



BAILE FLAMENCO. ESTRUCTURA

ACTIVIDAD ACADÉMICA DIRIGIDA

JESÚS MARÍA GARCÍA MARÍN

TUTOR: MANUEL MARTÍN DEL CAMPO

GUITARRA FLAMENCA

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE CÓRDOBA

CURSO 2016/2017

-ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. MARCO TEÓRICO	5
3. METODOLOGÍA	51
4. HIPOTESIS DE ESTUDIO	72
5. OBJETIVOS	72
6. REPERCUSIONES	73
7. CONCLUSIONES	74
8. BIBLIOGRAFÍA	76
ANEXOS	77

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, vamos a analizar los palos del flamenco desde el punto de vista formal en el baile, una de las tres disciplinas reconocidas en el flamenco. El objeto de estudio se relaciona con los palos bailables que contienen cante y guitarra. Por lo tanto, quedan excluidos los que no contienen estos elementos como la farruca sin cante, el zapateado y los de la familia de las tonás –martinetes, etc.–.

En cuanto a los datos recogidos y los elementos encontrados en común, podremos delimitar varias secciones que nos darán una mayor comprensión de cómo afronta un artista bailaor o guitarrista un baile, siempre en un contexto de baile único entendido desde la ortodoxia clásica. Esto no supone infravalorar la propia improvisación o creación del artista con el estilo de baile que aborda. Con los elementos comunes y aplicables a todos, el baile de la actualidad responde a una forma, lo cual no quiere decir que no sea modificable en función de la expresión a transmitir. Del mismo modo, dichas divisiones pueden, en ocasiones, superponerse o entrelazarse, de modo que pueden llevar a confusión en cuanto a la forma se refiere.

Además de todo esto, el bailaor, con sus recursos técnico-expresivos, tiene las herramientas propias para coreografiar cada estilo de baile concreto –escobillas, llamadas, remates, salidas, cierres, falsetas, subidas...–, incluso el lenguaje no verbal y verbal –como los jaleos–, se dan cita junto con la música de la voz y la guitarra en tipo de baile al cual hacen referencia.

Por otra parte, delimitar, seccionar y poner estructura básica común nos dará una mayor comprensión y un fundamento para el propio análisis y disfrute de esta expresión artística y mayor conocimiento de la estructura general del baile y, por lo tanto, una herramienta al profesional, como sucede en el caso del guitarrista, cantaor, palmero...

En estos casos, la teoría siempre ha ido detrás de la práctica, con lo que en este estudio comparativo podemos establecer o intentar establecer pautas o cánones comunes a todos los bailes.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. SITUACIÓN ANTES DEL FLAMENCO

Desde la época romana, tenemos constancia de bailarinas andaluzas de gran importancia, sobre todo gaditanas.

Encontramos aquí periodos de mayor o menor esplendor influidos por las invasiones que sufrió la península, que además dejaron elementos que absorbieron para la ejecución de su arte, demandando para celebraciones e incluso actos de veneración.

Desde muy temprano, se conoce de la existencia de las “Pandas de Verdiales”, presentes en días señalados de festividad en Málaga y en la zona de la de Axarquía. Todos estos bailes convivían con las llamadas “Danzas del vientre”, denominadas así por su estilo sinuoso, sensualidad y, por supuesto, movimientos bruscos de los músculos del vientre. Estos bailes eran más típicos en palacios y reuniones privadas o como adoración a la diosa de la fertilidad, de ahí que el vientre reabriera este tratamiento.

Muchas danzas se vieron sometidas a la censura, tanto de islamistas como de católicos, y pocas o ninguna noticia tenemos de ellas. Una de estas, que perduró en esta época, fue la zambra, sinónimo de fiesta, que también se usaría para denominar al conjunto de músicos y danzantes. Cuando se producían de noche se denominaban “leilas”. Se ejecutaban al son de la guitarra morisca, la vihuela, las flautas, la darbuka y otros instrumentos. Por algunos dibujos y descripciones, podemos intuir que se efectuaba en parejas.

A finales del siglo XVI y principios del XVII, podemos datar que oficialmente no había moriscos, pero en realidad no era así, ya que muchos consiguieron eludir la expulsión haciéndose pasar por gitanos y otros reconvertidos.

Este fue el inicio de una convivencia de moriscos y gitanos que dio fruto en el campo de la danza debido al mestizaje e influencias en ambas direcciones. En esta época y durante el siglo XVII, se empiezan a poner los cimientos del baile, codificándose pasos y movimientos que después constituirían la base del futuro baile flamenco, ya que en ese tiempo es donde los bailes populares suben al escenario, tomando partido en los entremeses y garantizando así el éxito de todo tipo de comedias y espectáculos teatrales.

Muchos fueron los bailes populares introducidos en los teatros, causando más furor los nacidos en Andalucía.

2.2. BAILES Y ESTILOS PREFLAMENCOS

2.2.1. Seguidilla

La seguidilla, una de las tonadas más populares del repertorio de cantes y bailes folclóricos, fue el prototipo de bailes alegres. Sin ser andaluza de nacimiento, las primeras son de la Mancha. Se las conoció así por su ejecución: series de varias coplas seguidas, consecutivas. Esto nos puede dar una idea de forma en la danza: se bailan el número de coplas establecidas, pero poco más.

Además, eran acompañadas por los palillos o por cualquier elemento de percusión. Cuando se llevaron al escenario, se utilizaban para amenizar los entremeses.

Las seguidillas fueron fuente de inspiración para pasos y mudanzas para crear otras danzas.

Pocas son, sin embargo, las descripciones que nos han llegado de la forma de bailarlas. Solo algunos calificativos las llaman alegres o definen sus mudanzas como bizarros y apenas algunas acotaciones en las que se indican algunas en las evoluciones que los bailarines habrían de ejecutar durante su interpretación.

Por algunas descripciones, la forma de ejecutarlas procedía a bailar las coplas solamente, y entre copla y copla, la pareja esperaba en formación de baile aguardando la siguiente copla. Podemos encuadrarla, pues, como una danza “seccional”, como demuestran las descripciones de Don Preciso en 1799. Nos las describe con un ritornelo o preludio de música, continuando una entonación de la voz, seguida de un verso si es manchegas o dos si es bolera, de cada copla, añadiendo un pasacalle de guitarra, donde comienza la pareja a danzar al cuarto compás, actuando por espacio de los nueve compases siguientes. Concluye pues la primera parte. La guitarra continúa el pasacalle, dando lugar a un paseo de los danzantes, para iniciar la segunda parte, de igual tratamiento que la primera. Al término de la segunda, el proceso se repite para dar pie a la tercera y última. En todas las coplas, el fin de la danza coincide con el final de la copla con los bailarines estáticos, venidos de una de una forma brusca: el bien parado.

Estas tuvieron gran aceptación y perduraron en el tiempo. Estas primitivas seguidillas darían pie a otras más elaboradas: las seguidillas boleras.

2.2.2. Jácaras

Hubo más bailes ligados a los romances, como las jácaras, donde primaba lo gracioso y popular. Desgraciadamente, no encontramos descripción alguna de estos bailes. Más adelante, estos bailes formarían parte del repertorio de la Escuela Bolera, ya de una forma más evolucionada y académica (Navarro, 2008).

Dignos de mención en este ambiente de danzas que enriquecen lo teatral a través de lo popular fueron la montoya, la tárraga y capona.

2.2.3. Negros

También conviven en el tiempo los bailes de negros, con ritmos afroamericanos: zarabanda, chacona y zarambeque.

Desde el siglo XV no cesan de llegar influencias de los esclavos. En principio, sus bailes son rituales, religiosos y con el paso del tiempo fueron perdiendo ese carácter, para convertirse en fiesta popular. Las descripciones están muy centradas en los movimientos lascivos e incluso “sexuales” de los danzantes, pero no en cuanto a su ejecución en conjunto.

El comercio con América y sus colonias fue el transmisor de estas danzas. Se produjo, pues, un triángulo que conectó Europa, América y África.

Al llegar a los escenarios y habiendo pasado antes por la censura, estos bailes en compás binario, muy parecidos entre sí, se entremezclarán con la cultura andaluza, adoptando y transformando los movimientos, que ahora mostrará como propios. Tenemos noticias del guineo (Guinea), la zarabanda y la chacona (el Caribe).

La zarabanda, tachada de lasciva e incluso de demoníaca, ve declinar su popularidad, dando lugar a otra zarabanda, más académica y menos “violenta”. Esta fue la que se extendió fuera de España. La zarabanda fue atrevida, pero más aún lo fue la chacona, muy parecida en pasos y en danzas. Esta también acabaría modificándose y

adaptándose al gusto europeo.

Ya bien entrado el siglo XVIII, procedente de las Indias, encontramos el zarambeque y el zumbé, que será prototipo de este tipo de danzas, con la “domesticación” consumada de los estilos americanos. Este era definido como alegre y bullicioso.

2.2.4. Gitanos

La llegada de los gitanos a partir de 1425 aproximadamente fue determinante. Con ocupaciones enfocadas al arte y al comercio, formaban cuadrillas de familiares, reuniendo a diferentes generaciones, mostrando sus danzas tonadas y pidiendo remuneración en la calle.

Se trataba de bailes con castañuelas, guitarras y tamboriles, mezclando además todo tipo de mudanzas zapateando.

En sus bailes siempre encontramos parte del repertorio que hacían los españoles romances y seguidillas en primera instancia, mientras que más adelante aparecerán zarabandas y chaconas. En su baile, destacaban el zapateado y las bailaoras gitanas. Reconocidas son las directoras de cuadrilla Catalina Almoguera, La Jimena, La Flaca y Tío Gregorio. Estas gitanas estaba ya fundiendo formas interpretativas raciales con movimientos del repertorio popular español. Se estaban codificando lo que en un futuro serían las escobillas flamencas.

Las seguidillas siempre formaron parte del repertorio gitano hasta el punto de denominarlas seguidillas gitanas. En esencia, no diferían mucho de de las castellanas, salvo en su forma de concepción en cuanto al repertorio utilizado o la utilización del taconeo, que era una forma de imprimir una personalidad a la seguidilla o, más bien, una apropiación de la misma, dentro del círculo de fusiones por las que pasaron las danzas en la antigüedad.

2.2.5. El Fandango (s. XVIII)

Fue un baile que causó verdadero furor en todo el siglo XVIII, bailado por todo tipo de personas: gitanos, clases altas, cómicos, etc.

Según documentos de los siglos XVI y XVII, su procedencia podemos verla en ese baile de negros, calificado de indiano, como confirma un escrito del Mayor W. Dalrymple.

Todas las descripciones de este baile destacan por la indecencia e inmoralidad de sus movimientos, que también en los escenarios fueron ejecutados por los cómicos de igual carácter.

En la gran mayoría de descripciones sobre sus coreografías y acompañamiento, se mencionan los pitos, castañuelas y zapateados. Ciertamente no ayudan en gran medida, una visión formal del fandango de principio a fin y se entienda la danza solo en las letras cantadas, mientras que entre letra y letra los bailarines esperan para seguir danzando.

A final del siglo XVIII, el fandango es ya un baile codificado, con reglas sólidas, como nos deja ver en 1799 Juan A. de Iza Zamácola “Don Preciso”, en su colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para guitarra y que nos facilitan el posible creador de su coreografía definitiva don Pedro de la Rosa, que no dista mucho de la forma seccional.

El fandango en los teatros lo encontramos en los entremeses. Intérpretes de gran reconocimiento fueron María Solís, Antonia Nidi, José Gabaldón y José González, que traspasó fronteras y logró influir en danzas venidas de Francia como el minué. Fue en decadencia hasta casi quedar solo en el carácter folclórico, conservado en Huelva y algunos pueblos de los montes malagueños.

2.2.6. Zorongo

El zorongo es un baile identificado en su origen con las danzas de negros que tuvo su paso y evolución por el filtro de lo andaluz, aflamencándose en el tiempo. Gran número de testimonios nos delatan su procedencia y también su ejecución del pueblo gitano, que interpretaron en su repertorio y nos da muestra de su “no estructura”, que se

ceñía tan solo a las letras, sin una forma clara, que en los escrito de Davillier encontramos relaciones con otros bailes como los jaleos de Jerez.

En los teatros, el zorongo apareció a final del siglo XVIII y fue introducido en el repertorio de grandes compañías de la época. A principios del siglo XX, alcanzó gran prestigio gracias a interpretaciones de grandes figuras como La Argentina y Encarnación López “La Argentinita”, que cantó y grabó en 1931 con letras de García Lorca. Rosario y Antonio lo recrean en 1962 con melodías propias.

2.2.7. Bolero

En el siglo XVIII asistimos al nacimiento del bolero. Muchos maestros académicos de danza, con el afán de introducir nuevos números en los repertorios de los teatros utilizan parte o gran parte del repertorio popular. Principalmente, se basan en la seguidilla.

Aquí encontramos escritos de la época donde bautizan el bolero como el “hijo de la seguidilla” debido a la poca diferenciación entre uno y otro. Suele atribuirse la invención del bolero al manchego Sebastián Cerezo, aunque otros autores como “Don Preciso” se lo atribuye a Antón Bolide.

Fueron muchos los maestros que comenzaron este camino, añadiendo pasos y movimientos. Estébanez Calderón hace referencia a ellos: taconeo, avance, retirada, paso marcial, puntas, vuelta perdida, matalaraña, etc., y menciona a quienes aportaron parte de las mudanzas más difíciles como Eusebio Morales con su vuelta de pecho, Perete el de Ceuta con su pasuré, o el Ventero con su laberinto de pies, entre otros.

El bailarín Requejo en 1800, como ya hiciese Cerezo, depura aún más el bolero, haciéndolo más sosegado y desechando los pasos y las formas más violentas. La codificación definitiva viene con el Tratado de Antonio Cairón (1820). Describiéndolas como tres partes o coplas y en cada una terminando con el bien parado. Divide cada copla en tres partes, a su vez, habiendo dos mudanzas de la pareja, llamadas pasadas. Continúa con una amplia descripción coreográfica de mudanzas sencillas, dobles, braceos, etc, que dan su codificación definitiva en la época.

Con este tratado tenemos las primeras nociones en el baile en cuanto a su estructura general y el concepto bien parado que es el antecesor del desplante flamenco.

Importantes escritos y descripciones encontramos sobre su majestuosidad y estilo de baile que en pos de su estructura general como los de Charles Davillier y Richard Ford, por citar algunos.

Las seguidillas boleras fueron una variación de las seguidillas manchegas formando gran parte de los pasos del bolero, hasta el punto de que la diferencia era mínima. Del bolero en sí, toleró más la improvisación, mientras que las seguidillas fueron mucho más fijadas. Su nacimiento se sitúa en Murcia, con pasos característicos como atabalillos, paseos, campanelas y embotados.

El bolero, además de definir a los bailarines, dio nombre a un tipo de escuela de danza: la Escuela Bolera. Dicha escuela ha conservado a lo largo de los años los pasos y mudanzas de ese repertorio hasta nuestros días, llevando a los escenarios bailes que parten de lo popular: jaleo de la Curra, jaleo de Jerez, fandangos, boleros, seguidillas boleras, panaderos, el vito y un largo etcétera.

2.2.8. El Polo

A finales del siglo XVIII se empiezan a ver los primeros cantes que llamamos “flamencos”, conviviendo el aire trágico del cante con el aire jubiloso del baile.

Hay una gran variedad de estilos de polos más airosos y alegres, como el jaleador, más dramáticos como el polo agitanado, pero el más importante fue el del “contrabandista”, llegando a los teatros y siendo representado un gran número de veces. Interpretado por los “boleros/as” de la época, también se conoció y anunció como “jaleo” o “caballito”, haciendo referencia a la letra.

Su apogeo llegó hasta 1850 aproximadamente, llegando al resto de Europa de la mano de Madame Lefebre, quien lo incluyó en su repertorio junto al bolero posiblemente fue la primera en llevarlo a los escenarios franceses. En reuniones privadas, se cantaban otros polos como el que canta “El Barbero” y baila Candelaria y Cirineo, más alegre y con más júbilo.

De la fusión del polo del contrabandista y el polo del Barbero y Candelaria y Cirineo, nacería más adelante el polo que llamamos flamenco.

En el siglo XIX y por la Real Orden de 1799, se prohíben las representaciones a actores, bailarines y cantantes extranjeros. Esto da pie a que las coreografías de las nuevas compañías emergentes fueran dirigidas por españoles y una profesionalización de los boleros y boleras, con la gran mayoría del elenco de origen gaditano o andaluz, salvo alguna excepción, y un repertorio mayoritariamente andaluz.

2.2.9. Guaracha

Uno de los estilos que enriquecen el baile flamenco es la guaracha. De gran repercusión en Cuba y Sudamérica por descripciones como la de Alexander Laborde, lo definen como un baile de carácter, acompañado de la guitarra, destacándose la precisión con que los pies seguían el compás de la música.

