

# Catalunya ballarina flamenca

## Visiones del baile y la danza flamenca

**François Soumah Pazos**

Ballarí i gestor cultural

**Gracias a mis maestros: La Chana y Manuel Núñez, por ofrecerme sus particulares visiones del baile flamenco en Catalunya, «tan dispares» como las diferentes perspectivas de su personalidad artística bailaora.**

De Catalunya han surgido movimientos artísticos y personalidades importantes en todos los ámbitos de la cultura. Su situación geográfica ha facilitado la penetración de las corrientes del arte y del pensamiento europeo, y la presencia de una capital como Barcelona ha contribuido a fortalecer y difundir el mundo cultural del flamenco —un arte entroncado en una historia centenaria—, con un rico legado en el pasado y aún hoy en continua tradición y desarrollo, que necesita ser estudiado en varios de sus aspectos a causa de su exigua vinculación interna.

### **Aproximación histórica del baile flamenco: origen, formación y periodos**

El flamenco —cuyo epicentro se encuentra en la baja Andalucía— es un arte fruto de la fusión de diferentes sabidurías: cristiana, ára-

be, gitana y judía, asociación y amalgama de culturas que cohabitaron en armonía, desde sus orígenes en lo marginal hasta instituirse en una clase social con estatus propio. Arte múltiple y plural, en su historia bailable (el baile es una de sus principales manifestaciones, pero no la única), ha tenido infinidad de influencias: como primordiales, hay que destacar la simbiosis de los bailes andaluces y las características danzas afroamericanas de aquellos hombres de raza negra que fueron llegando como esclavos a nuestras tierras ya desde el siglo xv: la zarabanda, la chacona, el zorongo desde el Congo, o el tango en 1830, entre otras. Son danzas de diferentes épocas que, mezcladas y tamizadas por la tradición andaluza, terminaron aflamencándose. Todo ello compuso el sustento y los elementos básicos para que se creara lo que actualmente conocemos como baile flamenco.

Esta expresión artística tiene sus ancestros e iniciales miradas (polémicas, acerca de su veracidad) en las *Puellae gaditanae* de la ciudad más antigua de Occidente (Gades/Cádiz), con sus primeras e impúdicas bailarinas de renombre en la historia del mundo (como Telethusa), que a finales del siglo II aC alcanzaron su gloria en el Imperio Romano, acompañadas de sus crótoles (castañuelas béticas) y con posturas lascivas para entretejer al personal.

Después se sumaron infinidad de influencias: la época de la dominación visigoda, el asentamiento de las principales ocupaciones gitanas en 1425, la expulsión de los musulmanes en 1492, las danzas paganas, zambras o hasta las aportaciones orientales de las danzarinas traídas para amenizar veladas de esplendor del califato cordobés... Entre los siglos XVI y XVII empieza a definirse el patrimonio de pasos y movimientos del futuro baile. Una de las danzas o bailes populares de «gracia y donaire» como la seguidilla (que no era andaluza de nacimiento, y que también vio la luz en Catalunya), empieza a subirse a los escenarios. Pero no será hasta el siglo XVIII cuando nos lleguen los primeros documentos, desde Triana, de los bailes gitanos y sus primeros nombres (La Flaca, Tío Gregorio, La Caramba, etc.), y, a finales del mismo siglo, las noticias sobre los triunfos de artistas andaluces en los teatros españoles.

En las últimas décadas del siglo XVIII, allá por 1780, el manchego Sebastián Cereza (a quien se le atribuye la invención del bolero) y los maestros del danzar, libres de prejuicios, se acercan a los bailes populares para enriquecer los bailes teatrales. Es el momento donde se funde lo popular con lo académico, con el fandango como baile más significativo, el bolero —escuela de palillos o escuela bolera—, el polo o la tirana, danzas, todas ellas,

que realzaron más su presencia a finales del siglo XIX, cuando se prohíbe a actores, bailarines y cantantes de otros estados representar sus actuaciones en España.

El 6 de marzo de 1853 fue una fecha histórica, cuando los bailes populares de Miracielo y El Jerezano hacen su entrada en el escenario sevillano del Teatro de Hércules.

Otro hecho significativo en las últimas décadas del XIX fue la organización de los ensayos públicos en las academias sevillanas (germen de los futuros cafés cantantes), actos donde se fusionaron los bailes boleros andaluces y los bailes gitanos, en los que se influyeron ambas tradiciones: las gitanas aprendieron la técnica y las boleras, el temperamento; panaderos, jaleos, el vito, la cachucha y el ole eran las danzas más populares.

Doña Amparo Álvarez La Campanera, nacida en la década de los años treinta del 1800 (hija del campanero de la Giralda), fue una figura emblemática del baile bolero sevillano y, consecuencia del mestizaje, sentó las primeras bases del baile flamenco. En los años cincuenta y sesenta del siglo XIX, el baile flamenco ya es una realidad, y en 1864 lo vemos empleado para referirse a un tipo determinado de bailes: en la gacetilla anunciante de la función del Salón de Oriente sevillano, bailarían juguetillos, soledades y por chufas.

