La Transición política española en el cine (1973-1982). *Comunicación y Sociedad*, 153-175. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8832/1/20100226101055.pdf>

Azcue, V. (2003). Apuntes sobre la filmación de un mito. "Bodas de sangre". Del teatro a la danza y de la danza al cine. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética del Audiovisual.*, 45-56.

Baño, B. M. (2020). a huella del flamenco en el primer cine español. *La madrugada*, 179-196.

Barrio, Á. A. (2022). *Danza española: Arte Coreográfico de Representación Escénica* (Vol. I). Si Bemol Ediciones.

Blanco García, N (2007). *La filmación compositiva del movimiento corporal*. [Tesis de maestría, Universidad Politécnica de Valencia] Universitat Politècnica de València. Servicio de Alumnado - Servei d'Alumnat. https://m.riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12490/TesisMaster_NachoBlanco.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Blas vega, J. y Ríos Ruíz, Manuel (1990): Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. Tomo II. Ed. Cinterco. Madrid.

Bodas de Sangre 1974, (s.f.) Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades/obra/bodas-de-sangre-1974>

Brozas, M. y. (2012). LOS COMIENZOS DE LA DANZA CONTACT IMPROVISATION EN ESPAÑA (1980-1990). *Revista Internacional de Medicina y Ciencias*, 169-181.

Castilla, L. (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990* [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga]. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA).

Cerdá, M (10 de septiembre de 2014). Carlos Saura y su trilogía musical con Antonio Gades. *Música de comedia y cabaret*.
<https://musicadecomedia.wordpress.com/2014/09/10/carlos-saura-y-su-trilogia-musical-con-antonio-gades/>

Cob, A (11 de abril de 2018). El cine español en la Transición. *Fundamentos del Arte II*.
<https://profeanacob.wordpress.com/2018/04/11/evolucion-del-cine-espanol-en-la-transicion/>

Custodio Gómez, Á. (2001). Identidad genérica y tensiones sexuales en las representaciones flamencas de "Carmen" (1983) de Carlos Saura. *Mujer, cultura y comunicación: realidades e imaginarios. IX Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, 310-323.

Da Costa, D. (13 de Junio de 2020). «Carmen»: *El amor es un pájaro rebelde*. Obtenido de CinemaGavia: <https://cinemagavia.es/carmen-1983-critica-pelicula/#>

Deltell, L. (18 de Mayo de 2015). *Sombras de Luna*. Obtenido de Carmen (Carlos Saura, 1983):
https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2015/05/18/126477

El cine de la Transición (1975-1982). (s.f) *El ángel azul*.
<https://elangelazul.wordpress.com/el-cine-de-la-transicion-1975-1982/>

Ferrer, M. M. (2011). Carmen de Carlos Saura: El personaje de Antonio en diálogo. *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura* (págs. 1-7). Universidad Nacional de la Plata, Argentina.: Memoria Académica.

Fresno, B. M. (s.f.). *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)*. Obtenido de La danza contemporánea española en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994). Un “fenómeno emergente” en la Sala Olimpia:
<https://www.musicadanza.es/contenidos/CNNTE/articulos/la-danza-contemporanea-espanola-en-el-cnnte/pagina-1.html>

Fundación Antonio Gades (s.f). <https://antoniogades.com/>

Khan, O. (s.f.). *Ballet Nacional De España*. Obtenido de <https://balletnacional.mcu.es/>

Leal, A. (28 de febrero de 2007). La nueva Ley del Cine. *Mundo Obrero*.

Martín, E. (2017). *La Danza en España en la Segunda Mitad del Siglo XVIII: El Bolero* [Tesis de doctorado, Universidad de Murcia]. Repositorio Tesis Doctorals en Xarxa.

Martínez del Fresno, B. (2012). Mujeres, tierra y nación: las danzas de la sección femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). *Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones*, 229-254.

Miró, P. Un referente del cine español (28 de octubre de 2011). *Making Off*. <https://profeanacob.wordpress.com/2018/04/11/evolucion-del-cine-espanol-en-la-transicion/>

Peralbo, M.J. (2014). *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1060- 1969): El caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga]. Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA).

Pérez García, F. (6 de octubre de 2014). *Curiosidades de Cádiz*. Obtenido de Las bailarinas gaditanas que encandilaron a Roma: <https://curiosidadesdecadiz.blogspot.com/2014/10/las-bailarinas-gaditanas-que.html>

Pérez, M. M. (2009). Cesc Gelabert. Reflexiones sobre Cesc Gelabert: 1973-1985. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 26-29.