Definida en el Real Diccionario de la Real Academia como baile semejante al zapateado, su atractivo reside en los pies, pues el cuerpo debía permanecer rígido y los brazos inmóviles.

2.2.10. El Olé

Otro baile que ya estaba presente en las reuniones del pueblo era el “Olé”, llevado al teatro por Luisa Cañete, de la compañía de Ana Sciomeri. Su “apogeo teatral” llegaría por el año 50, época en la que no suele faltar en los teatros sevillanos, además de empezar a diversificarse sus coreografías, como el olé de Cádiz, de la Esmeralda Bujaque, de la Curra y Curra Macarena, aunque el olé a secas también se sigue interpretando.

En descripciones como las de Richard Ford o Vassili Botkine, encontramos puntos de coincidencia, haciendo gala de la ausencia de saltos, zapateados, expresividad, juego de manos, aire melancólico y progresiva viveza en el compás, etc. En fragmentos de Botkine encontramos puntos interesantes en torno a su estructura y una pequeña referencia, no del todo definitiva, pero con algún punto descriptivo interesante, pero no diferenciándolo del resto de repertorio. Es decir, de forma seccional o por coplas.

Las coreografías del olé se conservan gracias a los maestros boleros y podemos

intuir que ese paso de tocar con el hombro el suelo inspiró a las bailaoras del Sacromonte para hacer su paso, echándose para atrás e hincando la rodilla y dejando caer el cuerpo, para tocar con la cabeza el suelo.

2.2.11. El jaleo

El jaleo se convertiría en uno de los bailes nacionales traspasando fronteras a mitad del siglo XIX, probablemente heredero de los antiguos romances. Las primeras noticias vienen comparadas con otro baile: el respingo, allá por el 1815 aproximadamente.

Pero de aquellos jaleos primitivos, el de mayor fama fue el de Jerez, que se extendió por toda la masa popular y cosechó gran éxito, pues subió a los teatros prácticamente cubriendo todo el siglo XIX. Interpretado por grandes “boleros” del momento, traspasó fronteras a mitad del siglo XIX, llegando incluso a América. Exportado por Mariano Camprubí y Dolores Serrall, hacen que el éxito cosecha ponga de moda “lo español”.

De estos bailes nos llegan grandes descripciones de escritores/viajeros de la época, pero sin descripción formal al respecto. Más referidas al tipo de movimiento, a la provocación y voluptuosidad de los movimientos de las bailarinas.

Lo que sí podemos concluir es que el jaleo llevado al teatro reunía pasos de ballet, bolero y otros procedentes del baile popular andaluz, que pronto formaría la esencia del baile flamenco.

El jaleo de Cádiz inspiró a los grandes maestros boleros, existiendo pocas descripciones. Podemos pensar que era de gran similitud, si no igual que el de Jerez.

Los jaleos tuvieron muchas y grandes reelaboraciones y distintas denominaciones, como el bailado en la Zarzuela “El marqués de Caravaca”, y muchas más compañías. Lo cierto es que el “jaleo teatral” convivió con el popular o con los populares, siendo la esencia u origen del baile flamenco.

2.2.12. La Cachucha

La cachucha era el nombre que se le daba a una pequeña embarcación. Las coplas que en Cádiz se empezaron a cantar utilizaban este nombre, gracias a que casi todas incluían este nombre en ellas.

Fue un baile que convivió paralelo al jaleo, destacando su carácter y extendiéndose rápidamente por Andalucía. Al igual que el jaleo, traspasó fronteras y fue interpretado por grandes boleros como Dolores Serrall y Manolo Camprubí o el napolitano Carlo Blasis, primer bailarín del Teatro real inglés y director de la Escuela de Bailes de la Scala de Milán, que lo describe en su libro *Manual completo de la danza* (en París, 1830). En la segunda mitad del siglo XIX, se tiene cada vez menos información en cuanto a este baile, que pasa a formar parte del repertorio de Escuela Bolera con el nombre de Boleras de cachucha.

2.2.13. El tango

A finales del siglo XVII, el tango llegó a España por la costa, siendo uno de esos bailes de negros que no cesaban de llegar. Pronto se extendió su popularidad a todas las clases sociales. Nacido en La Habana, se trata de un baile típico de esclavos en compás binario, que ocuparía un sitio en el repertorio del cante, causando fervor en Madrid o París (Navarro, 2008).

En breve, el baile adoptó el cante para su ejecución y ya en ese momento era concebido o asociado al repertorio popular andaluz, interpretándose en cualquier reunión popular por los mismos integrantes de la misma o en los teatros.

Como ejemplo de lo que sucedía con todo lo llegado a España y con lo extranjero, tenemos un escrito de Rafael Marín, ya en el siglo XX, en su *Método de guitarra (flamenca)*. Hubo menciones pocas y no muy descriptivas sobre los tangos gitanos, más indecentes y los de los vecindarios, pero no hay una delimitación clara.

2.2.14. 6 de marzo de 1853

Este día entran en el escenario del Teatro Hércules de Sevilla bailes populares en estado puro y en versión gitana, como el jaleo gitano de Miracielos y el otro zapateado

de “El Jerezano”.

El jaleo gitano no había pasado el filtro de los maestros boleros y, por lo tanto, se asemejaría mucho al popular, posiblemente estemos hablando incluso del antecesor del baile por soleá.

El zapateado de “El Jerezano” no era otro que un baile donde primaba la guasa, a compás por supuesto, evocando lances taurinos, conociéndose también como “El torito”. Fue especialmente popular en Cádiz, destacando en su ejecución Antonio Requena. No obstante, quien lo hace definitivamente flamenco es “El Raspao”.

2.3. ACADEMIAS DE BAILE

En los últimos años de la década de los 40 del siglo XIX, comienzan a realizarse ensayos públicos en las academias de baile, por demanda del público y como una nueva fuente de ingresos, siendo la mayoría del público extranjero.

Estos acontecimientos darían pie a compartir escenario a los gitanos junto a los boleros, influenciándose unos con otros y dando como resultado las bases del que poco después sería el baile flamenco.

La primera academia que comenzó con estos ensayos fue la de don Miguel Barrera en 1845, seguida de la de su hermano don Manuel Barrera. Hubo muchas más, pero destacan como las mejores, rivalizando por ello el Salón “El recreo” y el Salón Oriente. Aquí se daba una proximidad de los bailarines al público mucho mayor, cosa que en un teatro era impensable, con un programa de “bailes andaluces” llegando a 19 diferentes. Así, cada vez se iban alejando más del teatro y acomodándose en este tipo de establecimientos.

El repertorio ofrecido eran los llamado bailes nacionales, bailes de palillos, bailes andaluces o de carácter, que incluían: las seguidillas manchegas o mollares, bolero, boleras robadas, jácara, olé de la Curra, olé de la Esperanza, jaleo de Jerez, boleras del jaleo, rondeña, gallegada, madrileñas y jota aragonesa y valenciana.

Completaban con bailes que las zarzuelas hacían populares como el polo del contrabandista, el jaleo de la Macarena o el bolero del Tío Caniyitas, además de creaciones coreográficas como la “Linde Jerezana”, la malagueña, el torero, etc.,

interpretadas en los teatros.

No era raro ver anunciados bailes de otras procedencias como el tango de negros o la tarantela napolitana. Junto a ellos se ofrecían bailes de jaleos, entre los que se incluían a veces El Vito, Panaderos y Jaleo de Cádiz. Ya acompañados de cante y guitarra podemos indicar que esta etapa es la génesis del baile flamenco.

El Vito fue uno de los bailes más populares, tratándose de un baile para mujer sola, que se realizaba encima de una mesa, al gusto de los aficionados. Requería sobre todo gracia y picardía y solía acompañarse con una pandereta o con un sombrero. Las coreografías emulaban los lances de lidia de un toro.

Los Panaderos, al parecer, provienen del zapateado de Cádiz y se bailó en Sevilla según la descripción de Davillier. Los que han llegado a nosotros, conservados por la escuela bolera, recuerdan en sus evoluciones a las seguidillas boleras, pero apuntan pasos que hoy por hoy se suelen incluir en el baile por bulerías, como son típicas “carretillas”. Una de las mudanzas típicas fue llamada tiempo de panaderos y fue descrito por el maestro José Otero, de gran relevancia en sus escritos y enseñanzas.

Los panaderos de aquella época distan mucho, según Otero, de los llamados “a lo flamenco”. Serían, pues, mucho más popular y desenfadado, más espontáneo. Una de las versiones que hizo olvidar a las demás fue la de Cádiz, denominada “juguetillo” y que hoy llamamos ALEGRÍAS.

En un principio, en las academias de baile se realizaban los “ensayos públicos” por los boleros y discípulos de los directores de estas. Progresivamente y aprovechando el entusiasmo del público por lo gitano, se fueron introduciendo como reclamo bailaoras gitanas, anunciándolo en sus gacetas periódicas. Esta decisión, claro está, tenía una visión comercial y de atracción al público.

La expectación por “lo gitano” traspasó las fronteras andaluzas y españolas. Entra, pues, a las academias un baile menos técnico, más fresco, temperamental y espontáneos, con una gran aceptación. Tanto fue así que los jaleos acompañados de cante y guitarra eran los elegidos para cerrar el espectáculo.

Los jaleos, sin embargo, no fueron patrimonio exclusivo de los gitanos, ya que grandes boleras lo realizaron, como es el caso de Amparo Álvarez la Campanera, Josefa Moreno, Dolores Olier y un sin fin de boleras.

Ya hacia 1860, había nacido el primer baile flamenco: el jaleo. La gestación más o menos duraría más de una década entre 1850 y 1860, aproximadamente, siendo el fruto de la fusión entre lo gitano y lo académico. Si bien los gitanos se fijaron en los boleros, duplicando (un poco) sus movimientos y adoptando más técnica, los boleros adoptaron más viveza y frescura, más brío y carácter.

Estamos, pues, ante un baile que se practicó hasta ya entrado el siglo XX y donde la bulería recogería su testigo.

2.4. BAILES ESCÉNICOS

Durante los intermedios y cierres de las funciones teatrales, los bailes nacionales se encargan de deleitar al público, especialmente los boleros con un sin fin de versiones y nombres como: boleras de El Tío Caniyitas, boleras robadas, boleras de la tirana, etc. También ocupaban su espacio el fandango, la cachucha, el olé, el olé de la Curra, los jaleos de Jerez, los jaleos andaluces, el vito, los panaderos, el polo del contrabandista, etc.

Poco a poco, van apareciendo coreografías que se suman al repertorio como la petenera gaditana o la guajira, que más adelante formarían parte del repertorio flamenco.

2.4.1. Bailes en un acto

Se empiezan a estrenar ya las primeras obras de baile, agrupando diversos estilos de estos y desarrollando temas determinados. Hay que destacar los que incluyen el término flamenco: La flamenca (1856), La boda flamenca (1862), Un baile flamenco (1865) y Una fiesta flamenca (1866). Su esquema era sencillo, con introducción de dos o tres números de la primera pareja de baile, donde intervenían los demás integrantes del cuerpo de bailes en momentos determinados y un gran número final interviniendo todos al mismo tiempo. Uno de los más destacados en estos montajes era la soleá.

2.5. FORMACIÓN DE ESTILOS. “PALOS”

Hacia los 70 del siglo XIX se empiezan a sentar las bases de los “palos flamencos” ya identificados como tales. Así, la soleá, proveniente de los jaleos, pasa a formar parte de los espectáculos y es muy común verlas anunciadas en las gacetillas de los teatros y salones de baile.

Sin embargo, difieren mucho de los jaleos del pueblo andaluz. Así, los juguetillos siempre asociados en estos actos y lo popular serán la base de las primitivas alegrías.

2.5.1. Cafés de cante

Los cafés cantantes empiezan a dar al flamenco un nuevo espacio y nuevas posibilidades, extendiéndose por toda la geografía española, siendo la versión española de los cafés cantantes franceses alrededor de 1800 y llegando al principio del siglo XIX, con un gran fervor en el público.

En estos cafés de cante el flamenco se solidificará como arte, codificando y cristalizando en los primeros estilos puramente flamencos. Su público era muy popular, dando lugar, desgraciadamente, a muchas noticias de sucesos. Los cafés cantantes tuvieron un tiempo de gloria, con mayores y menores tiempos de bonanza, siendo dignos de mención los de Silverio y el Burrero. Otros, tenían menos continuidad, aunque, en definitiva, estos espacios dieron posibilidad de profesionalizarse a los artistas.

A finales del siglo XIX, el repertorio de los bailes se reducía a alegrías, soleares, tangos y zapateados, con una duración mucho menor que en la actualidad. Había una diferenciación muy nítida entre el hombre y la mujer.

Así, la mujer buscaba más el movimiento de brazos, cintura, la gracia en su figura y expresividad, mientras que el hombre era más sobrio de figura, más erguido y concentrando su baile en el virtuosismo de cintura hacia abajo (pies) en los zapateados.

En este periodo, las alegrías serían el estilo de baile por excelencia en los tablaos, con mayor protagonismo que la soleá, debido a su mayor júbilo y por ser más airoso, rítmico, frente a lo profundo, jondo e introvertido de la soleá.

Los tangos también formaron parte del repertorio de los cafés cantantes. Las peteneras también empezaron a realizarse a finales del siglo XIX y principios del XX. El zapateado era más del género masculino.

En los años de los cafés cantantes, aunque el baile flamenco se va diferenciando cada vez más, los bailes de escuela bolera conviven con los flamencos. Lo corriente es que los bailaores y bailaoras dominaran el repertorio de ambos, incluso incluyéndolo en el repertorio del café cantante.

2.5.2. Granada

Granada tuvo sus cafés de cante, como todas las demás capitales. Sin embargo, lo distinto de su flamenco fueron las zambras. En ellas, los gitanos hicieron flamencos bailes de muy distintos orígenes y precedencias, organizando sus espectáculos de forma más o menos regular en sus propias cuevas del Sacromonte.

Eran cuadrillas con número indeterminado de bailaores y bailaoras acompañados de guitarras y panderos, con un jefe de cuadrilla, normalmente el patriarca de la familia gitana. En estas zambras eran organizados sus espectáculos para contentar a una gran diversidad de público y fueron el germen de una forma muy particular de flamenco.

La primera zambra de la que se conocen noticias fue la de María Gracia Cortés Campos “La Golondrina” (1870, aproximadamente), que encandiló a la mismísima Argentina. No sería la única y le sucedieron muchas más, con mayor o menor éxito.

Las mujeres solían ser más polifacéticas, danzando y cantando, mientras que el hombre era más especialista: bailaba, cantaba o tocaba la guitarra, conjugando rara vez ambas facetas.

Tal relevancia tuvieron estas zambras que un grupo de ellas fueron llevadas a la Exposición Universal de París en 1889.

En el año 1900, fueron los Amaya los elegidos para la Exposición de París y obtendrían una medalla de oro, yendo posteriormente a Buenos Aires y a Río de Janeiro.

Del repertorio de las zambras de finales del siglo XIX eran toda una amalgama de estilos entre lo folclórico y lo flamenco. Aquí se hacían los palos de moda de la época, igual que en los cafés (fandangos, bulerías, jotas), además de cachuchas

casamiento gitano, la mosca o los tangos de “Graná”.

La cachucha o perdón de la novia, era una representación ritual de una boda gitana. Describe el momento en el que el novio pide perdón a la familia de la novia por haberla raptado.

Encontramos una descripción de la cachucha que nos da pie a pensar, como la mayoría de los palos hasta la fecha, que el baile en su forma estructural se ejecuta de forma seccional, por coplas o por estribillos.

Tratando el número indeterminado de coplas de manera deferente a los estribillos, entre copla y copla no podemos determinar con exactitud sus pasos o mudanzas o escobillas incluso. Es muy aventurado afirmar qué hacían los bailaores y bailaoras en esos compases de espera, si los había. También podemos llegar a la conclusión de que en esos espacios dan lugar en el futuro (nuestro presente) a necesidades improvisatorias que darán lugar a rellenar de escobillas, pasos, mudanzas, falsetas en pro de un mayor empaque o unidad formal del conjunto de bailes en sí.

La arbolá o alboreá representa la prueba de pureza de la novia. Muchos gitanos no ven bien que los castellanos lo presencien o sepan cómo transcurre. Pero no menos cierto es que es muy característico de los bailes y espectáculos de los gitanos al público. Se baila en compás ternario y coplas muy peculiares y características, que sólo se escucharon en este palo.

La mosca, representa el ritual de la boda consta de dos partes:

-En la primera parte, se colocan frente a frente al menos dos parejas de mujeres. En algunos pasos donde más característicos, consiste en levantar una pierna, con fuerza, para girar después en sentido contrario, volviéndolo a repetir con una y otra pierna.

-En la segunda, forman todas un círculo, girando jaleando y repitiendo el estribillo (mosca) al mismo tiempo, cada 4 pasos levantan la pierna y con la misma mano golpean el delantal. Con la mano izquierda, llevan cogida la punta del delantal.

Se termina cuando una de ellas ocupa el centro del círculo, con movimientos enérgicos “del vientre” con la última copla.