Una refundición de gentes del pueblo, andaluces y gitanos, bailes teatrales, profesionales del baile y danzas populares fueron el fundamento para el nacimiento del baile flamenco.

En la última década del siglo XIX, se abrieron los primeros cafés de cante (denominación francesa de *café chantant*, versión española de los cafés europeos), en los que no todo era arte ni lugares apetecibles. En estos locales se entremezclaban bailes boleros con bailes flamencos con el fin que la contrapo-



■ El salón Villa Rosa, antes conocido con Casa Macià, a principios de siglo.  
(Arxiu Ricard Salvat)

sición de estilos amenizara el espectáculo. De cualquier modo, el estilo bolero cae en desuso a finales de siglo.

Fueron varios los artistas que pudieron profesionalizarse en los cafés-concierto: las tres glorias (Magdalena Seda *La Malena*, Juana Vargas *La Macarrona* y Rosario Monje *La Mejorana*, madre de Pastora Imperio), José Otero (discípulo de La Campanera) y Ángel Pericet (puntal de la escuela bolera) bailaban entre números de varietés; Antonio *el de Bilbao* (el bailar con mejor técnica de ejecución de pies en aquella época), Lamparilla, Salud Rodríguez, Trinidad Huertas *La Cuenca* (bailaora pionera en cruzar fronteras) son artistas que se hicieron famosos por sus palos (alegrías y tangos ellas) y zapateados (los hombres). Se abren cafés por toda España: en Sevilla el Café del Burrero, el Salón del Recreo sevillano, el Silverio (del cantaor

Franconetti), el Novedades, el Triperas, el del Arenal, entre otros; en Madrid, el Café de la Marina, El Imparcial, Salón de Capellanes, el de la Bolsa; en Málaga, el conocido café de Chinitas, por ejemplo. Pero hay más cafés en Jerez, Granada, Córdoba, Huelva, Cartagena y, por supuesto, en Barcelona, con el café de la Alegría, el de Sevilla, el de la Bolsa y, entre tantos otros, el Villa Rosa, antes conocido como Casa Macià. Y aún habría que seguir sumando muchos otros cafés a la lista.

Esta etapa histórica ocupa un periodo, entre 1860 y 1920, que pasa a llamarse Edad de Oro por el nacimiento del género, cuando se define el academicismo y nacen las primeras figuras. En la siguiente etapa, llamada Ópera flamenca, el baile flamenco pasa de los cafés cantantes a los grandes escenarios y alcanza su mayor esplendor con las creaciones más importantes de personalidades de la danza es-

pañola como: La Argentina, Pastora Imperio, Encarnación López La Argentinista, Vicente Escudero o Carmen Amaya, entre otros. Con ellos colaboraban talentos de la categoría de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Sánchez Mejías, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Serge Diaghilev, etc. Es así como el baile flamenco vio como se le abrían las puertas de los mejores escenarios del mundo. Seguirían más tarde celebridades danzadoras como Pilar López, Antonio, Antonio Gades, Mario Maya, Marienma, Cristina Hoyos, Merche Esmeralda, El Güito, etc.

El mítico productor Diaghilev, con sus apuestas teatrales, revoluciona el curso de la danza moderna y la música, además de enriquecer la danza española al trasladar el baile flamenco a los escenarios y a las salas de los grandes teatros. Creaciones como *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, estrenada en 1919 y reestrenada definitivamente (rebautizada como *El Tricornio*) el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres, un ballet de carácter que requirió a los mejores artistas plásticos y músicos (Picasso, Dalí, Falla), además del coreógrafo Massine). El 17 de marzo de 1921 se estrenaría *Cuadro Flamenco*, o suite de danzas andaluzas, en la Gaité Lyrique de París, con un elenco de máxima calidad flamenca, fruto de la crisis personal y artística del empresario, provocada por el abandono de Leonidas Massine de la compañía rusa.

Este movimiento artístico, de 1909 a 1929, con la primera visita de los Ballets Rusos a España, cambiaría el rumbo de la historia del arte y, como diría Manuel de Falla, «fue como un huracán que limpió el ambiente madrileño de los vicios que lo envenenaban».