Pilar López 1952 -1961, (s.f.) Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/pilar-lopez-1952-1961>

Pilar Miró. (12 de marzo de 2022) *En Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Pilar_Mir%C3%B3&oldid=142229862

Real Academia Española (s.f). Diccionario de la lengua española (23ª ed.). <https://dle.rae.es/repertorio>

Resumen del argumento de Bodas de Sangre. (s.f) Lo Resumo. <https://loresumo.com/c-literatura/resumen-bodas-de-sangre/>

Rubio, C. A. (2007). La apertura en el cine español de los sesenta: Un ejemplo de política cultural. *I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea*, (pág. 13). Zaragoza. <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/37.carlosaraguez.pdf>

Rubio, I. H. (2016). El concepto de “repertorio” en la danza española (flamenco): propuesta teórica. *Revista de investigación sobre flamenco: La madrugá*, 213-226.

Salas, R. (10 de Marzo de 2013). Danza Española y terminologías. *El País*.

Sensacine (s.f). <https://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-98201/>

Todoballet. (s.f.). Obtenido de La Danza Española: qué es, origen y estilos: <https://todoballet.com/danza-espanola/>

Valle Riestra, P. (2014). Cine y danza: el uno para el otro. *Ventana Indiscreta*, (12), 56-57. http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Ventana_indiscreta/article/view/109/142

Vidal, A. S. (1993). El cine español y la transición. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 507-522. <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/10/3articulos/23.pdf>

LISTA DE IMÁGENES / TABLAS / PELÍCULAS:

Films:

- Arminán, J. (director). (1975). *¡Jo, papá!* [Película]. Impala, InCine S.A.
- Berlanga, L. (director). (1974). *Tamaño Natural* [Película]. Coproducción Francia-España-Italia; Jet Films, Uranus Productions, Verona Produzione
- Camus, M. (director). (1965). *Con el viento solano*. [Película]. Pro Artis Ibérica.
- Camus, M. (director). (1977). *Los días del pasado*. [Película]. Impala.
- Chávarri, J. (director). (1976). *El desencanto* [Película]. Elías Querejeta.
- Colomo, F. (director). (1977). *Tigres de papel*. [Película]. La Salamandra.
- Eceiza, A. (director). (1967). *Último encuentro*. [Película]. Elías Querejeta Producciones.
- Erice, V. (director). (1973). *El espíritu de la colmena*. [Película]. Elías Querejeta, CB Films.
- Escrivá, V. (director). (1977). *Niñas...al salón*. [Película]. Impala.
- Gutiérrez, M. (director). (1978). *Sonámbulos*. [Películas]. Profilmes
- Larraz, J.R. (director). (1979). *Polvos Mágicos*. [Película]. Coproducción España-Italia; José Frade P.C.
- Martín, B. (director). (1976). *Canciones para después de una guerra*. [Película]. La Linterna Mágica.
- Martín, B. (director). (1977). *Caudillo* [Película]. Retasa.
- Miró, P. (directora). (1980). *Crimen de Cuenca* [Película]. nCine S.A, Jet Films.
- Negulesco, J. (director). (1964). *En busca del amor*. [Película]. 20th Century Fox.
- Neville, E (director). (1952). *Duende y misterio del flamenco*. [Documental]. Edgar Neville, Suevia Films.
- Olea, P (director). (1967). *Días de viejo color*. [Película]. Mota Films, Nova Cinematográfica.
- Ozores, M. (director). (1977). *El apolítico*. [Película]. Abadía Films, Plata Films S.A

- Pou, A. (director). (1917). *Gitana Cañí*. [Película]. Soto Films.
- Rovira Beleta, F. (director). (1963). *Los Tarantos*. [Película]. Tecisa, Films Rovira Beleta.
- Saura, C. (director). (1977). *Elisa, vida mía*. [Película]. Elías Querejeta.
- Saura, C. (director). (1981). *Bodas de Sangre*. [Película]. Emiliano Piedra P.C.
- Saura, C. (director). (1983). *Carmen*. [Película]. Emiliano Piedra P.C.
- Saura, C. (director). (1986). *El Amor Brujo*. [Película]. Emiliano Piedra P.C.
- Sherman, G (director). (1964). *La Nueva Cenicienta*. Guión Producciones Cinematográficas
- Sherman, G. (director). (1964). *La nueva Cenicienta*. [Película]. Guión Producciones Cinematográficas.
- Togores, J. (director). (1914). *La danza fatal*. [Película]. Argos Films.
- Trueba, F. (director). (1980). *Ópera Prima*. [Película]. Coproducción España-Francia; Salamandra P.C, Les Films Molière.