2.5.3. Las zambras

Eran el palo más identificado como flamenco, con muchas reminiscencias orientales en sus pasos, que contenían todo lo característico (taconeos, desplantes, cierres, etc.).

Contenían en sí un gran número de estilos de tangos a ritmo muy lento, como los merengazos o el petaco, siendo el merengazo más vivo y alegre. Su estructura consta de seis frases cadenciales en cada copla. Sin embargo, los más identificados con Granada de los “tangos del camino”.

Otros bailes interpretados son los llamados fandangos del Albaicín, folclórico en características y muy similares a los de su época.

2.6. SIGLO XX

Ya en el siglo XX, el baile flamenco se constituye como elemento artístico diferenciado como una disciplina propia perteneciente a un arte que también vio como el cante se instauró como elemento propio, único, independizándose del propio baile, aunque nunca perdería su relación en los escenarios.

Aún con un repertorio muy corto al principio de siglo, a lo largo del mismo las inquietudes creativas llevadas a cabo por los maestros de la época, lo que dio lugar a una expansión del mismo.

El maestro José Otero nos muestra con sus palabras la actividad e intención de los artistas de la época: “hoy está de moda ponerle baile a todos los cantes flamencos”.

Los cafés de cante que podríamos decir en esta etapa de la historia flamenca son los antecesores y orígenes, además del “laboratorio” para los bailes, de los tablaos flamencos que en la actualidad siguen dando cobijo y trabajo a cientos (o miles) de artistas en España, e incluso en el extranjero en la actualidad.

Así, estos lugares ya no serían sitios poco recomendables, pasando a ser más seguros y dignos. Aunque el cante, ya independizado, es el gran reclamo, el baile no lo es menos. Destacan a principios de siglo el Café Novedades de Sevilla, el Café de Marina en Madrid y el Café Cantante Villa Rosa en Barcelona.

De la importancia de los tablaos, donde grandes artistas crean y experimentan cosas nuevas, podemos mirar en la vida de Faíco y su relación con la Farruca y el Garrotín, según apunta José Otero.

Faíco enriquece el repertorio, basado casi en exclusiva en sus alegrías y tangos, cuyos movimientos le sirvieron de base para estos nuevos palos, cosechando un gran éxito en España y fuera de ella. Idénticos conciertos realizó en Barcelona, el Colmao, la Feria en París, la compañía de la Argentina en 1914, el Teatro Odeón de Buenos Aires... Murió en Madrid en 1938.

La farruca sirvió de inspiración a muchos bailaores y se instaló como un palo más. Su garrotín también sirvió de modelo, llegando muchos a atribuirse su creación como Lázaro el Negro o Dora la Gitana.

-Francisco León "Frasquillo" nació en Sevilla en 1898. Fue otro consumado maestro del baile a partir de 1920, dando a conocer y colocando como categoría artística a la bulería, un baile de fiesta hijo de jaleos, más dado a reuniones y juergas. Se inició en los salones sevillanos y pronto recorrió España con más de una compañía y en el extranjero de la mano de La Argentina. Murió en 1940.

Estampío fue un gran bailaor, como decían en la época del baile de hombre. De Jerez, su aportación personal al baile fue inmejorable y muy extensa y reconocida.

Por su pasado novillero y su creación del baile del pícaro tiene este apodo. Ligado siempre a los cafés de cante, llega al teatro junto a Diaghilev en varias ciudades europeas. Abrió su academia en Madrid, demostrando en este campo ser un adelantado a su tiempo.

Fue el primero en utilizar un método sistemático y rigurosa basado en el escalonamiento del grado de dificultad en la técnica y destacó principalmente por alegrías.

-Juana "La Macarrona" fue un referente en los tablaos de la época. Ya con 8 años bailaba en el Salón Recreo de Franconetti. Recorrería varios tablaos por España a lo largo de su carrera, siendo pareja de Antonio Ramírez. Participa en el primer concurso

de Granada de 1922, en los actos del mismo, de modo que Diaghilev filma sus bailes. Monta su academia de baile después de innumerables éxitos, bailando todos los estilos flamencos del repertorio en su día y siendo una maestra por alegrías, tangos y soleá.

Rivalizará en su tiempo con la Malena (ambas de Jerez), compartiendo tablado y cartel con La Macarrona en varias ciudades. Presentó además su propio espectáculo: “Malena y sus gitanos”. Entre La Macarrona y la Malena se disputaría quién era la reina del baile, en el gran debate de los aficionados, existiendo una división total.

Dignos de mención son el baile de mujer de La Tanguerita, la Gabrielita, Juana y Luisa Junquera.

2.6.1. Guajira

Probablemente en esta época, a primeros del siglo XX o incluso antes, se introdujese la guajira en el repertorio flamenco, posiblemente con María López a finales del siglo XIX, según las palabras del maestro Otero.

2.7. **BALLET FLAMENCO**

Ya en el siglo XX, España era menos flamenca que antaño. Los cafés cantantes no pasaban por su mejor momento. Unos estaban cerrados por la autoridad gubernativa y otros cambiarían su nombre y espectáculo, adaptándose al gusto de la sociedad, arrinconando al flamenco en los espectáculos llamados “variedades”, donde todo tenía cabida. El café sobrevive en el reservado y el baile no tiene un futuro muy esperanzador.

Sin embargo, con el estreno en 1915 de “El amor brujo” de Falla y Pastora Imperio, es el punto de partida para que el baile flamenco entre en una faceta teatral e interpretativa jamás vista y que marcará todo el siglo y el futuro del baile flamenco.

Incluida como “fin de fiesta” del cierre de la sesión teatral, en el Teatro Jara, como complemento de las funciones, fue lo que mayor éxito tuvo y, por tanto, revitalizaría lo flamenco en un marco mucho mejor mirado y valorado que los cafés cantantes.

Con esta representación de Falla y Pastora Imperio, vemos el inicio del Ballet

Flamenco. Para Falla, no hubiera sido la composición igual de no haber estado Pastora en el proyecto, que era hija de la gran bailaora “La Mejorana”, nacida en Sevilla (13-04-1885).

De una repercusión grandísima, esta artista recorrería los salones españoles, derrochando su arte y por supuesto el extranjero, como denotan sus viajes a La Habana o a México.

De los tablaos al teatro, Pastora representa la introducción y fusión del baile flamenco con la música clásica de Falla, un camino que dotaría de mucha riqueza al baile flamenco y al espectáculo en sí.

Rodó películas, participó en todo tipo de espectáculos y era un gran reclamo para el público, hasta su retirada de los teatros y su vuelta a los tablaos de la época, aunque esporádicamente participara con la compañía de Pilar López.

Abre el Duende, su propio tablao en Madrid con grandes reconocimientos hacia su persona. Fallece en Madrid en 1979.

2.8. ARTISTAS INFLUYENTES

Entre ellos, vamos a destacar los siguientes:

-Diaguilev. Aprovechando “El Amor Brujo”, Sergei Diaghilev en su amor por el arte y lo exótico, da la oportunidad al baile flamenco y a la música de Falla para asomarse a los escenarios más prestigiosos del mundo. Así, estrena “El Tricornio” y “Cuadro Flamenco”.

-La Argentina. Se asomó a los nuevos horizontes del baile flamenco, representando el afianzamiento de su recorrido y dejando el camino marcado para sus futuras generaciones.

-Antonia Mercé, La Argentina, nació en Buenos Aires en 1808 y fue la verdadera creadora del ballet flamenco, la primera que representa un ballet con el repertorio enteramente flamenco. De padres españoles, recorre América con su compañía,

coreografiando obras de Granados, Falla, Albéniz y, por supuesto, El Amor Brujo. Gracias a ella nace en Japón un gran interés por el flamenco, que perdura y está asentado aún en nuestros días.

El constante interés de La Argentina por la danza es inmejorable y constante, interesándose siempre por cualquier baile regional. Supo fusionar al servicio de su creatividad la danza clásica española, los bailes regionales y el flamenco.

-Vicente Escudero. Bailaor vallisoletano (1880-1980) que podemos decir que está en la vanguardia de los gustos de la época. Muy presente en París y toda Europa, llegó a bailar al ruido de dos motores o dinamos. Muy introducido en el círculo artístico parisino, recorrió antes toda España por diversos tablaos. Coincide y bebe de la fuente de Antonio Bilbao. Diaguilev lo reclama para sus ballets. No tuvo el reconocimiento en su tierra a igual medida que fuera de España.

Su aportación al flamenco la podemos sintetizar en la creación del baile por seguiriyas y a su Decálogo del baile masculino:

1. Bailar de hombre.
2. Sobriedad.
3. Girar la muñeca de dentro a fuera, con los dedos juntos.
4. Las caderas quietas.
5. Bailar asentado y pastueño.
6. Armonía de pies, brazos y cabeza.
7. Estética y plástica, sin mixtificaciones.
8. Estilo y acento.
9. Indumentaria tradicional.
10. Variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Con algún que otro parón en su carrera por problemas personales, se dedicó a la pedagogía en los momentos finales de su vida.

-Argentinita. Encarnación López nació en Buenos Aires (1897-1945). Hija de españoles, su gran aportación fue la versatilidad cantando cuplés, parodias, bailaba dominaba sus espectáculos, siendo la reina indiscutible de las variedades. Destacaba por bulerías, tangos, bailes boleros y piezas de Albéniz y Granados.

En América cosechó grandes éxitos. Funda la compañía de Baile Andaluz. Todo esto siempre unido a su faceta del cante prodigioso. Triunfa en Nueva York y a su vuelta a España es convertida en la musa de la generación del 27.

Su compañía representaría El Amor Brujo. Junto a ella estaban Pilar López (su hermana), La Macarrona, La Malena y Fernanda Antúnez.

Artista de gran éxito mundial, en su compañía han intervenido gran número de artistas dándole al baile español flamenco un espacio importante y trascendental en su historia.

2.9. RAÍCES JONDAS

Entre El Amor Brujo de Pastora Imperio en 1915 y la versión de Mario Escudero en 1935, el baile flamenco clásico siguió siendo practicado y continuó enseñando a decenas de bailaoras y bailaores. Muchos artistas se incorporaron al mundo del flamenco, con aportaciones personales y sin dejar los tablaos o academias de baile. Podemos decir que eran los defensores del “baile flamenco tradicional”.

-La Quica (Sevilla, 1905 – Madrid, 1961). Alumna de Otero y pareja de Antonio de Triana. Visita gran número de pueblos y ciudades en los Conciertos de la Ópera Flamenca, compartiendo cartel con figuras tales como: Chacón, Niña de los Peines, Vallejo, El Estampío, haciendo básicamente alegrías. Casada con Faiquillo, abre una academia en el Rastro de Madrid, dedicándose íntegramente a la enseñanza y actuando en alguna ocasión. Dirigió el tablao “El Arco de Cuchilleros”.

-Custodia Romero (Baeza, 1904 – La Carolina, 1974). Alumna del maestro Miret, su nombre empieza a forjarlo en Sevilla con los cafés de variedades. Se trata de una artista de gran talento que cantó, hizo cine y, por supuesto, bailó. Con gran éxito e incesante trabajo forma pareja con Rafael Ortega en un espectáculo que encabeza Manolo Caracol. Formaría su propia compañía para recorrer España, destacando el montaje “Bronce Fundido”. Se dedicó a la enseñanza en Madrid en la academia del maestro Monreal.

-Regla Ortega (Chiclana, 1909 – Madrid, 1986). Se formó en Sevilla en locales de variedades con su marido, el guitarrista Pepe Romera, y formó parte de las compañías que iban a Sudamérica. Se integró ya en los años 50 en los recién abiertos tablaos, siendo Premio Pilar López (1948) en el Concurso Nacional de Cante Jondo. Como las demás, en su última etapa se dedicó a la enseñanza.

Además de las mencionadas, debemos citar también a: La Gabrielita, María Pantoja Minerva, Paula la gitana y Carmen La Grapa, Concha Borrull, Rosa la Cordobesita, El Gato, El Bateto, El Africanito, El Tóvalo.

-Carmen Amaya (Barcelona, 1913 – Bagur 1963). Hija de guitarrista y bailaora, empezó en los locales y bares de la ciudad condal, donde la dejaban bailar junto a sus padres para ganar algún dinero. Por aquel entonces se ganó el sobrenombre de “La Capitana”. Fue en el Bar de Manquet donde se asentó y cumplía sus contratos, los cuales iba alternando con sus actuaciones en la compañía de Vallejo por Andalucía. Pasaría por el Villa Rosa, compartiendo tablaos con Concha Borrull.

En cada escenario que pisa no deja indiferente a nadie, hasta que fue a Madrid por recomendación de Sábicas. Por supuesto, el éxito en los locales madrileños no tardó en llegar, acompañado de contratos en diferentes teatros.

Coincide con Antonio de Triana, quien le enseña algunos pasos y movimientos a petición de su padre. Rodó con Luis Buñuel “La hija de Juan Simón” y después “María de la O”, dirigida por Francisco Elías. Muy importante para nuestro estudio es que Carmen en esta película anticipa lo que sería la estructura básica de las alegrías:

SALIDA-LETRAS-SILENCIO-ZAPATEADO y REMATE.

Consiguió tener su propia compañía y meter en ella a todos los suyos. Éxito tras éxito, la vida de Carmen Amaya se sucedía viaje tras viaje, ya fuese en España o en América. Estas giras podían llegar a durar incluso años, llegando a actuar en el Carnegie Hall de Nueva York en 1942.

Este hecho fue el espaldarazo para que Carmen adquiriera una dimensión mundial. Recorrió EEUU durante 4 años, pero lo más importante a nivel flamenco fue la aportación al repertorio del Taranto. Junto a Sabicas, le pusieron música y baile a un cante ya gestado en décadas anteriores y hoy consolidado en el repertorio flamenco como baile.

La vida de Carmen Amaya está repleta de anécdotas y vivencias, siempre con una gran relación entre América y España. Su trasiego fue intensísimo. En su compañía, la nómina de artistas fue inmensa, dejando una joya con su aparición cinematográfica en la película “Los Tarantos”, estrenada en 1963, mismo año de su muerte.

-Rosario y Antonio. Es la pareja más importante de todos los tiempos, siendo los dos sevillanos y naciendo él en 1921 y ella en 1918. Empiezan con el maestro Realito, comenzando a actuar hasta el punto de incorporarse a la compañía de Vallejo. Se les llamaba los “petits sevillanos”.

Con el maestro Manolo Otero, aprenden los bailes boleros y bailes regionales. Antonio irá con Frasquillo y Rosario con la Macarrona. Así, se incorporan a compañías como la de Niña de los Peines y Pepe Pinto (con el sobrenombre de “Los chavalillos sevillanos”), o la de Pepe Marchena, además de en solitario.

Con el estallido de la guerra pasan dificultades, por las imposiciones políticas. Escaparon de España a Francia y de allí a América, pasando sus días principalmente en Latinoamérica, hasta llegar a EEUU.

A partir de 1940, ya son anunciados como Rosario y Antonio, contando ya en 1944 con su propia compañía en el Carnegie Hall de Nueva York. Recorrerían Norteamérica y rodarían varias películas, volviendo de nuevo a Latinoamérica de 1946 a 1949. A España volvieron en 1950, donde también ruedan películas, como “Niebla y Sol” y “El rey de Sierra Morena”, recorriendo así Europa.

Lo que marca a esta pareja es una ampliación constante de su repertorio. En 1951, Rosario hace su propia versión del taranto y en 1952 Antonio crea el martinete para la película de Edgar Neville, “Duende y misterio del flamenco”.

En 1952, la pareja se rompe y cada uno toma su propio camino. Rosario, forma su compañía, recorriendo España, Europa e Hispanoamérica, hasta que la disuelve en 1961 para quedarse con el Corral de la Morena y el Café de Chinitas. Dedicada a la enseñanza, muere en el 2000 en Madrid.

Respecto a Antonio, en 1953 se estrena con su propia compañía en Granada alcanzando éxito mundial y triunfando incluso en Rusia, cautivando a los maestros clásicos de este país. En 1979, deja los escenarios y en 1980 se convierte en director artístico del Ballet Nacional de España. Muere en 1996 en Madrid.

-Pilar López. Nace en San Sebastián en 1912 y muere en Madrid en 2008. Hermana de la Argentinita, comenzó en la academia de Julia Castelao, siguiendo los pasos de su hermana. Convertida en niña prodigio, bailó a muy temprana edad con figuras como La Macarrona y La Malena. En 1933, se incorpora a la compañía de su hermana hasta que esta muere en 1945, dejando temporalmente el baile.

Animada por los más cercanos, emprende en 1946 su propia compañía, estrenando en Madrid en ese mismo año e incorporando a una Pastora Imperio ya retirada. Hasta 1973, recorren gran parte del mundo, llegando a Japón e incluso Oriente Medio. Nos regala la primera versión coreográfica de los caracoles, llevando este baile popular a los teatros.