Muchos intelectuales, artistas, escritores, pintores, músicos y escultores, entre ellos varios catalanes, han estudiado y se han inspi-

rado en el arte flamenco, como Santiago Ru-siñol, Enric Granados, Felip Pedrell, Federico García Lorca, Edgar Neville, Ignacio Sánchez Mejías, Robert Gerhard, Isaac Albéniz, Alfons Puig, Sebastià Gasch, Antonio Soler o Manuel de Falla. Precisamente, fue Manuel de Falla, con *El amor brujo* para el Embrujo de Sevilla, quien inicio una nueva forma teatral para la escena española. El espectáculo se estrenó en el Teatro Alhambra de Londres el año 1914, con Antonia Mercé La Argentina, Faico, Antonio de Bilbao y Realito. Posteriormente, vendrían diferentes adaptaciones de la misma obra, como la que hizo Pastora Imperio, otra de La Argentina, más coreografiada, en 1929, más la de Encarnación López La Argentinista en 1933, con un gran elenco, representada en 1934 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona por Laura de Santelmo (llamada Laura Navarro Álvarez, rebautizada por Sorolla), con la colaboración de Soledad Miralles, Antonio de Triana y Miguel de Molina.

### Flamenco en Catalunya: etapas, lugares y desarrollo

Pero volvamos a los cafés cantantes de fines del XIX y principios del XX. En Barcelona, en el barrio donde lindaban las travesías de Sant Pau, Paral·lel y la Rambla, y adentrándonos en calles como Montserrat, del Cid, Nou, Espalter, Gla, Sant Oleguer, Zurbano, Om, etc., empiezan a surgir esos colmados, bodegas y tabernas que serán verdaderos puntales del flamenco, incluso con respecto al resto de España, locales que atrajeron a viajeros, literatos y artistas de todo el mundo. Uno de los primeros fue Ca L'Escanyo, de Joaquin Escanyo, y están también el café de Sevilla en la calle Marques de Duero, el café de Juanito Eldorado en la calle Guàrdia o El Alcázar en la calle Unión, además de bares como el Manquet, el

Triana o el Candela y la Casa Macià, en el Arc del Teatre, que fue traspasado en 1915 al guitarrista Miguel Borrull y pasó a llamarse Villa Rosa. No olvidemos que en la guía *Barcelona en la mano* (1884), de J. Roca, ya se señala la existencia de estos locales de ambiente flamenco y taurino. Pero fue la celebración de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona la que marcó el inicio de la edad dorada del flamenco en Catalunya.

Miguel Borrull impulsó el Café Cantante Villa Rosa, y tuvieron como cuadro en su inauguración a artistas de la talla de Pastora Pavón, La Niña de los Peines, Manuel Torre y Manuel Vallejo, entre otros. Fue la catedral del flamenco y, entre la Primera Guerra Mundial y la posguerra europea, pasaron por el local celebridades del baile como La Macaron y La Malena (ellas dos bailando magistralmente por alegrías), Rafaela Valverde La Tanguera (que bailaba por farruca) o Concha La Chicharra (que bailaba una curiosa danza catalana de origen gitano llamada *El Crispín*: en el transcurso del baile se despojaba de las prendas hasta quedarse en enaguas, lo que en aquellos tiempos era considerado una procaacidad). Las hijas del guitarrista Miguel Borrull eran bailaoras y una de ellas, Concha, introdujo el toque de castañuelas en las alegrías. También pasaron por el Villa Rosa bailaoras como El Faico, Antonio Ramírez, Manuel del Río El Mojigongo o El Batato, que fue requerido por el empresario y director de los Ballets Rusos, Sergei Pavlovich Diaghilev. Por estos colmados catalanes también pasaron celebridades como don Antonio Chacón, Pepe Pinto, Pastora Imperio, Sabicas, Pepe Marchena, Mercedes Borrull La Gitana Blanca, etc.

Pero, antes de adentrarnos en los siguientes temas de estudio, me gustaría que escucháramos la voz de la venerada Carmen Amaya en las valiosas e insólitas grabaciones magneto-

fónicas, hechas en una ciudad norteamericana una tarde del 1956 ó 1957, que se encuentran actualmente en los fondos de la Biblioteca de Catalunya. En ellas describe sus vivencias y el ambiente flamenco entre la segunda y tercera década del 1900 en el barrio de las Atarazanas (Drassanes) de Barcelona:

Siempre iba con papá. Cuando no estaba la policía ni había ronda de noche, me dejaban bailar en el Villa Rosa, figúrate, con cinco o seis años. Todo el mundo me daba dinero en cantidad. Llegó un momento en que Miguel Borrull y Julia Borrull, que eran los dueños del café, como ellos vieron que yo me llevaba todo el dinero de las juergas, nos gritaban al vernos llegar: «Vete, vete, Chino (así le decían a mi padre), que está la policía». Era mentira. Pero nos teníamos que ir después de haber estado esperando, muchas noches con todo el frío del invierno. Trabajaba también en casa El Manquet, en Santa Madrona, y en Juanito el Dorado. En el Manquet había un gran cuadro de baile: Micaela, El Gato, El Farruquero, Tobalo, Lolilla la Cabezona, mi tía La Faraona, El Bulerías y mi padre. El Gato era físicamente extraordinario. No ha habido mujer con una cintura como ésa. No ha habido tipo como él. Y el Farruquero... El Farruquero era el mejor que ha habido en todos los tiempos, y se morirá, y vendrán veinte millones, y nadie bailará como ese hombre. Otras noches bailaba en el bar Cádiz, de Juanito el Apaño, apoderado de los Bienvenida. Y también por los pueblos de Terrassa y Sabadell. Bailaba encima de las mesas. Cuando terminaba mi baile, bajada y rifaba numeritos de lotería. Y con siete años ya había ido a París, en la compañía de Raquel Meller.