Programas TV:

- Cowell, S. (Creador). (5 de abril de 2021). Programa 1 [Episodio de programa de televisión]. En Neira, G., Cea, S., Casaos, C., Cabañes, D., Canales, P., Izquierdo S., (Productores), *The Dancer* ; Radio Televisión Española (RTVE).
<https://www.rtve.es/play/videos/the-dancer/>

Imágenes y tablas:

- Ilustración 1.- Cartel *El Crimen de Cuenca* (1978) dirigida por Pilar Miró Fuente: FilmAfinity https://pics.filmaffinity.com/el_crimen_de_cuenca-568030903-large.jpg
- Ilustración 2. Página del Manuscrito de Cervera (1496). Fuente: Tritto Blog <https://www.tritto.es/es/blog/7605/proxima-presentacion-el-manuscrito-de-cervera-musica-y-danza-palaciega-catalana-del-siglo-xv-de-cecilia-nocilli>
- Ilustración 3. Antonia Mercé y el estreno de "El amor Brujo" en París (1925) Fuente: Albidanza <https://www.albidanza.com/single-post/2015/09/08/antonia-merc%C3%A9-y-el-estreno-de-el-amor-brujo-en-par%C3%ADs-1925>

- Ilustración 4. El grupo de coros y danzas de Ulea en el Teatro Romea de Murcia en 1955. Fuente: Real Asociación Española de Cronistas Oficiales. <https://www.cronistasoficiales.com/?p=75274>
- Ilustración 5. Programa Ballet Español de Pilar López. Palace Theatre Londres. Flamenco. Fuente: TodoColección <https://www.todocoleccion.net/coleccionismo/programa-ballet-espanol-pilar-lopez-palace-theatre-londres-flamenco-antonio-gades-farruco~x21520161>
- Ilustración 6. Benidorm Palace sala de fiestas Ballet Español Antología de Maria del Sol y Mario de la Vega. Fuente: TodoColección <https://www.todocoleccion.net/catalogos-publicitarios/benidorm-palace-sala-fiestas-ballet-espanol-antologia-maria-sol-mario-vega~x313081373>
- Ilustración 7. Retrato del bailarín Antonio Gades. Fuente: Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades>
- Ilustración 8. Antonio Gades junto a sus padres Aurelia Ródenas y Vicente Esteve. Fuente: Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/de-elda-a-madrid-1936-1952>
- Ilustración 9. Antonio Gades en su juventud con su traje de flamenco con una dedicatoria a sus tíos Antonio y Enriqueta. Fuente: Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/de-elda-a-madrid-1936-1952>
- Ilustración 10. Cuadro realizado por Antonio Gades 1988. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 11. Antonio Gades junto a la compañía de Pilar López durante la representación de *Carmen* en el Arena de Verona, 1957. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 12. Antonio Gades junto a su maestra Pilar López. Fuente: Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/pilar-lopez-1952-1961>
- Ilustración 13. Antonio Gades, Carla Fracci y otros bailarines en la Ópera de Roma, 1962. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 14. Antonio Gades en la Feria de Nueva York. Fuente: Exposición Antonio Gades.

- Ilustración 15. Alicia Alonso, coronada de laurel por Antón Dolín, junto a Antonio Gades y otros miembros del Ballet Nacional de Cuba tras la representación de Giselle en el Gran Teatro de La Habana, 1978. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 16. Grupo GIAD. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 17. Proyecto de creación del Ballet Nacional Español. Fuente: Fundación Antonio Gades. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 18. Antonio Gades y Carlos Saura durante el proceso creativo de *Carmen*, 1984. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 19. Integrantes del Ballet Santiago rinde homenaje al bailarín Antonio Gades en el sitio donde fueron depositadas sus cenizas en el Mausoleo del Segundo Frente Oriental Frank País. Fuente: Fundación Antonio Gades. <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/me-ire-como-el-viento-2000-2004>
- Ilustración 20. Carteles de la trilogía cinematográfica de Carlos Saura y Antonio Gades. *Carmen* (1983), *Amor Brujo* (1986), *Bodas de Sangre* (1981). Fuente: Creación propia.
- Ilustración 21. *Bodas de Sangre* (1981). Fuente; The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/films/883-blood-wedding>
- Ilustración 22. Enfrentamiento entre Antonio y Carmen, en la película *Carmen*. Fuente: Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=HWILypcWTog>
- Ilustración 23. Carmen y Antonio, película *Carmen*. Escena habitación tras relación sexual. Fuente: Creación Propia.
- Ilustración 24. Laura del Sol en el papel de Carmen. Fuente: Blog "Españoladas y olé". <http://espanoladasyole.blogspot.com/2013/09/la-carmen-de-carlos-saura-y-laura-del.html>
- Ilustración 25. Escena Carmen coreografía de "La Farruca" Fuente: MUBI. <https://mubi.com/es/films/carmen>
- Ilustración 26. Laura del Sol con el papel de Carmen. Fuente: Exposición Antonio Gades.
- Ilustración 27. José en su batalla previamente a su muerte en *Amor Brujo* (1986). Fuente: The Criterion Collection. <https://www.criterion.com/films/885-el-amor-brujo>
- Ilustración 28. Celebración del pueblo por el matrimonio entre Candela y José en el *Amor Brujo* (1986). Fuente: RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/cine-de-siempre/amor-brujo/5942933/>