Participa en la película de Dolgar Neville “Duende y misterio del flamenco”, dejándonos unos caracoles y panaderos con toda su compañía. Interviene además junto con Manolo Caracol en su compañía, de forma efímera y volviendo más tarde de modo más permanente.

En los setenta, podemos ver en “Rito y Geografía del Cante” su actuación por seguriyas, despidiéndose después de los escenarios y apareciendo fugazmente hasta el final de su vida.

Pilar fue una auténtica forjadora de talentos. Buena nota de ello es que por su compañía han pasado parte de los más grandes bailaores, como Farruco, El Güito,

Antonio Gades, Mario Maya y José Granero, entre otros.

Fue una gran bailarina, bailaora y coreógrafa, con un constante reconocimiento por parte de la crítica, recibiendo todo tipo de premios y homenajes.

-Mariemma. Nació en Valladolid en 1917 y murió en Madrid en 2008. Desde muy temprana edad marcha a París, donde aprende danza. En un principio, con su madre y después con una profesora rusa, madame Gontcharova. Juan Martínez y Francisco Mirallos Arnau la inician en la escuela bolera. La Chocolatera, Amalio Cuenca y El Estampío la inician en el flamenco.

Regresa a España en 1940. Ya como bailarina, forma pareja con Antonio en la Scala de Milan, sustituyendo a Rosario, donde más tarde se inicia como profesora por encargo de la misma Scala de Milán, en 1954. En 1955, crea su propia compañía, haciendo varias giras hasta 1958, dirigiendo más tarde el Ballet Teatro de la Zarzuela de Madrid.

En 1960, con su escuela de danza, recorre varias ciudades de España, Europa, América y Japón, con una formación más reducida que en la anterior compañía y sin disolver sus actividades en solitario.

En 1969, es nombrada profesora de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, donde cada vez emplea más tiempo en la enseñanza de danza. Bailarina completísima, nos deja un número gigantesco de coreografías y distinciones a su labor con la danza.

2.10. TRADICIÓN FLAMENCA

Muchos artistas en los años centrales del siglo XX no se aventuraron en el baile escénico, sino que se quedaron en los tablaos interpretando sus bailes expresamente flamencos, aunque sí tuvieron irrupciones en compañías de forma intermitente como las de Caracol y Lola Flores, Marchena, Juan Valderrama o La Chunga.

A partir de los 50, se abrirán tablaos en Madrid y en otras ciudades, algunos de

gran importancia a lo largo de la historia, como es el caso de El Corral de la Morería, El Duende, Torres Bermeja, Las Brujas, Los Canasteros, Villarosa o Café de Chinitas, entre otros.

-Rosa Durán. Nació en 1916 y murió en 1999, siendo la más grande artista de la época, aproximadamente en los años 50, de los tablaos. Nació en Jerez y era hija de Paco el Colorao y nieta del Marruro. Se traslada a Madrid siendo niña y completa su formación con el Estampío en el flamenco y con Ángel Pericet en la escuela bolera.

En 1934, comienza su carrera artística en la compañía de Pericet, pasando después por las de Pastora Imperio, Valderrama, Marchena, Carmen Amaya y Vicente Escudero. Formaría pareja con Faíco.

En el tablao Zambra dejó sus mejores años, junto con artistas de la talla de Pericón de Cádiz, el Gallina y Perico el del Lunar. Formó su propia compañía con lo más selecto del tablao y lo llevó fuera de España. Ya en 1975, pasó al Café de Chinitas, además de recorrer España con la obra “La historia de los tarantos”, de Alfredo Mañas, grabando incluso en TVE.

Reaparece en la pantalla con un zapateado en la serie “De la buena música de los flamencos” y finalmente en el programa “Tesoros del flamenco”. Ya en el final de su carrera se dedica a la enseñanza. Lo que más representa su baile es la petenera y el zapateado.

-Fernanda Romero. Nació en Sevilla en 1931 y murió en México en 1981. Bailaora sevillana a la que se atribuye el primer baile por granaína, sobresaliendo además por alegrías y guajiras y llevando su arte a gran parte del mundo.

-Carmen Mora. Nació en 1930 y falleció en 1981. Bailaora de grandes recursos, destacó en la caña y el taranto, aunque su repertorio era más amplio.

-Paco Laberinto. Nació en Jerez de la Frontera en 1910 y murió en 1974. Formó parte de las compañías más importantes. Premio por soleá y bulerías en el Concurso Nacional de Córdoba de 1965, concediéndole a su vez el premio “Antonio” al bailar más completo. Después de estar en Madrid, en el tablao de Zambra, regresa a Jerez y participa en los festivales veraniegos de Andalucía.

-Faico. Nació en Madrid, en 1932, y murió en 1993. Hijo de El Pelao Viejo y sobrino de El Gato. Dominaba todos los estilos, destacando por alegrías. Se acercó además al cine, participando en varias películas y recibiendo el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces de Jerez de la Frontera.

-Enrique El Cojo. Nació en Cáceres en 1912 y murió en Sevilla en 1985. Desde niño se formó en Sevilla, sufriendo a los 7 años fuertes dolores en su pierna, lo que le llevaría a quedarse cojo. Aprende de Frasquillo en lo flamenco y de Pericet en lo bolero. Premio en el Concuero del Zapico.

Se dedicó a la enseñanza, impartiendo clases a bailaoras como Merche Esmeralda, Cristina Hoyos, Carmen Ledesma, Yoko Komatsubara, etc. Figura de los tablaos sevillanos, como el de Los Gallos.

-Salvador Távora. Nació en Sevilla en 1934. Aunque no fue bailar, su aportación al baile se debe más bien a sus espectáculos, que resultaron ser muy grandes. Fue novillero y pronto comenzó a cantar, involucrándose en el ámbito de lo teatral, en el Teatro Estudio Lebrijano.

Más adelante, en 1972, funda en la Cuadra su compañía, representando “Quejío”, lo que supondrá un antes y un después en el flamenco. Su mensaje necesita de unas posiciones corporales muy concretas y a la vez innovadoras hasta la fecha.

A partir de ellos 80, sus pasos y movimientos se convierten en más estilizados, llevando estos a un formato más colectivo. “Carmen” es la obra donde personaliza más y a la vez da más libertad de adaptación a los artistas en escena. Premios y reconocimientos no le faltan a lo largo de su carrera.

-Mario Maya. Nació en Córdoba en 1937 y murió en Sevilla en 2008. Procedente de una familia granadina, es en esta ciudad donde empieza su carrera y aprendizaje. En el Sacromonte, baila en zambras como en la de Vitirili, Manolo Amaya o Chocolate.

Se marcha a Madrid, donde recibe clases de “El Estampío” fugazmente. Hasta que sustituye a Terremoto en el espectáculo de Manolo Caracol, busca trabajo en los tablaos madrileños. Bailó en Zambra, el más prestigioso tablao de Madrid y por aquel entonces Pilar López lo contrató para su compañía, desde 1955 a 1959.

Vuelve a los tablaos formando pareja con La Chunga y haciendo gira por América, bailando en festivales y posteriormente continuando en los tablaos de Madrid. Viaja, además, a Nueva York, donde su inquietud le hace adoptar y aprender nuevas tendencias dancísticas y de teatro, con artistas como Alwin Nikolai o Alvin Ailey.

Cuando vuelve a España, forma un trío con el Güito y con Carmen Mora llamado “El trío Madrid”, triunfando en Torres Bermeja, Canasteros y el Café de Chinitas. Creaciones de Mario Maya son “Camelamos Naquear” y “¡Ay jondo!”

En 1977 gana el premio Nacional de Córdoba por bulerías (Premio Pastora Imperio) y por alegrías (Premio Juana la Macarrona). En 1982, gana el Giraldillo de Sevilla; en 1984, ya en Sevilla, crea “El Amargo”; en 1986, monta “El amor Brujo” de Falla; en 1988, crea “Tiempo, Amor y Muerte”; en 1990, “Tres movimientos Flamencos”; en 1993, es nombrado director del Centro Andaluz de Danza, con el programa de bailes independientes flamencos como soleá, alegrías, jaleo, tangos, etc. y la obra “Requiem”.

Otras obras que podemos citar de nuevo en solitario son: “Los flamencos cantan a Lorca”, “La mar de flamenco. De Cádiz a Cuba”, “Mujeres” y “Andalucía, el flamenco y la humanidad”.

Bailaor excepcional, Mario aporta al flamenco una imaginación, inventiva y dramaturgia inigualables, incorporando en sus coreografías y montajes un sinfín de mensajes.

-Antonio Gades. Nace en Alicante en 1936 y empieza desde niño en la Academia “Los Palillos”. Más tarde, entra en la compañía de Pilar López, donde realmente comienza su formación artística. Además, estudia con El Estampío, el Gato, en lo flamenco, Antonio Lorca en lo bolero, así como danza clásica. Se convierte en el primer bailarín de la compañía en 1957, interpretando “El Amor Brujo”, “El sombrero de tres picos” y el “Concierto de Aranjuez”.

En 1962, deja la compañía de Pilar López y marcha a Italia, colaborando como bailarín y coreógrafo y participando en grandes festivales, como en la Scala de Milán. Después, se marcha a Francia y contacta con artistas e intelectuales del mismo país.

Regresa a Madrid, donde funda su propia compañía, debutando en Barcelona en el tablao Los Tarantos. Participa en la obra “La historia de los Tarantos” y rueda “Carmen”. También viaja a Nueva York y Londres.

En 1965, estrena Don Juan en Madrid, pero la censura lastra su compañía, donde colabora con el maestro José Granero en el montaje. Rueda además “El Amor Brujo” y recibe los premios Vicente Escudero y Carmen Amaya.

En los Años 70, recibe el premio Nacional de Teatro al mejor Ballet y comparte el Odeón de París con Paco de Lucía. También destaca por Bodas de sangre en 1974 y por Fuente Ovejuna en 1994, siendo sus obras maestras en el mundo de la danza.

A partir de 1996, sus interpretaciones en el escenario son cada vez más esporádicas y se dedica a la formación de sus bailarines para sus espectáculos. Gades bailó todos los palos flamencos, pero es en la seguiriya y la farruca donde se ve al gran artista de Gades en el baile flamenco, siendo reconocido con infinidad de premios y distinciones en su carrera a nivel mundial.

2.11. OTROS GRANDES

-María Rosa. Nace en Andújar en 1937 y empieza en la academia del maestro Otero. Después, recibirá lecciones de Enrique El Cojo, Eloísa Albéniz y Regla Ortega, aprendiendo ballet clásico, bailes regionales y flamenco.

Antonio la contrata como primera bailarina en 1962 y, en 1964, forma su propia compañía, actuando en los Festivales de España y varias ciudades del mundo. También,

se asoma al cine rodando alguna que otra película. Recibe la Medalla de Oro de las Bellas Artes.

El repertorio de su compañía lleva presente el flamenco y los bailes regionales, junto con piezas sinfónicas.

-Rafael de Córdoba. Nace en Buenos Aires en 1937. Hijo de españolas, aprendió con Antonio de Triana. En 1957 fundó su propia compañía, recorriendo medio mundo y filmando películas, entre las que destacan El Amor Brujo, Lola la Piconera y Carmen.

Interpretó piezas sinfónicas, folclóricas y de flamenco, siendo Medalla de Oro de las Bellas Artes como una de las grandes distinciones a su carrera.

-Manuela Vargas. Nace en Sevilla en 1941 y muere en la misma ciudad de 2007. Salida de las fiestas y los tablaos de Madrid y Sevilla, debuta en el Guajiro en 1953. Asiste a la academia de Enrique El Cojo y, en Madrid, entra en el tablao de El Duende. Forma su propia compañía en 1963, donde trabaja en diferentes giras internacionales y le es otorgado el Premio Internacional de Danza.

Tras un paréntesis de 6 años, reinicia su actividad para seguir viajando con su compañía, en la cual habían pasado nombres como Mario Maya y El Güito, entre otros. En el Ballet nacional ingresa en 1980, estrenando coreografías propias como la de la caña. Colabora y participa en un gran número de espectáculos y su gran éxito se produce junto a José Granero, con Medea y Fedra, estrenada por su propia compañía.

En los años 90, su actividad se va ralentizando cada vez más, aunque no para de estar presente en obras dancísticas de gran relevancia y donde no faltan premios y distinciones, como la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes.

-Cristina Hoyos. Nace en Sevilla en 1946 y aprende desde muy niña en academias sevillanas y con Enrique El Cojo. Se marcha a Madrid para dejar los tablaos sevillanos, actuando en Las Brujas y El Duende.

Su consolidación definitiva llega con la compañía de Manuela Vargas, hasta su

encuentro con Antonio Gades, con el que estuvo 20 años (1968-1988). Aquí sería memorable su actuación en Carmen, de Carlos Saura.

Crea su propia compañía, el “Ballet de Cristina Hoyos”, presentando Montoyas y Tarantos (una versión de Historia de los Tarantos, de Alfredo Marías), con la colaboración de Manolo Marín en la coreografía. Creaciones de Cristina Hoyos son: Sueños flamencos, Yerma, Campos andaluces, Cuadro flamenco y Tierra adentro.

En 2004, es nombrada directora de la Compañía Andaluza de Danza, montando Viaje al Sur y Romancero Gitano. Recibe numerosos premios y distinciones de índole nacional e internacional, además de alto nivel, como son el Premio Nacional de Baile de la Cátedra de Flamencología de Jerez, el Premio Nacional de Danza, la Medalla de Oro de Andalucía...

-Blanca del Rey. Nace en Córdoba en 1949. Comienza bailando en el Zoco de esta ciudad y marcha a Madrid, donde pronto llega al Corral de la Morería, que será el tablao de toda su vida.

Tras un paréntesis por su boda y maternidad, participa en la serie La Danza para TVE. Además, alterna sus actuaciones en el tablao con giras fuera de España (soleá con mantón). Crea su propia compañía en 1983, estrenando Poemas y Danzas de Andalucía. Es nombrada también representante de la danza española de la CEE.

En 1990, protagoniza los tarantos, como artista invitada del Ballet Nacional. En 1993, en su compañía, crea Pasión Flamenca, Renacer en 1995 y Flamenco a Bocajarro en el 2000.

Premio Nacional de Flamenco de la Cátedra de Flamencología de Jerez en 1998. Podemos decir que su “soleá con mantón” la encumbró a lo alto del flamenco, aunque es su conjunto y su amplio repertorio lo que está en el trasfondo de su baile, alternando el baile solista y el de su compañía.

-Merche Esmeralda. Nace en Sevilla en 1950. Empieza con Enrique El Cojo y Matilde Coral. Comienza en los principales tablaos como El Guajiro y Los Gallos, en Sevilla, y el de Pastora Imperio, El Duende y Las Brujas, en Madrid, entre otros. Actúa

en festivales de España, como en La Unión o la Bulería de Jerez y le es otorgado el premio “La Argentina” en el Concurso Nacional de Córdoba.

Estudia con Mariemma y Granero para el clásico y los bailes regionales. En 1972, recibe el Premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez. En 1974, crea su propia compañía, visitando diferentes países de Europa, hasta que en 1980 ingresa en el Ballet Nacional de la mano de Antonio, como primera bailarina en el año 1982. Es protagonista en televisión en “María Pineda” y ya como artista invitada del Ballet Nacional recorre medio mundo.

En 1989, a instancia del gobierno de Murcia, dirige el Ballet Región Murcia, con “Medea”, de Manolo Sanlúcar y José Granero, como mayor éxito. En 1991, junto a Joaquín Cortés y Antonio Márquez, actúa en “El cielo protector”. Interviene además en el film “Sevillanas”, de Carlos Saura y en “Flamenco”, del mismo director. Como estrella invitada lo encontramos en “Cibayí”, de Joaquín Cortés, o en “Venus y Narciso” y “Acuerda y tacón”, de Antonio Canales.

Funda la Escuela de Danza de Madrid y funda su compañía en 1996, estrenando “Mujeres”, con Sara Baras y Eva Yerbabuena. Su trabajo más importante es “Todas las primaveras”. En la Bienal de Sevilla del año 2000, realiza un homenaje a Matilde Coral, poniendo baile a una granaína, una minera y una levantica, titulada “Tormenta y arena”. Es la primera vez que minera y levantica son coreografiadas en el baile flamenco.

-José Antonio. Nace en Madrid en 1951. Es en Buenos Aires donde comienza su andadura en el baile, donde coincide con Carmen Amaya. Regresa a Madrid para seguir su formación, ingresando en 1964 en la compañía de María Rosa, con tan solo 13 años. Ya a los 14 años, pasa a la compañía de “Antonio y su Ballet”.

En 1978, ingresa en el Ballet Nacional como primer bailarín y en 1980 monta “Candela” por el Ballet Nacional, marchando con Antonio al GIAD y siendo posteriormente codirector junto a José Granero. Aquí estrena “Variaciones flamencas”, “Desenlace” y “El Amargo”.