Anteriormente a estas citas, el 4 de abril de 1847, se inauguraba el Gran Teatre del Liceu de Barcelona y en su función inaugural se bailaron rondeñas en un fin de fiesta de bailes nacionales a cargo de Manuela M. García y Juan Camprubí, que encabezaban el baile junto a doce parejas.

En la época dorada flamenca en Catalunya, localidades catalanas como Girona, Tarragona, Lleida, Sant Cugat, Cornellà, Sant Adrià o Santa Coloma de Queralt son puerto de destino de diversas actuaciones del género. Merecería es-



■ Foto de promoció dels bailaors Rosita Segovia i Joan Magriñà. (Arxiu Ricard Salvat)

tudio aparte el origen, características, artistas y evolución hasta nuestros días del garrotín y la rumba, como posibles palos de creación de los gitanos leridanos o de la ciudad de Valls, en la provincia de Tarragona.

Un fiel reflejo del flamenco en Catalunya en la década de los sesenta se puede apreciar en la gran pantalla, en la mítica obra cinematográfica *Los Tarantos*, del director Rovira Beleta (1963), donde los magistrales Carmen Amaya y Antonio Gades protagonizan un *film* grabado íntegramente en Barcelona, con imágenes del ambiente gitano del barrio de Somorrostro, entre otros, y donde podemos admirar la inolvidable farruca de Gades bailada en plena Rambla de les Flors (se pudo disfrutar de su proyección en el cine Comedia de Barcelona). Obras antecesoras a ésta serían *El amor brujo*, del cineasta Antonio Román (1949, asesorado por Pastora Impe-

rio), y *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville (1952).

En el marco de las fiestas de la Mercè de Barcelona, en 1959, dentro del Primer Festival de la Canción Mediterránea organizado por Televisión Española, se creó el Trofeo Carmen Amaya (para motivar a la afición de baile), celebración a la que ella misma asistió en el Palacio Nacional de Montjuïc, aunque el concurso no pasaría de la primera edición.

En Barcelona, en la década de los sesenta, el Paral·lel vuelve a estar en un momento de gran auge. A raíz de su tradición en la preguerra, la avenida, arteria ciudadana con máxima vivencia y diversión, fue bautizada como «la calle del teatro de Europa», por la gran cantidad de teatros (algunos ya desaparecidos como El Molino o El Arnau), cines y *music halls* que albergaba. En los estrenos de revistas y teatro, triunfaban cantantes españoles con éxitos espectaculares de taquilla, como Manolo Escobar, Juanita Reina, Concha Piquer, Juanito Valderrama, Antonio Machín, Lola Flores, esposa de Antonio González El Pescaílla, patriarca de la rumba catalana (gitano de Gracia, barrio de la ciudad con tradición, similar a la calle de la Cera), junto a Peret y Gato Pérez.

Fue una época dorada de Barcelona por lo que se refiere a espectáculos flamencos, y en el conjunto de Catalunya adquieren relevancia las salas de fiestas: las más importantes estaban en Barcelona (tres de ellas) y en la Costa Brava catalana, como la sala Los Almendros (Llafranc) por donde pasaron grandes actuaciones de baile flamenco como la que realizó Lola Flores en 1963, junto a La Chunga y Carmen Amaya, ¡vaya cuadro!

El bailarín Manuel Núñez me explica:

El Toro era el mejor tablao en Barcelona cuando yo llegué en los sesenta. Lo regentaba la Bella Dorita, mujer que rondaría entre sesenta y setenta años entonces, una mujer muy

sería pero muy agradable. El tablao estaba entre el Paralelo y la calle Conde del Asalto. Era el mejor tablao que existía. Después, a los pocos años, el empresario Roselló abriría Los Tarantos, donde trabajé con Vicente Escudero: ¡jamás vi unas manos tan maravillosas, no he vuelto a ver unas manos tan bonitas, eran como las del Quijote, tenía unos dedos largos y maravillosos, y un semblante muy especial, a la vieja usanza!