- Ilustración 29. Danza del Fuego en El Amor Brujo (1986) por Antonio Gades y Cristina Hoyos. Fuente: Academia de Cine.
<https://www.academiadecine.com/2019/04/02/bailar-sobre-arena-encuentro-sobre-el-amor-brujo/>
- Tabla 1. Índice del sector de la exhibición entre 1978 y 1983. Fuente: Artículo de Josefina Martínez: “Tal como éramos... El cine de la Transición política española”.

ANEXOS

1.

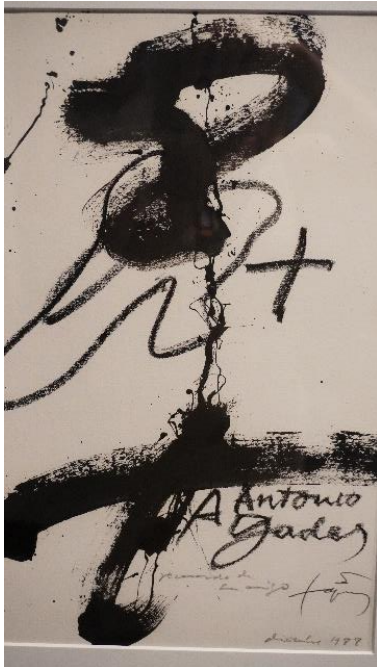


Ilustración 10. Cuadro realizado por Antonio Gades 1988. Fuente: Exposición Antonio Gades.

2.



Ilustración 11.. Antonio Gades junto a la compañía de Pilar López durante la representación de Carmen en el Arena de Verona, 1957. Fuente: Fundación Antonio Gades

3.



Ilustración 15. Alicia Alonso, coronada de laurel por Antón Dolin, junto a Antonio Gades y otros miembros del Ballet Nacional de Cuba tras la representación de Giselle en el Gran Teatro de La Habana, 1978. Fuente: Exposición Antonio Gades.

4.

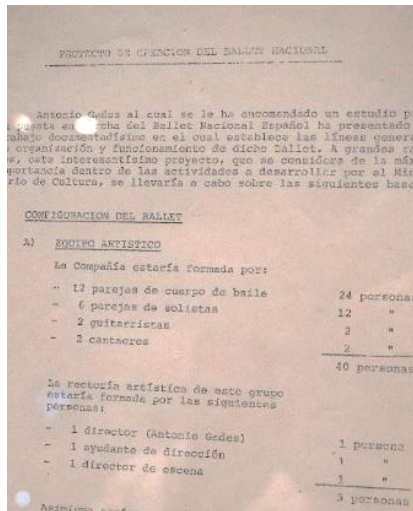


Ilustración 17. Proyecto de creación del Ballet Nacional Español. Fuente: Exposición Antonio Gades.

5.



Ilustración 18. Antonio Gades y Carlos Saura durante el proceso creativo de Carmen, 1984. Fuente: Exposición Antonio Gades

6.



Ilustración 19. Integrantes del Ballet Santiago rinde homenaje al bailarín Antonio Gades en el sitio donde fueron depositadas sus cenizas en el Mausoleo del Segundo Frente Oriental Frank País. Fundación Antonio Gades.

7. VÍDEO-HOMENAJE A LA EXPOSICIÓN DE LA FIGURA ANTONIO GADES EN EL TEATRO FERNÁN GÓMEZ EN MADRID.

Agradecimientos a Eugenia Eiriz por concertar una cita conmigo para poder colaborar en el desarrollo de este Trabajo de Fin de Grado y por realizarme personalmente una entrevista y recorrido por toda la exposición.