En 1986, es nombrado director artístico del Ballet Nacional, hasta 1992. En 1993, funda la compañía “José Antonio y los Ballets españoles”, donde después de numerosos estrenos y coreografías, en 1997, consigue el Premio Nacional de Danza, por

su nueva versión de “La vida breve”, de Falla. Además, es nombrado director de la Compañía Andaluza de Danza, hasta 2002, en presentaciones como: Malunó, Homenaje a Antonio Ruiz Soler o leyenda, entre otras. Como distinciones cabe también destacar la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de 2005.

2.11. BAILE A LA ANTIGUA USANZA

En las décadas finales del siglo XX, hubo grandes bailaores y bailaoras, que optaron por hacer sus bailes tal y como los habían recibido de las generaciones anteriores, aunque poniéndoles su sello.

Así, dieron sus primeros pasos en los tablaos y festivales veraniegos y sin dejar la oportunidad también de formar parte de las compañías o incluso de dedicarse a la enseñanza.

-Matilde Coral. Nace en Sevilla en 1935. Comienza aprendiendo en la escuela de Eloísa Albéniz. Sus primeras andaduras como profesional las hace en el Guajiro de Sevilla y en Zambra y El Duende, en Madrid. En este último lugar, toma contacto con Rosa Durán y Pastora Imperio. Antes, ya había formado parte de la compañía de La Niña de los Peines y Pepe Pinto, para después de su etapa en Madrid, participar en la compañía de José Greco. Y todo ello intercalando actuaciones en España y fuera de ella.

Obtiene el Premio Nacional Pilar López de Córdoba por alegrías y, más tarde, lo obtiene compartido cuando el premio cambia de nombre a Juana la Macarrona, junto a Merche Esmeralda. En 1973, graba el documental “A través del flamenco”.

Fundamental en su carrera es la formación junto a Rafael El Negro y Farruco del trío Los Bolecos, actuando en tablaos de Sevilla y Madrid, además de en festivales de Andalucía hasta 1973. Fue un trío histórico, con sus pasos a tres, recibiendo el Premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez en 1970 y concediéndosele a Matilde de forma individual en 1979.

Tras algún intento de formar compañía, pero sin asentamiento, no es hasta 1987 cuando crea la Escuela de Baile Andaluz junto a Juan Morilla. Unas de las facetas en las que Matilde sobresalió fue la enseñanza y la bata de cola, con numerosísimas

distinciones.

-La Chunga. Nace en Marsella en 1937. Desde muy pequeña se traslada a Barcelona y baila en los locales de la ciudad, hasta que la contrata Pastora Imperio para el Corral de la Morería en Madrid y La Pañoleta, en Palamós.

Desde Madrid marcha a EEUU y coincide con Carmen Amaya. A su vuelta, rueda series y películas, como “Baila La Chunga” o “De espaldas a la puerta”, y con Antonio protagoniza “Ley de raza”.

Después de un paréntesis de varios años, reaparece en el tablao “El Cordobés” de Barcelona y en el Café de Chinitas, en Madrid, además de realizar salidas al extranjero junto con Lola Flores, realizando “Con Casta”.

Entre los premios recibidos destacan el Laurel de Oro de Chile o la Medalla de Oro Círculo de Bellas Artes de Madrid, que refrendan su carrera.

-Mariquilla. Nace en Granada en 1943. Empieza en el Sacromonte, en la zambra de Manolo Amaya, Vitirili y La Golondrina. En 1965, comienza su carrera en los tablaos madrileños: Los Canasteros, El Duende, Torres Bermejas y Los Califas. Viaja al extranjero y establece su propio tablao, “El Jaleo”, en Torremolinos. Participa además en festivales andaluces y espectáculos con Mario Maya o Manolete.

También se dedica a la enseñanza y prueba de ello es la creación de la Cátedra de Flamencología de Granada. Distinciones no le falta de forma individual.

-Angelita Vargas. Nace en Sevilla en 1949. Desde niña baila en esta ciudad y pronto pisa tablaos importantes como Los Gallos o Las Brujas. Gana el Nacional de Córdoba en 1980, con el premio Pastora Imperio. Baila además en los principales festivales andaluces y su espectáculo “Flamenco puro” tendrá gran éxito por todo el mundo.

También ha colaborado en espectáculos de artistas de la talla de Manuela Carrasco, Merche Esmeralda y ciclos como Flamenco viene del Sur. Alterna sus actuaciones con la docencia en Sevilla.

-Concha Calero. Nace en Córdoba en 1952. Empieza bailando en el Zoco cordobés y en El Candil, también en la ciudad califal. Entra en el ballet de Juan Morilla y con él se incorpora a la compañía de Valderrama, Dolores Abril y José Greco, trabajando en medio mundo.

En 1983, gana el Premio Encarnación López “La Argentinita”, en Córdoba. Actúa en gran número de festivales y crea su espectáculo “Eco y Narciso”, para el Festival de la Guitarra de Córdoba. Se dedica a la docencia y por sus manos pasan gran número de bailarines y bailarinas actuales.

-Milagros Mengibar. Nace en Sevilla en 1952 y debuta en el Zoco de Córdoba siendo una niña. Después, lo haría en Patio Andaluz de Sevilla. Acude a la academia de Matilde Coral y consigue el premio “La Argentinita” en el Nacional de Córdoba en 1974. Innumerables sus salidas al extranjero, sus festivales y sus actuaciones a lo largo de su carrera.

Como docente, empieza en la peña flamenca de Huelva y luego en la Fundación Cristina Heren. También baila en espectáculos como “Meditarráneo”, de Ortiz Nuevo, junto a Javier Barón. Protagoniza “El flamenco es vida”, de Cristina Heren y Calixto Sánchez y en “Lances del Arenal”, de Fernando Imasaki.

Recibe el premio Nacional de la Cátedra de Flamencología de Jerez en 2005.

-Pepa Montes. Nace en Cabezas de San Juan en 1954. Empieza a bailar en Dos Hermanas con Juanito Díaz. Pronto ingresa en la compañía de Valderrama y más tarde en el Corral de La Pacheca en Madrid. Vuelve a Sevilla a los Gallos y El Embrujo.

En 1974, se lleva el Premio Juana La Macarrona y en 1983 La Malena en el Nacional de Córdoba. Hace giras importantes por el exterior, en Europa y Japón. Con cierto aire modernista, incorpora su bambera o el saxo a sus alegrías.

Junto a Ricardo Miño, su marido, monta “Flamenco en concierto”, “25 años caminando juntos”, “Ad Libitum”, “Seis movimientos de baile flamenco”, “Infinitud de formas”, “Cal y sal” y “Bailaora”.

-Manuela Carrasco. Nace en Sevilla en 1954. Hija del bailar José Carrasco, El Sordo. Su primer trabajo es en el Jaleo de Mariquilla, a los 9 años. Después en “La Cochera” de Sevilla coincide con Matilde Coral y Farruco.

En 1971, se incorpora a la compañía de Curro Valero y viaja por Europa. Vuelve a los tablaos de Sevilla y también a las Canasteros de Madrid, donde conoce al guitarrista Joaquín Amador, su marido.

En 1974, obtiene el premio “Pastora Imperio”, en el Nacional de Córdoba, y la Cátedra de Flamencología de Jerez le concede el premio al baile. Forma parte de compañías, interviniendo en espectáculos como: “Gitano”, “Ayer, hoy y mañana del flamenco”, “Flamenco puro”, “Flamencos en la Maestranza”, etc.

En 1995 hace soleá en “Flamenco”, de Carlos Saura y en 1992 forma su compañía y monta “La diosa”, “La raíz del grito” (1996), “Jondo Adonai” (2000), “Así baila Sevilla” (2000) y “Tierra y fuego” (2002).

A pesar de tanta actividad en los teatros, nunca dejó de estar presente en los festivales de Andalucía durante toda su carrera. Recibe el Premio Nacional de Danza en 2007.

-Rafael el Negro. Nace en Sevilla en 1932, donde aprende de Carmen Parejo y desde muy pequeño, se ve inmerso en fiestas y reuniones privadas. En 1954, debuta en el Guajiro, donde conoce a Matilde Coral, su esposa. Con ella, hace varias giras y forman junto a Farruco “Los Bolecos”.

Por culpa de una lesión, se vio limitada su carrera, cuando actuaba en la compañía de José Greco.

-El Farruco. Nace en Madrid en 1936 y muere en Sevilla, en 1997. Hijo de la Farruca (bailaora), se asienta en Sevilla, empezando en el Guajiro para más adelante ingresar en la compañía de Manolo Caracol y Lola Flores y más tarde en la de Pilar López, desde 1955 a 1957. Ya en Madrid, actúa en el Corral de la Morería y El Duende.

En 1965 actúa con la compañía de José Greco. En 1969, forma junto a Matilde Coral y Rafael el Negro el grupo Los Bolecos, dejando el grupo en 1993 para dedicarse

a la carrera de su hijo, que ya despuntaba, pero fallece en un accidente de coche y deja el baile. Reaparece de nuevo en 1978 formando grupo con sus hijas Las Farrucas en la Trocha (Sevilla). Su trabajo se centra en giras internacionales más que en su propio país. En su espectáculo “Farruco presenta el futuro” presenta a su nieto Farruquito. Hace actuaciones en diversos festivales nacionales e internacionales, siéndole concedido el premio “El compás del cante”.

-Toni El Pelao. Nace en Madrid en 1939. Último representante de la dinastía de bailaores que se iniciara con el Gato, y que continúa con Pelao Viejo y los hijos de este, Faíco, Juan el Pelao y la Fati. Hijo de Juan el Pelao, debuta con 12 años en Zambra y participa en películas protagonizadas por copleras de canción española como “Una cubana en España” o “La bella de Cádiz” y “Pan, amor y Andalucía”, entre otras.

En Zambra estuvo hasta 1960, donde comienza sus giras junto a la Chunga por el extranjero, alternando sus salidas con tablaos como El Duende, Torres Bermejas, Las Cuevas de Nerja y Las Brujas.

En 1965, forma su propia compañía junto a la Uchi (su mujer), haciendo giras internacionales. En 1981, vuelve a los tablaos y diversos festivales como La Summa Flamenca de Madrid o el de Jerez, por citar alguno.

-El Güito. Nace en Madrid en 1942. Con solo 5 años ya gana un concurso infantil en Madrid y aparece en diversas películas de copleras al igual que el Pelao, como “Una cubana en España” o “Un caballero andaluz”.

Aprende viendo a los artistas del Villa Rosa, aunque su primer maestro fue Antonio Marín. Con 14 años, ingresa en la compañía de Pilar López, hasta 1959, y recibe en París el Premio Sarah Bernard del Teatro de las Naciones.

Cuando deja la compañía empieza en los tablaos madrileños, haciendo también salidas al exterior. Participa en grandes espectáculos como “Los Tarantos”, de Rovira Veleta, y “Antología dramática del Flamenco”, de Manuel Vargas. Forma también el Trío Madrid, junto a Mario Maya y Carmen Mora. Junto a Mario Maya y Antonia Martínez hacen el espectáculo “Ceremonial”.

En los 80, aparece como artista invitado en el Ballet Nacional y monta sus propios espectáculos: “Diálogos del Amargo”, participa en “Flamenco puro” de Farruco y colabora con Enrique Morente en “El loco romántico”

No cesan sus apariciones en festivales de toda índole. Otros espectáculos de su compañía son: “Elegía a Carmen Amaya”, “Raíces gitanas” y junto a Mari Paz Lucena y Alfonso Losa “Mis recuerdos” a Pilar López.

Premio Nacional de Baile de Cátedra de Flamenco de Jerez y galardón “Calle Alcalá”, por citar algunas de sus distinciones, enmarcan la carrera de el Güito, sin dejar nunca de estar en los festivales más importantes del mundo y, por supuesto, a la enseñanza en “Amor de Dios” y en cursos intensivos, nacionales e internacionales.

-Manolete. Nace en Granada en 1945. Sus primeras andaduras son en el Sacromonte, hasta que llega a Madrid, a Torres Bermejas y Las Brujas. Forma un grupo, “Los Cabales”, junto a Faiquillo, Loli Núñez y Carmen Heredia. Baila en varias compañías como la de la Chunga o María Rosa entre otras, yendo al extranjero largas temporadas.

Ingresa en el Ballet Nacional que dirigía Antonio Gades, donde volverías más tarde, después de pasar por otras compañías. Estrena en 1986 junto a Enrique Morente y Paco Cortés “Homenaje flamenco a García Lorca”.

En los 90, empieza a montar sus propios espectáculos, como “Flamenco soy” (1992) o para la compañía Andaluza de Danza “Latido flamenco” y con el Güito “Puro jondo” o “Mi camino”, ya en 2002 en solitario. No falta en festivales de gran relevancia a lo largo de su carrera como el de Jerez y el Summa Flamenca de Madrid. Recibe en 2001 el premio de la Cátedra de Flamencología de Jerez.

-Javier Barón. Nace en Sevilla y, desde muy temprana edad, marcha a Madrid continuando allí su formación. Forma parte de las compañías de Luisillo, Rafael de Córdoba, Ciro y Rafael Aguilar.

En 1977 obtiene la mención honorífica Pastora Imperio en el Nacional de Córdoba y, en 1981, ingresa en el Ballet Nacional, hasta 1985. En 1980, obtiene el

premio Gente Joven, de RTVE.

También colabora en proyectos tales como las grabaciones de Carmen Linares “Cantaora” o “Flamencos en Nueva York” de Gerardo Muñoz, también grabando diversos programas en TVE como “Arte y Artistas flamencos” o “La puerta del cante”, de RTVA.

Su presencia en festivales andaluces es constante y en la Bienal de Sevilla, donde actúa en espectáculos propios y compartidos, como “Estrellas de la Bienal”, de Ortiz Nuevo.

Cabe destacar su trabajo con los espectáculos de “Serranito” o Riqueni, además de la Misa Flamenca de Carmen Linares o Paco Peña y “Omega”, de Enrique Morente.

En 1996, dirige el Centro Andaluz de Danza (CAD); en 1987, crea su propia compañía, estrenando “Pájaro Negro” y “Solo por arte”. Sus giras y colaboraciones son constantes en espectáculos propios, o por encargos de festivales de música o CAD, e incluso en solitario, llevando su baile a todo el mundo.

-Javier Latorre. Nace en Valencia y en 1979 forma parte del Ballet Nacional, llegando a ser solista y después primer bailarín. En 1990, se le es otorgado el premio al mejor bailarín en Avignon (Francia) y funda la compañía Ziryab Danza, siendo coreógrafo y primer bailarín.

En 1991, gana los premios “Juana la Macarrona”, Paco Laberinto y el premio especial “Antonio” al más completo bailarín y en 1996 el primer premio en la Unión. Graba “Buscando a Carmen”, de Canal Sur TV. Con su propia compañía, estrena “La fuerza del destino” o “Ambi-Valencia”.

Su labor como coreógrafo es reconocida de forma mundial, realizando coreografías para el CAD, Aida Gómez, Antonio Canales, Ballet Nacional, Eva Yerbabuena...

Además, participa en los discos de Sal Marina o Vicente Amigo y en gran número de espectáculos como “Omega” de Enrique Morente o “Marinero en tierra”, de Vicente Amigo y Leo Brower.

Su ocupación la intercala con cursos a nivel mundial, con participaciones en

otros espectáculos, además de la creación de coreografías para su propia compañía u otras.

-Joaquín Cortés. Nace en Córdoba en 1969. Desde muy temprana edad, marcha a Madrid donde empezó sus estudios de Danza. Ingresó en el Ballet Nacional con solo 15 años, llegando a la categoría de solista.

Como artista invitado, colabora con gran número de compañías, hasta crear su propia compañía en 1992, estrenando Cibayí, Pasión Gitana, Soul y Live y exportándolos a todo el mundo, con giras larguísimas fuera del país.

Graba en 1995 Flamenco, de Carlos Saura. En el 2000, graba la película “Gitano”, de Arturo Pérez Reverte y dirigida por Manuel Palacios.

Siempre ligado a su compañía, a nivel internacional su proyección y trayectoria es de las más brillantes del flamenco.

-Antonio Canales. Nace en Sevilla en 1961. Comienza su formación desde muy temprana edad y forma parte del Ballet Nacional, del que fue solista. Se traslada a París con la compañía de Maguy Marín. Participa en gran número de espectáculos como primer bailarín en diferentes compañías, por diferentes países.

En 1992, crea su propia compañía, estrenando “A ti, Carmen Amaya”, “Torero”, “Gitano”, “Bengres”, “Raíz”, “Fuerza Latina”, “La Cenicienta”, “Bailaor” y “La casa de Bernarda Alba”.

En 1995, obtiene el Premio Nacional de Danza y su coreografía “Torero” es galardonada con la medalla de plata en el Fipa 96 (Biarritz). Coreografía para el Ballet Nacional “Grito” y rueda en 1999 “Vengo”.

Realiza gran número de colaboraciones, actuaciones en solitario y de su compañía.