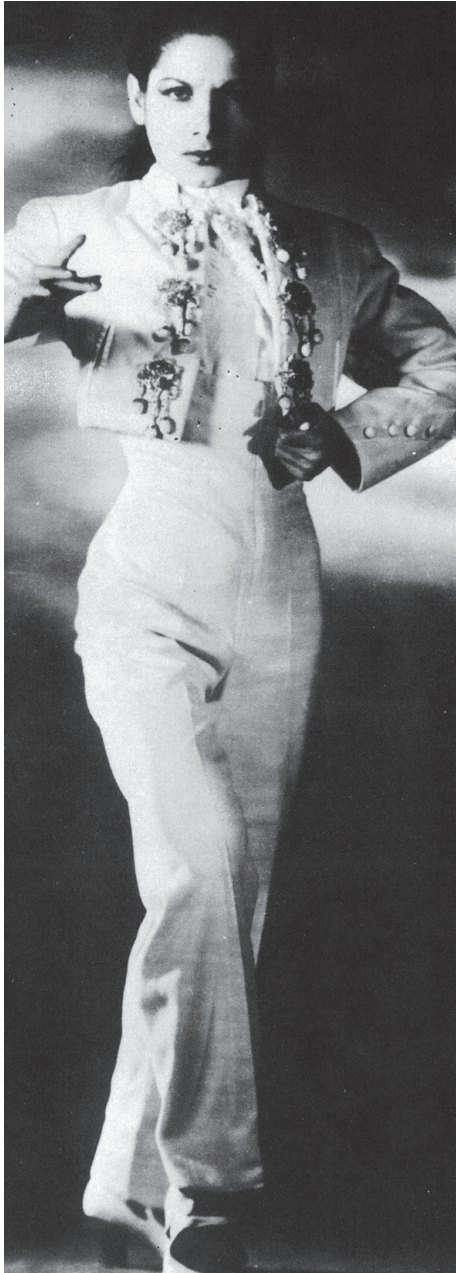
Como nos comenta el maestro Núñez, seguidamente de El Toro, tuvo su mayor esplendor el tablao Los Tarantos, en la barcelonesa Plaza Real, que era paso obligado de todas las grandes figuras del baile: se formaban grandes colas para ver a Vicente Escudero, Antonio Gades, Curra Jiménez, La Chana, José de la Vega, Maruja Garrido, El Carastaca, etc. Muy cerca de allí, Antonio, el mejor bailarín de todos los tiempos, en 1960 ofrecía con su compañía en el Teatro Liceo de Barcelona el estreno mundial de *Jugando al Toro* (E. Halffter, 1959).

Otros locales en Barcelona donde el flamenco era protagonista en esos años son cafés como Ca La Niña, El Cangrejo Loco, La Macarena, El Charco de la Pava (donde empezó a tocar El Pescaílla), locales de reunión de los flamencos en las madrugadas, y otro ejemplo es Los Cotos, donde anteriormente en los años treinta «bailaba El Pirri, era un gitano de metro y medio, con el pelo negro y lustroso y un pañuelo blanco de seda liado al cuello. El Pirri era jaleado por la concurrencia: él bailaba como nadie, según su propia expresión».<sup>1</sup>

En el Teatro Tívoli de Barcelona, baila La Gitana Dora en 1909. Luego, Vicente Escudero presenta *Bailes de Vanguardia* en el Teatro Novedades junto a su pareja artística Carmita García en 1930, y diez años más tarde, en 1940, actúa en el Palau de la Música de Barcelona, la Sala Mozart, etc. Carmen Amaya baila en

1924 en el Teatro Español, en febrero de 1935 en El Molino de Barcelona en una función a beneficio de la familia de una de las teloneras del local, el 18 de diciembre de 1947 en el Tívoli de Barcelona con *Embrujo español*, en 1959 en el Palau de la Música en un recital en beneficio del nuevo Hospital-Asilo de San Rafael en el Vall d'Hebron, y días después vuelve a actuar en el Teatro Barcelona y en el Palacio Municipal de Deportes en un festival a beneficio de la barriada del Somorrostro; de hecho, éstas son las dos últimas actuaciones en las que Barcelona la vio bailar.

Barcelona era una ciudad donde hacían sus presentaciones —en teatros como el Poliorama, el Calderón, el Victoria, el Romea y el Apolo— las compañías de Antonio Gades, Trini Borrull (que debuta en 1936 o años más tarde con su ballet en el Teatro Calderón), José de la Vega (en el Teatro Candilejas en 1959, en el Teatro Barcelona en 1962, o en 1973 en el Romea con *Flamenco y danzas españolas*), Rosario en 1964, o en las fiestas de la Mercè de 1962 se presenta Antonio con su Ballet Español en el Gran Teatro del Liceu, y un año antes en el mismo teatro se había presentado en España el «arte español de José Greco», también en las fiestas patronales, bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona. Años más tarde, en 1973, en el mismo Teatro del Liceu, la concertista de castañuelas Lucero Tena ofrece un recital; en 1985 actúa el Ballet Nacional de España bajo la dirección de María de Ávila y un año más tarde, en septiembre, Antonio Gades, renovador de la danza española escénica, presenta *Carmen* en el coliseo barcelonés.