-Israel Galván. Nace en Sevilla en 1973. Desde muy pequeño, comienza en el tablao “La Trocha”. Hijo del bailaor José Galván, estudia a partir de 1991 con Mario

Maya, siendo solista en “Requiem” para el CAD.

Premio Ciudad de Ubrique en 1993, Premio Vicente Escudero en el Nacional de Córdoba (1995), Premio Farruco (1995), Premio Desplante de la Unión (1996), ganador del concurso de Jóvenes Intérpretes de la Bienal de Sevilla y Madroño Flamenco en 1999.

Interviene en espectáculos de artistas como Manolo Soler, Manuela Carrasco, Mario Maya, Enrique Morente o en Flamenco Viene del Sur. Con su compañía crea “¡Misa!” y “Metamorfosis”.

-Farruquito. Nace en Sevilla y es heredero de su abuelo Farruco, debutando en Broadway a los 5 años con el espectáculo “Flamenco Puro”. A los 8 años, se presenta en Madrid y a los 11, interviene en el vídeo-clip “Camarón nuestro” y al año siguiente graba “Flamenco”, de Carlos Saura, junto a su abuelo Farruco.

El fallecimiento de Farruco supone el relevo en la familia. Con tan solo 15 años, presenta “Raíces Flamencas”. Sus giras internacionales y actuaciones en solitario lo llenan de éxitos, alternándolos con su propia academia de Sevilla.

-Eva Yerbabuena. Nace en Franckfort y tiene en su aprendizaje influencias de artistas como Mario Maya, “La Mona”, “Mariquilla” o Enrique “el canastero”. Estudia coreografía en Cuba con Johannes García.

Empieza su trayectoria en la compañía de Rafael Aguilar, con colaboraciones en academias de forma esporádica (Javier Latorre, Manolete, El Güito o Merche Esmeralda).

En 1998, crea su propia compañía, haciendo giras mundiales con espectáculos como “5 Mujeres cinco”, “A 4 voces”, “Lluvia”, “El uso de la memoria”, “Federico según Lorca”, “Era: a cal y canto”, obteniendo galardones y premios numerosos. Entre ellos, tenemos:

-Premio Nacional de Danza 2001.

-Giraldillo en 2002.

-Medalla de Andalucía en 2007.

-Premios Max de las Artes Escénicas en 2005, 2006 y 2012 por sus diferentes espectáculos.

Colaboraciones tan importantes como con Enrique Morente resaltan una carrera artística plagada de reconocimientos y galardones.

-Sara Baras. Nace en Cádiz y comienza con su madre Concha Baras, formando el grupo “Los Niños de la Tertulia Flamenca”, recorriendo festivales por toda Andalucía.

Con 18 años gana el premio “Gente Joven” de TVE. Forma parte de la compañía de Manuel Morao, como también pareja con Javier Barón en la Bienal de Danza de Lyon, o en la compañía de Paco Peña, Merche Esmeralda en “Mujeres”, y de artista invitada en el espectáculo “Gitano”, de Antonio Canales. Esto nos da datos de la talla de esta bailaora.

Con su compañía en 1997, crea “Sensaciones”, “Cádiz-La isla”, “Sueños” y “Juana La Loca”. Realiza giras intensísimas, cursos por todo el mundo e incluso incursiones en el programa de televisión “Algo más que flamenco”, completando una carrera de gran éxito. En 1999, se le concede el premio Max.

-María Pagés. Nace en Sevilla y comienza su andadura en la compañía de Antonio Gades, Mario Maya, Rafael Aguilar y María Rosa. Con su compañía, crea diversos espectáculos: “Sol y sombra”, “De la Luna al viento”, “El perro andaluz”, “La Tirana”, “Flamenco Republic”, “Canciones antes de una guerra” y “Sevilla”.

Colabora en “Flamenco”, de Carlos Saura y en “La Bella Otero” y “Hemingway, Fiesta y Muerte”, de José María Sánchez. Como premios, destacan el Nacional de Danza de 2005, el Nacional de coreografía ADE 1996, 4 Premios Giraldillo o Premio Cultura Viva 2005.

2.12. ESCRITOS ESPECÍFICOS

Entre la bibliografía consultada, encontramos apuntes históricos y más descriptivos de escenas, más o menos románticas, que de estructura en sí. Libros en el sentido del baile son “Teoría y práctica del flamenco”, de Teresa Martínez de la Peña, y “Danza española, su aprendizaje y conservación”, de Rocío Espada, en el que encontramos una referencia a la estructura de un baile flamenco y con esquemas idénticos, seguramente porque en la publicación de Rocío Espada hay un apoyo más que notable de la obra de Martínez de la Peña.

En ambos, encontramos un glosario de términos en los cuales nos centramos en los pies como elemento característico y definitorio del flamenco. Unas definiciones interesantes al igual que escuetas, que pueden plantear un motivo de estudio, dada la evolución de la complejidad que los pies toman en el baile masculino y femenino.

También encontramos una definición del baile entre el hombre y la mujer, cosa que cada vez más tiende en este siglo XXI a unificarse cada vez más, y establece a veces muy poca distinción entre los bailaroes y bailaoras de hoy en día, sin entrar por supuesto en la indumentaria.

En referencia a la mujer, se menciona en ambos escritos el balanceo y el vaivén, como (Martínez de la Peña, 1969):

- a) Inclinaciones del tronco a todas direcciones.
- b) Movimientos ondulatorios de caderas, aumentando su progresión hasta lograr un vaivén de los mismos.
- c) Temblor en los hombros como remate de otros movimientos. Es de corta duración.

Referimos el movimiento de manos y brazos, es decir, establecen una mayor riqueza en la mujer, de cintura hacia arriba más que en los pies (cosa que hoy es difícil de ver).

Con respecto al hombre, centran su “arte” de cintura hacia abajo, al contrario que la mujer, que además influyen en el tronco, cabeza, hombros, brazos, manos... En definitiva, toda la parte superior del cuerpo.

Se confluyen en ambos sexos movimientos de torsión y convulsión, como la parte salvaje del flamenco. Estos movimientos de convulsión hacen alusión a los cambios bruscos que los bailaores realizan con el cuerpo en sus bailes, de forma explosiva. La torsión es muy utilizada en el flamenco para componer una figura, al llena el intérprete de plasticidad y expresiva.

Teresa Martínez de la Peña. Define los siguientes términos:

-Punteado. Consiste en juegos de pies suaves adornando o completando la acción de cuerpo y brazos. Hay dos tipos:

a) Paseos: andar acompasadamente al compás de la música

b) Mudanza: cuando se utilizan para retroceder y avanzar en el escenario con mayor complejidad que el paseo, utilizando juegos diferentes de pies.

-Desplante. Una serie de golpes fuertes, del pie contra el suelo. Se utiliza para poner fin a una parte o sección.

-Zapateado. Lo más característico del flamenco, percutiendo repetidamente el suelo con los pies y conjugando el sonido que resulta, de las puntas, media planta, planta completa o talón. Cuando el zapateado es breve, se le llama redoble y cuando se prolonga más en duración, recibe el nombre de zapateado o taconeo. Al combinar estos dos prolongándose durante una acción entera del baile se denomina escobilla.

Por lo tanto, escobilla es el nombre específico de una parte del baile durante la cual se suele prescindir de los brazos y demás partes del cuerpo. La escobilla va de menor a mayor en grado de dificultad, intensidad y velocidad. Se prescinde del cante y muestra el virtuosismo del bailaor o bailaora.

ESTRUCTURA GENERAL DE UN BAILE FLAMENCO (Teresa Martínez de la Peña y Rocío Espada)

ENTRADA (Paseo, Punteado, Mudanzas)

DESPLANTE (Para cortar esa 1ª parte)

PUNTEADOS (Con variedad de figuras)

DESPLANTE (Para cortar esa 2ª parte)

ESCOBILLA (Virtuosismo de pies)

DESPLANTE (Para cortar la escobilla)

FINAL (Salida semejante a la entrada)

-Mónica González Sánchez. En su artículo de 2011 encontramos una visión de cómo abordar un baile flamenco más reciente, con la estructura de 1ª letra, 2ª letra, escobilla y final. Sin embargo, esto se presenta no como una estructura fija, sino como una orientación al baile. Dicha autora, plantea que (González, 2011):

El hecho de que existan diversas posibilidades en su estructura se debe entre otras cosas a la gran riqueza del flamenco, pero también a la ausencia de unificación entre profesionales, ya que el baile flamenco se ha ido conformando a través de las aportaciones de sus intérpretes y a lo largo de tres siglos que lo documentan se han ido definiendo en cierta manera sus partes, más por la repetición de las mismas que por un consenso consciente entre intérpretes.

A la hora de coreografiar o improvisar el baile, es el bailar o bailaora quien coordina los elementos del cante y la guitarra (salidas, falsetas, etc.), decidiendo estructuralmente sobre la estructura.

Esta autora plantea una tabla resumen donde pueden apreciarse los detalles de la estructura genérica según se trate de baile, cante o toque:

Tabla 1. Estructura del baile flamenco (González, 2011).

	BAILE	CANTE	GUIARRA
Introducción		Temple	Acordes de introducción. Falseta
Salida	Salida del baile	Salida del cante, según el palo podrá ser: Ay/ Lere / Tiri ti trán	Acompañamiento rítmico
	Subida + Remate o llamada + cierre		Acompañamiento Rítmico + llamada + cierre
Letra 1ª	1ª Letra: Marcaje/Paseo /Remate de letra (opcional)	1ª Letra Respiro opcional	Acompañamiento Remate (1-2 comp.)
	Llamada + remate+ cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento rítmico
	Escobilla (opc.)		Falseta
	Falseta (opc.)		Acompañamiento
Letra 2ª	2ª Letra + Remate de letra opcional	2ª Letra + viva Respiro opcional	Acompañamiento Remate (1-2 comp.)
	Llamada+cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento rítmico
Escobilla	Escobilla		Acompañamiento rítmico Falseta
	Llamada+cierre (1-2 comp.)		Acompañamiento
Final	Final	La letra final tendrá diferentes nominaciones, según el palo que se realice (macho, estribillo, coetilla, bulerías, tangos, etc.)	Acompañamiento

3. METODOLOGÍA

El método de abordar el estudio se corresponde con el semicualitativo, utilizando herramientas divididas en dos grandes ramas:

-Objetiva. Basada en el análisis de la estructura de varios palos de baile flamenco. Ir analizando y comparando la estructura de cada palo, con sus divisiones, para llegar a la conclusión de que todos se dividen en tres partes.

-Subjetiva. Entrevistas a bailaores, vivencias desde el punto de vista de trabajar en un tablao. Dichas entrevistas son grabadas, siguiendo la estructura del siguiente cuestionario, que se compone por ítems de preguntas abiertas en su mayoría:

1. Nombre.
2. Profesión o estudios.
3. Formación académica o no.
4. Experiencia en tablaos o festivales (Curriculum o perfil artístico)

5. ¿Qué visión estructural tiene del baile? En la actualidad, ¿cree que existe una estructura establecida?

6. Si la hubiera, ¿conoce la evolución estructural del baile flamenco?

7. A la hora de hacer un baile, ¿cómo lo aborda estructuralmente?

8. ¿Hay una estructura primitiva que sirva de base para la realización de un baile?

9. ¿Cuáles son los elementos estructurales indispensables en un baile?

10.a. Conociendo la forma o estructura del baile, ¿cree que el profesional puede enfrentarse a una actuación sin previo ensayo?

10.b. Si es así, ¿debe haber un previo acuerdo entre baile, cante y guitarra?

11. ¿El orden de la estructura puede variar de un palo a otro?

12. ¿Cómo se establecen los enlaces de una a otra parte del baile?

13. ¿Cada parte tiene una estructura propia o es de libre interpretación por el artista?

14. ¿La estructura define el baile o es igual para todos?

15. ¿La escobilla se encuentra siempre en la parte central del baile?

16.a. Al hacer un baile sin escobilla establecida (guajira, tientos, etc.), ¿tiene un carácter diferente a cualquier otra falseta que se hace en ese palo?

16.b. ¿El fijo el número de falsetas?

17.a. ¿Las letras en el baile tienen un orden o característica específica?

17.b. ¿Es fijo el número de letras?

18. ¿El sordo es un elemento estructural indispensable en algún palo?

19. Pregunta referente a la situación del flamenco en la actualidad.

A partir de esta plantilla, presentamos la transcripción de la entrevistas realizadas a Eva M^a Garrido García, Eva “Yerbabuena” (Entrevista 1) y Paco Jarana (Entrevista 2).

3.1. ENTREVISTAS A FIGURAS RELEVANTES DEL FLAMENCO

A continuación, se presentan diferentes entrevistas con Paco Jarana (guitarrista) y Eva Yerbabuena como referentes del baile flamenco en la actualidad. Para ello, planteamos un cuestionario en referencia a la estructura del baile flamenco. Pasamos pues, a presentar cada uno de ellos.

ENTREVISTA 1

1. Nombre. Eva M^a Garrido García, Eva “Yerbabuena”.
2. Profesión o estudios. Bailaora, intérprete, coreógrafa y directora.
3. Formación académica o no. Sin formación académica en conservatorio.
4. Experiencia en tablaos o festivales (Curriculum o perfil artístico)
5. ¿Qué visión estructural tiene del baile? En la actualidad, ¿cree que existe una estructura establecida?

Plena libertad, debido a la falta de información que ha habido y a la confusión entre “profesor” y “maestro”. Aunque exista formación académica entre los profesores, la gran mayoría desconoce la estructura del baile y, curiosamente, son los guitarristas que tocan los que suelen conocer más la estructura que los propios que deberían enseñarla al interpretarla.

Mis maestros no me explicaron la estructura del baile, sino que corría a cuenta del bailaor el saber qué tocaba en cada momento. Además, de eso, la época en que se vivía determinaba mucho el aprendizaje que se seguí, pues mis familiares aprendieron de otra manera diferente al tiempo que yo vivo. De hecho, nos hemos registro por vídeos que hemos podido ver, pero nunca ha existido el consenso.

6. Si la hubiera, ¿conoce la evolución estructural del baile flamenco?

No es que no la haya, pero con la pregunta anterior ya contesto a esta. La evolución de cada baile ha de basarse en el carácter que se quiere imprimir a cada cante, en función de la letra, las estructuras que se quieran seguir, etc. Estas estructuras han de estar bien definidas para que se refleje realmente la esencia de cada baile, pero dentro de esa estructura se admite la libertad del intérprete. Además de esto, la difusión exacerbada de conocimientos a través de los medios de comunicación está haciendo

mucho daño, pues existen muchos imitadores, más que intérpretes, que se limitan a realizar los mismos movimientos de aquellos a los que ve, pero que no expresan su personalidad ni su proceso de búsqueda interna dentro del baile y de los palos del flamenco. Se trata pues, de conceptos de terminología, pues parece que hoy en día todo flamenco que se hace y que se sale de la norma lleva el apelativo “contemporáneo” y esta evolución corre el peligro de corromper el género, pues con la excusa que todo vale dentro de esa libertad, se termina desvirtuando la verdadera esencia del flamenco. Por lo tanto, dentro de esa evolución, se ha de procurar que no deje de ser flamenco, dentro de las evoluciones técnicas de los instrumentos y de la interpretación.

7. A la hora de hacer un baile, ¿cómo lo aborda estructuralmente?

Hoy en día no se monta un baile solo, sino con el conjunto de músicos que constituyen el elenco. Es el propio espectáculo el que da la estructura a seguir y, dentro de las características del mismo, se va eligiendo según las preferencias del artista. Dependiendo de los bailes y cantes a interpretar, se escogerá una u otra estructura. Por ejemplo, la seguiriya que yo tengo montada se compone de introducción de guitarra, salida de canto, dos letras, cada una con sus remates, falseta con pie, cierre, letra, escobilla y el macho final (al etilo más ortodoxo).

En cuanto a los bailes, dependiendo de lugar de ejecución la estructura cambia, de modo que cuando se ejecuta en un teatro, por ejemplo, no se realizaría igual que en otra clase de escenario, como un festival. El problema que detecto es que, en el mundo clásico, por ejemplo, todo está escrito, pero en el flamenco no hay nada de esto. Por ejemplo, en el tema del movimiento de la bata de cola, existen dos escuelas: la de Matilde Coral y la de Milagros Menjíbar. Esta última hace que evolucione incluso la forma de cogerla, además de ampliar el campo de movimientos. Y todos estos elementos también van a influir en el planteamiento del baile y en su estructura.

En cualquier caso, no existe una visión única respecto a la forma de estructurar el baile. Lo importante es que el baile resulte creíble y convincente. De hecho, hay hombres que mueven la bata de cola incluso mejor que algunas mujeres. Lo importante es que el público disfrute con lo que ve porque el artista sería tan convincente que transformaría la opinión de su público y haría que lo que inicialmente parecía “no creíble” se transforme en creíble.

8. ¿Hay una estructura primitiva que sirva de base para la realización de un baile?

En verdad para mí lo primitivo son los africanos de los cuales desciende nuestra música. Se dice que el flamenco puro es de determinada manera, pero el flamenco es en verdad lo más impuro porque no se sabe de dónde desciende realmente. Cada tierra tiene su propia esencia y realmente no existe un estilo puro, pues cada región tiene su propia idiosincrasia. Lo bonito del flamenco es que se dé a conocer la esencia propia de cada tierra.

9. ¿Cuáles son los elementos estructurales indispensables en un baile?

Realmente la guitarra no es imprescindible, pero cante tiene que haber. Respecto a la estructura y a sus partes “obligadas”, tampoco son imprescindibles. De hecho, en algunos concursos hay que presentar taranto sin tango o no regirse por unas normas aparentemente “académicas”. Lo que no puede concebirse es el flamenco sin cante, porque es el cante el que realmente hace sentir y remueve a la persona. Todo lo demás es prescindible y el artista ha de tener libertad plena para introducir los elementos que considere en función de su intención.

Si yo fuese profesora, yo contaría las opciones y estructuras que hay y luego, sobre una base fija y sólida, el verdadero artista debe decidir entre lo que sabe.

10.a. Conociendo la forma o estructura del baile, ¿cree que el profesional puede enfrentarse a una actuación sin previo ensayo?

La primera vez que se hace sería una improvisación y, a partir de ahí, la improvisación deja de existir, ya que la esencia y el embrujo del artista ya está presente siempre. Y esto ocurre en todos los casos. Es la música la que nos hace reaccionar y de aquí parte el concepto de improvisación, pero cuando se hace una segunda vez un mismo patrón ya deja de ser improvisado. Según esto,

10.b. Si es así, ¿debe haber un previo acuerdo entre baile, cante y guitarra?

Se supone que sí, ya que cuando se interpreta en conjunto, el resultado final es el producto de todo ese conjunto y, por lo tanto, las partes deberían estar consensuadas.

11. ¿El orden de la estructura puede variar de un palo a otro?

Totalmente, dependiendo de la esencia que se quiera transmitir en cada palo y de

las intenciones del artista según las circunstancias que lo rodean (tipo de escenario y de evento, etc.).

12. ¿Cómo se establecen los enlaces de una a otra parte del baile?

Yo me guío mucho por la guitarra, que es la que suele marcar el tiempo, y nunca lo hace exactamente igual en todas las veces, por lo que es fundamental escuchar a los músicos.

Existe un acuerdo entre el cantautor, el guitarrista, el bailarín y entre todos los implicados y, dentro de este acuerdo, la forma de mover el baile ya es libre. De hecho, la forma de enlazar las partes es algo muy personal, estableciéndose un paralelismo entre el orden del baile y el orden de la propia vida cotidiana del artista. Por eso, la repetición es un elemento intencionado donde se hace redundar determinados gestos que reflejan la personalidad del bailarín y su propia identidad.

13. ¿Cada parte tiene una estructura propia o es de libre interpretación por el artista?

Yo considero que necesito que me canten, a ser posible, dos letras, pero eso va en función de cada artista. Se trata de ir provocando al bailarín para que se mueva en el escenario, jugando con el elemento sorpresivo en el escenario, pero también hay personas que llevan el guion muy preestablecido.

14. ¿La estructura define el baile o es igual para todos?

Indudablemente, cada bailarín tiene sus preferencias y hay quien le gusta improvisar en el escenario, como es mi caso, y hay quien prefiere montar los bailes de una forma muy ortodoxa y estructurada.

15. ¿La escobilla se encuentra siempre en la parte central del baile?

Casi siempre, en la parte central o en la parte final.

16.a. Al hacer un baile sin escobilla establecida (guajira, tientos, etc.), ¿tiene un carácter diferente a cualquier otra falseta que se hace en ese palo?

Antiguamente, se eliminaba la guitarra y veías al bailar bailar y sabías que era una escobilla, pero hoy en día no pasa eso y se llegan a hacer barbaridades, pues se trabaja con claqueta. ¿Dónde se reconoce entonces qué escobilla se está haciendo? Por lo tanto, la música de la escobilla ha de estar bien definida y los remates igual, pues se llega a desvirtuar la estructura y los pies, por ejemplo, se meten incluso cuando el cantaor está en mitad de una letra. La estructura antigua apenas se escucha ya porque la guitarra en sí ha evolucionado y eso ha modificado las formas de interpretación. Muchas veces, el elemento virtuoso y el afán de conseguir aplausos se convierte en necesidad y esto anula en ocasiones la propia estructura.

16.b. ¿Es fijo el número de falsetas en un baile?

Depende de la bailaora o el bailar y lo que le deje hacer al guitarrista.

17.a. ¿Las letras en el baile tienen un orden o característica específica?

Normalmente suelen ser de menor a mayor intensidad.

17.b. ¿Es fijo el número de letras?

No tiene por qué, pero mínimo dos, porque, si no, no da tiempo de interpretar.

18. ¿El sordo es un elemento estructural indispensable en algún palo?

Sí y se trata de una cuestión de variedad y visualización en el baile. No puede realizarse todo el rato el mismo diseño en un baile, sino que hay que darle variedad.

19. ¿Qué visión tienes en general del flamenco acerca de la estructura que consideres que no hemos tratado?

Yo pienso en la generación de Matilde, de Concha Vargas, etc., y ahora veo lo que estamos creando en el presente y me planteo qué pensarán ellas. Me interesa en ese sentido la opinión de guitarristas experimentados, que me dicen “no es ni mejor ni peor,

es diferente”. Esto es porque ahora hay otras necesidades de cara al público, ya que en muchas ocasiones es muy complicado aguantar hora y media en un teatro viendo bailes de un mismo bailarín detrás de otro. El concepto de espectáculo que se tiene hoy ya no es el de antes, y esto ha modificado las estructuras y la forma de concebirlas y esto exige una variedad para no cansar al público.

Los festivales, en este sentido, han sido muy excluidos de este ámbito del espectáculo, cuando, para mí, en lugar del patito feo, ellos festivales son el cisne del espectáculo. De hecho, la concepción en el extranjero también varía con respecto a la visión nacional.

Por otra parte, el tener un concepto claro de qué se entiende por flamenco en cada espectáculo es un tema muy personal en el que hay que tener las ideas muy claras, y eso es muy complicado en muchas ocasiones y hay cosas que pueden surgir de la influencia de alguien, pero otras no se aprenden.

ENTREVISTA 2

1. Nombre. Paco Jarana.

2. Profesión o estudios. Guitarrista.

3. Formación académica o no. Llegué hasta 4º curso de Grado Elemental en el Conservatorio, siendo una época en la que no estaba muy bien mirado el conservatorio.

4. Experiencia en tablaos o festivales (Curriculum o perfil artístico). Experiencia en tablaos y algunos festivales de Andalucía.

5. ¿Qué visión estructural tiene del baile? En la actualidad, ¿cree que existe una estructura establecida?

Creo que es algo difícil de concretar porque los bailarines de hoy en día escuchan algo y lo quieren bailar, pero antes sí existía un orden preestablecido que hoy en día no hay. Esto ocurre con las falsetas de los palos, donde se cuenta una pequeña historia en la que hay que provocar algo en el espectador.

El baile no deja de ser otra historia, con un principio, un desarrollo y un final, y eso lo establece el mismo carácter del palo, por lo que debe existir un orden tanto en la

estructura como en las propias letras.

En la música, ocurre lo mismo: las sinfonías llevan un orden en el que se desarrolla todo, y en el flamenco, en consecuencia, ocurre lo mismo, sea tocando, cantando o bailando.

6. Si la hubiera, ¿conoce la evolución estructural del baile flamenco?

Hay una evolución sin duda, pero el que se arriesga muchas veces tiende a caerse y a equivocarse. Unas veces se acierta y otras veces no se sabe lo que realmente pretende un bailaor o bailaora. Algunas veces se crean introducciones u otras partes que no tienen un resultado real.

En las falsetas ocurre lo mismo, de modo que algunas funcionan en solitario, pero no aportan nada en el contexto del baile, cuando se unen a él. Esto es lo mismo que ocurre en algunas películas, donde algunos elementos no funcionan. Y, en el caso de la música, los instrumentos han de soportar un movimiento y un buen hacer que provoquen algún tipo de sentimiento y conmuevan. Y algunas veces, los bailaores no tienen ese conocimiento de equilibrio y de efectos que les gusta algún tipo de ataque y quieren meterlo en el baile sin saber su efecto real.

7. A la hora de hacer un baile, ¿cómo lo aborda estructuralmente?

Algunas veces va sobre la marcha cuando se crean las partes del baile, siguiendo una estructura y creando sobre esta estructura base. Tras la introducción, hay una serie de elementos ordenados donde los instrumentos alternan su grado de protagonismo. Esto se construye de forma progresiva y por partes pequeñas, pero siempre guardando la personalidad y esencia del palo, para que estructuralmente todo funcione.

8. ¿Hay una estructura primitiva que sirva de base para la realización de un baile?

La primitiva es la que nos dejan los antiguos. Farruco, por ejemplo, en uno de los ensayos, decía de ensayar porque al día siguiente había que tocar en el Gran Teatro. Le preguntaban en ese caso si sabía bailar por soleá, y con eso era suficiente para saber

lo que tenía que hacer sin necesidad de ensayar mucho más. Esto ya refleja que sabiendo el carácter y estructura de un palo puede crearse de forma automática incluso sin haber ensayado. Y con eso era suficiente porque todos hablaban el mismo lenguaje.

Matilde, por ejemplo, decía en la película “Flamenco”, “el silencio lo haces en mi menor”, porque ella quería resonancia para expresar con los brazos el silencio. Y ese tono le daba el carácter que pretendía y es lo que determina lo que pedía esa generación.

En la actualidad, la nueva generación ha evolucionado y lo que se busca es otro carácter en el que, además, el tiempo de cada sección no es determinante y su objetivo es reflejar una historia, durara lo que durara. En verdad, todo está inventado y la nueva generación evoluciona a partir de las aportaciones de la anterior, ampliando el concepto y la forma. Tras esto, le transmitían al baile su personalidad e impronta, dejando en ocasiones poco sitio a la espontaneidad. Luego, aparece una nueva generación de bailaroes que requieren otro tipo de música, siendo algunos incapaces de desarrollar su trabajo dentro de la estética antigua y requiriendo de nuevos procedimientos. En ocasiones, incluso se meten los pies encima del cante, lo cual no es ni mejor ni peor, es diferente, pero los derroteros son otros si los comparamos con lo antiguo.

Esto, por otra parte, es cíclico y hay quien sigue necesitando los patrones de la antigua escuela y, los que no siguen esta estética, deben entender de dónde parte la base del flamenco para que sus nuevos procedimientos suenen creíbles y puedan ser entendidos por el público. Y esto puede afectar incluso en el grado de disfrute por parte del público, que ha de emocionarse con el espectáculo, y determina la creación de un criterio propio respecto a la ejecución y entendimiento del flamenco.

9. ¿Cuáles son los elementos estructurales indispensables en un baile?

El mejor elemento estructural es el conocimiento del baile para poder reflejarlo en una estructura creíble. Cuando el bailar pregunta “¿qué hacemos en la escobilla?”, debería saberlo ya.

10.a. Conociendo la forma o estructura del baile, ¿cree que el profesional puede enfrentarse a una actuación sin previo ensayo?

Si no se conoce al bailar, no se puede porque, aunque se conocen las estructuras y los cantes, no se sabe si el bailar respetará escrupulosamente las premisas que deberían darse. Por eso, si no se conoce la esencia ni personalidad del bailar es muy complicado que, sin ensayar, pueda salir algo decente. Antes esto no ocurría, porque todos se agarraban a unas estructuras bien establecidas, pero la evolución de la que hablábamos ha hecho precisamente que sea necesario conocer al bailar antes de actuar con él para saber qué clase de estética sigue y, en función de eso, poder adaptar el toque a ello.

10.b. Si es así, ¿debe haber un previo acuerdo entre baile, cante y guitarra?

11. ¿El orden de la estructura puede variar de un palo a otro?

La estructura preestablecida suele ser la más acertada, pero puede variar, lo cual puede implicar que la estructura final no funcione. Puede que esta nueva forma provoque un resultado no válido y, de hecho, muchas veces el nivel viene establecido por esta estructura.

12. ¿Cómo se establecen los enlaces de una a otra parte del baile?

Según las intenciones y el carácter, existen varias formas posibles y deben de ajustarse a algo razonable de acuerdo con las estructuras dadas. Los diferentes climas del baile deben de tener una cadencia y una transición elegante que no sea brusca, tanto armónicamente como musicalmente.

13. ¿Cada parte tiene una estructura propia o es de libre interpretación por el artista?

Cada sección y parte de cada palo es libre hasta cierto punto. Si el intérprete tiene información y recursos, normalmente lo más grande es la propia personalidad del artista. Así, intenta imponer esa personalidad.

14. ¿La estructura define un baile o es igual para todos?

La estructura ayuda, pero no deja de ser una herramienta, por lo que sólo con la estructura no se puede definir un baile. Aun así, sí existen una serie de características que definen el baile: métrica, carácter, etc.

No obstante, con una estructura pueden hacerse varios palos, pero solo con eso no quedan definidos porque hay que determinar otros parámetros, como el carácter, el tempo, la métrica, etc.

15. ¿La escobilla se encuentra siempre en la parte central del baile?

No tiene por qué, según lo que se pretenda contar. Lo que se va buscando es el momento álgido para rematar letras, por ejemplo, e imprimir así el sentimiento deseado. De aquí se daría pie a otra sección y así sucesivamente. Por ejemplo, la escobilla yo la pondría después de las letras, sean las que sean las que se hayan establecido.

16.a. Al hacer un baile sin escobilla establecida (guajira, tientos, etc.), ¿tiene un carácter diferente a cualquier otra falseta que se hace en ese palo?

Sí, tiene un tratamiento diferente. Tiene que ser una rueda de acordes, con un motivo repetitivo y modulante, con el objetivo de ir dirigiendo al bailaor según una rueda que se respeta.

16.b. ¿El fijo el número de falsetas?

No, puede haber bailes con falsetas y otros sin ninguna. Todo lo que se hace ha de estar en función de las intenciones y del carácter del bailaor o bailaora.

17.a. ¿Las letras en el baile tienen un orden o característica específica?

No tiene número establecido, pero es verdad que no se puede empezar por ejemplo con un “macho”, hay que empezar de menor a mayor en intensidad y tensión. Así, se va partiendo de climas de reposo que crean tensión y ese orden ha de respetarse.

17.b. ¿Es fijo el número de letras?

No, depende siempre de lo que se quiera contar y de las intenciones que se persiguen con ello.

18. ¿El sordo es un elemento estructural indispensable en algún palo?

No, es un efecto que puede convertirse en aportación interesante.

19. ¿Cómo ves la situación en la guitarra acompañando al baile en la actualidad?

Sinceramente, no me interesa ese aspecto. Muchas veces los palos se desvirtúan y, aunque se meten elementos de ese palo, a forma de ejecutarlo no se corresponde realmente con las premisas que deberían determinar el palo, por lo que se convierte en un baile ficticio sin esencia.

Por otra parte, el elemento técnico y el virtuosismo está haciendo que, en la actualidad, sea la propia técnica la que esté por encima del sentimiento que se ha de producir con el flamenco, dando como resultado la anulación del arte muchas veces. Lo importante es causar un sentimiento profundo en el oyente, emocionar, y actualmente se están realizando muchos experimentos que dejan atrás la propia esencia del flamenco. Habría que preguntarse por qué interpretaban en el pasado de la forma que lo hacían y ver si en la actualidad se aplica este criterio.

3.2. ESTRUCTURA OBSERVADA EN LOS BAILES ANALIZADOS

En este apartado, se destacan las estructuras de los bailes que se analizaron a través de la audición en diferentes tablaos de Córdoba, indicando en la sección de Anexos la fecha en la que se visitó cada uno de ellos.

ALEGRÍAS (a)

- 1) Introducción de guitarra libre
- 2) Letras libres del cante a compás
- 3) Salida de pies (doblando el tiempo en 4 compases) + cierre (desplante)
- 4) 1ª Letra
- 5) Remate de la letra en los pies
- 6) Falseta + remate redoble
- 7) Letra (cortada)
- 8) Rueda de acordes + subida + remate con desplante
- 9) Silencio + Castellana
- 10) Escobilla + rueda de acordes. Remate sin desplante, pasando a bulerías
- 11) 1ª Letra
- 12) Remate
- 13) 2ª Letra
- 14) Subida + desplante
- 15) Estribillo para irse el bailaor o bailaora.

ALEGRÍAS (b)

- 1) Introducción de guitarra en ritmo de alegrías
- 2) Dos letras seguidas del cantaor

3) Salidas de pies del bailaor doblando el tiempo + cierre desplante

4) 1ª Letra rematando con ella

5) Falseta rematando con ella

6) Redoble: remate de pies

7) 2ª Letra + 3ª Letra

8) Redoble de pies y desplante a modo de cierre

9) Silencio sin castellana

10) Escobilla enlazando con ruedas de acordes al compás de bulerías el ir subiéndolo el ritmo gradualmente. Finaliza con remate o redoble + cierre

11) Entrada del bailaor con un motivo de pies por bulerías, más lento que la parte anterior y con varios marcajes.