■ Carmen Amaya.  
(Arxiu Ricard Salvat)

### Carmen Amaya: genio y personalidad catalana

La bailadora Carmen Amaya nació en Barcelona en 1913. Genial artista que irrumpe en el baile flamenco rompiendo todos los cánones establecidos, en una forma muy pura y de manera autoinstruida, con una fuerza natural instintiva reforzada por las condiciones y cualidades excepcionales que poseía. Partiendo de la humildad absoluta del barrio de chabolas del Somorrostro barcelonés, llevó el baile flamenco por escenarios de todo el mundo, y lo elevó a la categoría de arte. Fue la figura y el genio del flamenco más revolucionario que ha dado la historia del baile, y con su particular visión se alzó con el título de la mejor bailadora de todos los tiempos. Con su Gran Compañía de Bailes Españoles, su particular *troupe*, y partiendo de un flamenco de raíz, Amaya revoluciona la forma femenina de baile del momento en la manera de «meter los pies», por los giros y la fuerza dramática interpretativa, como contrapunto a la singular feminidad de sus caderas, manos y sus delicadas formas de mujer, una personalidad bailadora que hace extensible a bailes estilizados españoles como el *Bolero* de Ravel o *El amor brujo*, folclore, etc.

Con su personal «arranque» de un baile puramente catalán, en tanto que es aquí donde su estilo nació y se desarrolló, Amaya compartió escenario con estrellas mundiales como Frank Sinatra, entre muchos otros, y fue admirada por músicos como Toscani y Stokowsky, astros de cine y figuras del arte. Su nombre aparece en la prensa y en las publicaciones más importantes del mundo y recibe infinidad de distinciones (entre ellas, el Lazo de la Dama de Orden de Isabel la Católica). No quiero caer en ostentaciones, pero, por limitarnos tan sólo a un ejemplo,



el presidente estadounidense Roosevelt le regaló una chaqueta bolera con incrustaciones de brillantes. Además, protagonizó algunas películas, entre ellas *Los Tarantos*, que fue nominada para los premios Óscar en 1963.

Carmen Amaya ha sido una figura mundial irreplicable, aunque actualmente haya quienes quieran emularla: bailando con pantalón (ella fue única haciéndolo), cayendo en un zapateado excesivo o con la particular manera de llegar al público, desmelenándose... Pero guardemos las distancias con La Capitana, por favor, mujer esencial, irrevocable y extraordinaria.

En 2000, en el marco del XXVII Congreso de Arte Flamenco (edición celebrada en Barcelona), se inauguró el Espacio Carmen Amaya en el Centro Cívico del barrio de la Barceloneta: si primero se originó con algún propósito ilustrativo, en el presente es una sala polivalente cuyo único recuerdo de la artista pasa por la mítica colección fotográfica de Isabel Esteve Colita, lo que te puede encolerizar, cuando a veces ves las fotos invertidas o sirviendo de diana para cualquier otra actividad lo menos parecida a un bruceo dancístico flamenco. Algo parecido ocurre si intentamos buscar en los laberínticos paseos de la montaña de Montjuïc la escultura erigida en 1966, una imagen que personalmente nunca he llegado a localizar, de tan a la vista de todos que está expuesta. En cambio, sí satisface ver su inmortal figura en el Museo de Cera, o en las bellas imágenes gráficas expuestas en el tablado que lleva su nombre en el Poble Español, o cuando uno estudia el baile por tarantos que ella creó mientras recorría tierras americanas.

Contiguo al espacio municipal cívico anterior, junto a las escalinatas que suben al Passeig Marítim, se encuentra la fuente alegórica de Solanich, que la genial artista inauguró el

domingo 14 de febrero de 1959; el gobernador civil y presidente de la Comisión de Urbanismo, Felipe Acedo Colunga, invitó a la artista a presidir el acto y ella, en presencia de las máximas autoridades civiles, militares, políticas, eclesiásticas, etc., recordó sus vivencias de niñez en aquella misma fuente de las barracas del Somorrostro (barriada desaparecida con el pretexto inaugural de esta nueva obra municipal), donde tantas veces había ido en busca de la materia prima. Es este un acto que actualmente recordamos por las imágenes del NO-DO, que tuvieron gran repercusión mediática, fue todo un acontecimiento en la ciudad, digno para recibir a una estrella mundial en olor de multitudes a lo gran bulevar hollywoodiense, una situación nada extraña para ella.

Otro acto parecido, treinta y cinco años después y en homenaje póstumo, pero con la trascendencia mínima del primero, fue la inauguración de la calle barcelonesa que lleva su nombre (se encuentra en la tapia del cementerio del Poblenou). La inauguró Antonio Ruiz Soler, Antonio, último encuentro del bailarín con la ciudad condal; el entonces alcalde, Pasqual Maragall, fue quien impuso la medalla «Ciutat de Barcelona» al genial artista e hizo reconocimiento a la trayectoria artística de su homónima Pilar López, una celebración por parte del consistorio realmente gratificante, en la que tuve el honor de participar. Se celebró el 23 de abril de 1994.

Amaya también fue nombrada «Ciudadana de honor de la villa de Begur», con tratamiento de hija adoptiva, condecoración del pueblo ampurdanés que la vio morir en 1963 de insuficiencia renal en el castillo de su propiedad, hecho histórico en el que nace para el mundo la leyenda y el mito de la mujer sublime que ni siquiera está enterrada en morada catalana, ya que yace junto a su marido,

el guitarrista Juan Antonio Agüero, cerca del mar cántabro, sepultada sin nombre o referencia alguna en el cementerio de Santander.

Son muchos los lazos de la barcelonesa universal con la ciudad que la vio nacer, y donde vivió y bailó en infinidad de lugares: cuando apenas tenía cinco años se la podía ver danzando en El Chiringuito (merendero en la Plaza del Portal de la Pau), en el monumento a Colón o en Les Set Portes. Amaya es una somorrostreña que actuó en el Pueblo Español en la Exposición Universal de 1929, y hoy la ciudad apenas la recuerda, cuando, en cambio, lejos de estas tierras todo son elogios para la artista (¡la mejor!, ¡la más grande!, ¡la irrepetible!), o cuando, viendo personalmente fotografías y documentos personales del legado gráfico de la bailaora, lees retóricas admirativas de Jean Cocteau, Fred Astaire, Paul Newman, el presidente Roosevelt de los Estados Unidos (que la invitó a bailar a una fiesta en la Casa Blanca), Charlie Chaplin, Greta Garbo, Orson Welles, entre tantos. A título personal, no entiendo el reconocimiento mísero de su tierra: será ignorancia, machismo, ingratitud, tal vez racismo.

### **Tipologías de baile y figuras del panorama flamenco en Catalunya**

En la ejecución del baile flamenco habría que diferenciar bien, aunque sea de una manera generalizada, dos vertientes muy pronunciadas respecto a la forma y a la proyección del trabajo de los diferentes artistas:

— Bailaores y bailaoras de danza o baile flamenco que, con un baile consecuente a su progresión, aportan diferentes visiones particulares, trabajos corales coreográficos, conceptos teatrales, espectáculos diversos, colaboraciones con otras disciplinas de la escena. Son ellos los que verdaderamente hacen

evolucionar el baile, con su lógica primitiva y su calidad. Es una actividad artística desarrollada y expresada principalmente en los escenarios teatrales.

— Bailaores y bailaoras de tradición gitana, podríamos llamarlo «baile puro o gitano», que conservan el flamenco en su raíz, manteniendo la esencia básica de este arte, en su máxima riqueza. Muchas figuras hacen evolucionar el baile en su tiempo hasta su máxima expresión. Particularmente, creo que aportaron mucho como referencia individual a este arte, pero no en un sentido estrictamente teatral. Mayoritariamente, los artistas de esta «particular visión» valoran minoritariamente el trabajo del grupo anteriormente citado a nivel coreográfico, teatral, etc., y lo juzgan bajo su criterio con el derecho de mantener «la verdad del baile», sin la necesidad de nuevas aportaciones. Es un baile más característico y más apreciable en formato de tablao. Sus características diferenciales están en matices infinitos de sonidos, movimientos, giros, técnica de pies, de brazos, etc.

Otra de las particularidades de la manera, concepto y forma de bailar flamenco en Catalunya, bajo una mirada particular de la etnia gitana (desarrollada con preferencia por el segundo grupo al que acabo de hacer referencia), es la de un característico baile con acentuado sello propio (de raíz y de la tierra), que ha dado gran escuela y que dejará inmortales bailaores catalanes, capitaneados todos por la temperamental Carmen Amaya, figura revolucionaria en el baile flamenco. Antonia Santiago Amador La Chana —bailaora nacida en L'Hospitalet, uno de los únicos referentes actuales de la pureza del baile— abanderó un estilo autodidacta con el orgullo de haber nacido en su tierra y define para este artículo las características de su baile y el contraste de la escuela catalana con las demás: «La diferen-



■ Antonia Santiago Amador, *La Chana*.  
(Arxiu AIET)

cia está en el carácter, pienso yo. Las florituras y la gracia no están, dependen del carácter», y *La Chana* lo hace con infinidad de valores (mejor compás y técnica de pies del género, sobre todo en el baile por tangos). *La Chana* es la máxima figura del baile después de *La Capitana*, referente indiscutible para figuras actuales como Antonio Canales. «Carmen Amaya —continúa Antonia Santiago— bailó así porque se crío así, es que aquí no tenemos esa gracia, ¡bueno, ojalá la tuviéramos, pero no está!, es diferente, y entonces pienso que hemos ido con los tiempos del compás, pues

hemos ido a la cuenta de la vieja, a ver qué pasa, qué sale y hemos puesto el corazón ahí, porque yo me sorprendí al ir a Andalucía y al ver cómo se bailaba, con otra gracia; a lo mejor esa gracia no la tengo, pero para la forma que tengo de bailar, esa gracia a mí no me vale, porque yo bailo con las palmas, con los pitos, doy las vueltas de otra manera», unos razonamientos que definen la singularidad de esta escuela, como podríamos diferenciar la pluralidad de la escuela sevillana caracterizada «por su aire y por su gracia», de la escuela granadina «por su jondura y zambra mo-

runa» o de la escuela castellana, representada principalmente por la madrileña, «por su aire castizo», con características de estudio antropológicas a los territorios que pertenecen y actitudes artísticas vinculadas al comportamiento social en diferentes aspectos: clima, tiempo, espacio, tradición, etc.