12) Variantes de pies sin guitarra (sordo) Cada juego de marcajes o pies lleva consigo un remate de mayor intensidad en el final de cada grupo (patadas). Después de 3 patadas, a la 4ª abre la guitarra y al término de esta...

13) 1ª Letra por bulerías

14) Remate o redoble de dos compases

15) 2ª Letra por bulerías rematando con la letra más estribillo

16) Subida de pie + desplante para final

ALEGRÍAS (c)

1) Introducción de guitarra

2) Tirititran (Cante). Salida del baile sin pies paseillo)

3) 1ª Letra

4) Remate + redoble de 8 compases + desplante

5) 2ª Letra

6) Flasetta

- 7) Remate doble de 2 compases
- 8) 3ª Letra bajando la intensidad en la coletilla
- 9) Subida con ritmos y acordes típicos de las alegrías (I-II-V-I), para rematar el desplante con V-I.
- 10) Silencio + castellana + desplante antes de terminar la coletilla, dejando al cantaor terminar la coletilla libre.
- 11) Enlace con la escobilla haciendo el guitarrista mientras 2 matices de escobilla y enlazando con una falseta, también arpegiada con el mismo motivo que los pies del bailaor, desembocando en un remate o redoble de 4 compases, donde la velocidad ha subido para desembocar en la bulería.
- 12) 1ª Letra de bulería, rematada con la letra
- 13) 2ª Letra de bulería rematada con la letra
- 14) Sordo de pies (sin guitarra), abriendo la guitarra en el final del sordo en un remate con desplante.
- 15) Estribillo de bulerías
- 16) Subida + desplante para el final

SOLEÁ POR BULERÍA (a)

- 1) Introducción de guitarra a ritmo
- 2) Letra de soleá por bulería + “ayes” (saliendo la bailaora bailando despacio)
- 3) Entrada de pies, redoble + remate/desplante (4 compases en total: 3+1)
- 4) 1ª Letra (cortada, 1 compás y redoble) + remate en la letra
- 5) Falseta + remate de pies
- 6) 2ª Letra
- 7) Secuencia rítmica de la guitarra subiendo el ritmo en consonancia con los pies del bailaor de 4 compases, hasta llegar a una subida + desplante y empieza soleá por bulerías

8) Escobilla de soleá por bulerías de varios compases, hasta llegar a la bulería, después de ir subiendo el ritmo con varios motivos de pies. El guitarrista acompaña con motivos basados en 4-3-2-1, por cada compás. Desemboca con la bulería en un remate sin desplante para continuar con las letras.

9) 1ª Letra bulería de Jerez.

10) Remate o redoble (patada con 2 compases)

11) 2ª Letra de bulería rematando la letra.

12) Empieza el bailaor o la bailaora en subida aproximada de 8 compases con un cierre o remate.

13) Coletillas. El cantaor va cantando varias coletillas seguidas a modo de estribillo, para despedir el baile. El bailaor se va hacia fuera del escenario como final del baile.

SOLEÁ POR BULERÍA (b)

1) Introducción de la guitarra a ritmo.

2) Ayes.

3) Salida del bailaor subiendo el ritmo y la intensidad (paseíllo).

4) Salida de pies del bailaor doblando el ritmo con varios motivos rítmicos ejecutados con los pies + desplante.

5) 1 Compás de guitarra a ritmo más lento que lo finalizado anteriormente + 1ª letra de soleá por bulerías

6) Remate / Redoble del bailaor.

7) Falseta.

8) Remate / redoble del bailaor

9) 2ª Letra de soleá por bulerías, subiendo la intensidad y el ritmo zapateando en ella, con un desplante en el final de la letra, sin intención de finalizar, ya que...

10) Irrumpe una falseta de bulería a modo de introducción a una subida que

finalizará con un desplante, paso previo a la escobilla.

11) Escobilla, empezando a una velocidad bastante moderada, junto con la música de escobilla va haciendo juegos de pies y variantes, subiendo poco a poco el ritmo hasta hacer un remate para finalizar la escobilla, enlazando

12) Con una falseta de bulerías, rematando con ella, en su mismo final.

13) 1ª Letra de bulería + remate

14) Sordo de pies (sin guitarra), que desemboca en una subida tras varios juegos y remates del bailaor + desplante

15) 2ª Letra de bulería + coletillas para despedir al bailaor.

16) El bailaor rompe la dinámica con una subida para finalizar el baile con su desplante correspondiente.

SOLEÁ (a)

1) Introducción de guitarra

2) Ayes y cante (el bailaor va saliendo)

3) Salida de pies del bailaor de 4 compases, con un desplante

4) 1 Compás de guitarra + 1ª Letra

5) Remate / redoble

6) Falseta + remate del bailaor

7) 2ª Letra con un ritmo un poco más alto que las dos anteriores rematando con la letra y enlazando con la escobilla

8) Escobilla (música en la guitarra tradicional). Tras varios juegos, va subiendo el ritmo y con secuencias armónicas en la guitarra (II-VI-II-I) para realizar una subida, haciendo un remate con un desplante

9) Con un motivo o juego de pies de un compás da entrada el bailaor a la bulería, donde se empieza la 1ª letra de esta

10) Remate

11) 2ª Letra

12) Subida + desplante de 8 compases

13) Sucesión de coletillas para finalizar el baile, saliendo el bailaor del escenario terminando los integrantes del cuadro.

SOLEÁ (b)

1) Introducción de guitarra

2) Ayes del cante

3) Falseta melódica de guitarra saliendo el bailaor

4) Subida de pies de 6 compases, doblando el compás + Remate

5) 1ª Letra (bailaor, no mete pies), no cortada y enlaza con

6) 2ª Letra (bailaor que corta la letra). A partir de este instante va metiendo pies sin molestar al cante

7) Falseta que va acelerando el ritmo

8) Remate doble

9) 3ª Letra con mayor velocidad que los otros dos. Los pies están mucho más presentes que en las otras dos letras, rematando con la letra.

10) Redoblando pies, va subiendo todavía más el ritmo, hasta desembocar en una subida + desplante / remate, para finalizar

11) Empieza la Escobilla, la guitarra con la música característica. En la primera música, el bailaor no hace pies. A partir de la segunda, va introduciendo el zapateado, ganando en cada música de escobilla mayor velocidad e intensidad.

12) La velocidad adquirida por el zapateado lo lleva a bulerías, donde con un remate se inicia la 1ª letra de bulerías.

13) 1ª Letra de bulerías

14) Remate

15) Coletillas de bulerías para dejar el escenario

TARANTO

1) Falseta libre (Taranto)

2) Letra de cartagenera que junto con la guitarra entrelazan el ritmo con los ayes finales del taranto.

3) Tras dos compases de taranto, hace la bailaora una salida de pies de 8 compases + remate

4) 1 Compás de guitarra + 1ª Letra de taranto, con sus 2 cortes de pies correspondientes, más el de los ayes (todos con zapateado)

5) Falseta a ritmo de taranto + subida de pies con remate, enlazando en la segunda letra (4 compases aproximadamente)

6) 2ª Letra = 1ª Letra

7) Subida de pie larga (16 compases) con la guitarra en acordes de IV-III-II-I ó II-I-II-I para finalizar con un desplante / remate.

8) Comienza la escobilla simultáneamente con el bailaor y el guitarrista, con la música tradicional, enlazando grupos de pies por tangos, unos con un acompañamiento de guitarra II-I y otros con IV-III-II-I, subiendo gradualmente la velocidad para desembocar en las letras.

9) 1ª Letra de tangos (de Graná) + remate con letra + 2ª Letra de tangos de Graná

10) Remate

11) Subida por tangos a gran velocidad para hacer un remate / desplante

12) Salida del escenario con los ayes del cante, sin ritmo.

SEGUIRIYAS

1) Introducción guitarra.

2) Salida Cante (saliendo bailaor), remata con el cante

- 3) Enlaza con grupo de pies (salida) de 4 compases de duración + remate
- 4) 1ª Letra (cortada en mitad por pies), rematando con el final de la letra
- 5) Falseta + remate doble
- 6) 2ª Letra, con ritmo más alto que la primera. El tratamiento es el mismo que en la 1ª letra
- 7) Salida de pies de 8 compases + remate doble / desplante
- 8) Escobilla, junto con la música de la guitarra, 1ª parte lenta, 2ª parte más rápida + remate doble, quedando solo el bailar con la guitarra “tapada”. Tras varios grupos de pies, abre la guitarra con la velocidad mucho más alta que al principio los grupos de pies, haciendo una subida.
- 9) Remate doble
- 10) Macho de seguriya, para dejar el escenario

4. HIPÓTESIS DE ESTUDIO

Mediante este trabajo se pretende demostrar, a través del análisis objetivo y subjetivo del baile flamenco, que, en la actualidad, este puede ser entendido como una forma ternaria, independientemente del palo a tratar, y que esa estructuración formal puede facilitar en gran medida el aprendizaje y comprensión del estudio artístico.

Para el estudio guitarrístico, hay que dejar constancia de que en realidad en el flamenco hay siete escobillas establecidas -ver anexo-. El resto de escobillas, se ajusta a la creatividad y los recursos del guitarrista que lo ejecuta. Están la de la caña, soleá, soleá por bulerías, alegrías, caracoles, seguiriyas y taranto.

Por lo tanto y con la intención de enunciar de forma objetiva y experimental las hipótesis que se pretenden demostrar, podríamos ajustarlas a las siguientes dos preguntas:

¿El baile flamenco actual presenta una forma ternaria?

En caso de ser así, ¿qué divisiones internas presenta?

5. OBJETIVOS

Entre ellos, destacamos:

1. Plantear la posibilidad de llevar el análisis del baile flamenco a los conservatorios como asignatura propia, tanto de danza como de música.
2. Establecer una estructura básica y modificable como base al baile flamenco tradicional.
3. Plantear un documento escrito de revisión del baile flamenco actual.
4. Demostrar que cualquier baile actual y de los estudiados tiene una estructura tripartita y que cada una de esas partes tiene una estructura independiente y personal influenciada por la creatividad de cada intérprete.

6. REPERCUSIONES

A raíz del trabajo planteado, se proponen dos nuevas líneas de investigación para seguir profundizando sobre el tema en el futuro:

-Por una parte, demostrar que los guitarristas e incluso los neófitos pueden llegar a comprender la estructura de un baile, llegando a apreciarlo con un alto nivel de profundidad y sin ser condición indispensable la adquisición de un conocimiento previo en cuanto a teoría, forma o cualquier otro parámetro musical de carácter académico.

-Estudiar los diferentes elementos del baile por separado: escobilla, cierres, subidas, llamadas, remates y lenguaje no verbal (corporal), dentro de una asignatura concreta llevada a los conservatorios. Esta tendría una finalidad eminentemente práctica, de modo que la teoría adquirida siempre fuera llevada a la praxis con el fin, no sólo de interiorizar dichos conceptos, sino de ser capaces de crear a partir de ellos, desarrollando el juicio crítico y la creatividad compositiva. Esta actividad resulta fundamental de cara a la profesionalización del músico, que habrá de adquirir autonomía a la hora de acompañar y componer sus propias falsetas y temas.

7. CONCLUSIONES

Una vez analizados los parámetros correspondientes, vemos que el baile flamenco no tiene definida o instaurada una estructura igual para todos los bailes o palos.

Sí es cierto que a la hora de formar un baile (o improvisarlo, como puede ocurrir en mayor o menor medida en los tablaos), es el bailar junto con la guitarra, voz y cante, quien organiza y delimita sus secciones o partes.

El bailaor o bailaora de hoy día da forma al baile apoyándose en el cante y la guitarra, decidiendo el número de letras o falsetas para una mayor expresividad de su arte. Por lo tanto, el bailaor o bailaora decide cómo será el pulso, el carácter y, por supuesto, la forma de la coreografía.

Es en estos bailes donde se dan cita elementos importantísimos que dan un carácter especial y de unidad, además de una gran complicidad entre los integrantes (baile, cante, guitarra y palmas), como los jaleos, los mismos desplantes o incluso el lenguaje no verbal que se instaura de forma repentina e innata en los bailes flamencos, origen de atención y estudio en futuros trabajos.

Por regla general, la tendencia natural de los bailes flamencos es de menor a mayor intensidad y velocidad, sin olvidarnos del contraste buscado al entremezclar zapateos en las letras o falsetas o como preludeo o aviso a estos, ayudado por los impactantes remates y cambios de rítmica que incorporan los danzantes en sus coreografías.

Aunque no hay un consenso de cómo hacer un baile (respecto a la estructura) en la práctica, podemos delimitar tres grandes partes, con entidad propia, y cada una de ellas con su propia estructura interna. Es decir, independientemente del número de falsetas o de letras de la naturaleza de la salida, ya tenga introducción de guitarra o no, solo tenga el temple del canto o se añada una letra o estribillo o de cómo se aborden los finales, se pueden establecer los bailes flamencos como una forma ternaria en tres partes: palo, escobilla, palo de remate.

Esto quiere decir que cuando un bailaor afronta una soleá, por ejemplo, se insertarán todos los elementos descritos en los apartados anteriores con su propio esquema o estructura, que puede tener un final (subida + remate) o incluso se puede

enlazar con la siguiente parte, la escobilla. Esta, normalmente (en un 90% de los casos) está en la parte central del baile, si bien la mayoría de falsetas o una gran parte de ellas tienen mayor entidad y longitud en el tiempo, llegando a incluir varias falsetas e incluso, llevar partes de guitarra tapada o “sordo”.

Otro elemento característico de la escobilla es su naturaleza y exclusividad en algunos palos. Es cierto que no todos los pasos tienen música específica de escobilla, pero instauradas y ejecutadas son las de soleá, soleá por bulería, alegrías, caracoles, caña, taranto o seguiriya. Por lo tanto, hay siete músicas específicas que detallaremos en el anexo.

También la música para una escobilla en la cual no hay una definida suele tratarse de una forma diferente a una falseta utilizada en un solo de guitarra o en el acompañamiento a un cantaor.

El palo de remate viene definido por el palo a bailar. Los palos de amalgama (soleá, soleá por bulería, alegrías), desembocan en bulería con la tonalidad correspondiente (sin modulación). Los palos como garrotín, farruca, tientos o taranto lo hacen en tangos.

Esta parte (final de baile) es la más improvisatoria, aunque también tiene su propia forma delimitada por el bailaor. Así, es más común la ausencia de falsetas, pero no es definitiva, haciendo una o varias letras, intercalando con remates o grupos de pies para llegar al final del baile por estribillos, subidas o coletillas.

Por lo tanto, podemos acotar todas las formas del baile en una forma ternaria: palo, escobilla y palo de remate.

Las alegrías tienen una parte llamada silencio: música en estilo menor que precede a la escobilla y que a veces es rematada por una escobilla, a veces es rematada con una coletilla (antes era más común).

La seguiriya, si bien no desemboca en su final en bulería o tangos, sí podemos incluirla en esta estructura, pues normalmente respeta una forma ternaria, rematando por seguiriyas con el macho de esta, y con una tendencia a una velocidad mayor al principio o a la parte de las letras de seguiriya propias.

8. BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, M.J. (2009). *Historia de la danza I*, Ed. Piles, Valencia.
- ESPADA, R. (1997). *La danza española: origen y conservación*, Ed. Esteban Sanz Martínez.
- GAMBOA, J.M. (2004). *Una historia del flamenco*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid.
- GONZÁLEZ, M. (2011). Estructura básica del baile flamenco. *Revista del centro de Investigación Flamenco Telethusa* (en revisión).
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, T. (1969). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Madrid, Aguilar Ediciones.
- NAVARRO, J.L. (2008). *Historia del Baile Flamenco, I, II y III*. Sevilla: Signatura.

WEBGRAFÍA

- NÚÑEZ, F. <http://www.flamencopolis.com/>

ANEXOS

ANEXO 1. TABLAOS VISITADOS SEGÚN FECHA Y PALO ANALIZADO

20-6-2016 (Lunes): Alegrías, Soleá por bulería

21-06-2016 (Martes): Soleá, Alegrías

25-06-2016 (Sábado): Taranto, Alegrías

05-07-2016 (Martes): Seguriya, Alegrías

06-07-2016 (Miércoles): Taranto, Soleá por bulerías

08-07-2016 (Viernes): Caña, Alegrías

09-07-2016 (Sábado): Soleá por bulerías, Alegrías

18-07-2016 (Lunes): Seguriya, Alegrías

19-07-2016 (Martes): Soleá, Alegrías

20-06-2016 (Miércoles): Tientos, Soleá por bulerías

ANEXO 2. MUSICA DE ESCOBILLAS ESTABLECIDAS

SOLEA



CAÑA



SOLEA POR BULERIA



ALEGRÍAS