Como bailaoras y bailaoras de características catalanas (algunas de estas figuras ya no están en escena), pertenecientes todos a la escuela gitana de esta tierra, deberíamos citar a La Capitana como máximo exponente, además de La Chana, Antonia La Singla, Carmen Cortés, el joven Miguel El Toleo, Antonio El Toleo, La Tolea, estos tres últimos de la «saga de los Toleo» (aunque los mayores no hayan nacido en Catalunya son buenos representantes de esta escuela), y familiares de Carmen Amaya, como Micaela Flores Amaya La Chunga, o las más lejanas en parentesco como Wini Amaya o Karime Amaya, fiel relejo de las «maneras catalanas de baile».

Las bailaoras catalanas antecesoras a las anteriormente mencionadas bailaban diferentes palos, entre ellos las zambras (término primitivo de los tangos), y emulaban en la forma a Carmen Amaya en los giros, marcajes, rodillas al suelo, la manera de recogerse el pelo, etc., características de la personalidad bailaora que diferentes influencias están diluyendo en las nuevas generaciones, aunque figuras del panorama actual como Antonio Canales y Juana Amaya, por citar sólo a alguna, ven reflejado y conciben su baile con estos caracteres.

En Catalunya, entre los maestros y personalidades del siglo xx de la danza española y del flamenco en una línea de creación teatral —nacidos, establecidos o fundado sus escuelas en esta tierra—, podríamos citar a bailarines, maestros y coreógrafos distinguidos de la talla de Vicente Escudero, creador y re-

novador del baile flamenco masculino; Joan Magriña, figura del ballet clásico español y eje primordial de la danza en el Liceu; Trini Borrull, bailarina, coreógrafa y conferenciante; José de la Vega, bailarín, coreógrafo, docente y director de su compañía; Rosita Segovia, bailarina, docente y primera bailarina de Antonio; Pilar Llorens Pastora Martos, bailarina, docente y estudiosa de la danza; Flora Albaicín, maestra, docente y pareja de Antonio; Pilar Cambra, bailarina, coreógrafa y docente; Rosa García, bailarina, coreógrafa y docente; Rosario Contreras, bailarina, coreógrafa y pedagoga; Enma Maleras, bailarina y concertista que da un método a las castañuelas; Consuelo Sánchez, bailarina, coreógrafa y docente; Felipe Sánchez, bailarín y coreógrafo; José de Udaeta, bailarín, coreógrafo y concertista de castañuelas; Aurora Pons, bailarina y codirectora del Ballet Nacional de España; Carmita García, bailarina y pareja de Vicente Escudero; Rita Bascompte, bailarina y docente; Enrique Burgos, bailarín, coreógrafo y docente; Manuel Núñez, bailarín, coreógrafo y docente; María de Ávila, bailarina clásica y directora del Ballet Nacional de España; Ramón Oller, bailarín de danza contemporánea y director actual de creaciones teatrales flamencas de Cristina Hoyos, Belén Maya, BNE. Son escasos los calificativos que acompañan a todas estas figuras, todos poseen una importante vida artística como bailarines, bailaoras y reputados coreógrafos; todos pertenecieron a grandes formaciones y dirigieron o dirigen sus propias compañías, reciben premios y distinciones; algunos son pilares familiares de tradición, grandes docentes y maestros, con aportaciones únicas y primordiales para el enriquecimiento de la danza española, que contribuyen en gran medida al bagaje artístico de la historia de la danza en Catalunya. A ellos, habría que sumar a bailaoras y bailaoras



■ Cristina Hoyos.  
(Arxiu Ricard Salvat)

de Barcelona: artistas memorables tan diversos como Teresina Boronat, María Márquez, Mercedes Borrull, Juana La Faraona, María La Pescatera, Concha La Chicharra, Ana Mascareñas Morucha, Juan Ximénez, Salvador Vargas, Antonio Español, todas ellos con diferentes visiones del baile.

Uno de los artistas más importantes e influyentes en el legado del baile flamenco masculino fue Vicente Escudero Uribe: creador varonil, férreo vallisoletano, nacido en 1888.

Se crío entre gitanos (raza que adoró considerablemente), de ahí toma los primeros ritmos y pasos flamencos, aportaciones que luego él desarrollará con sus experimentaciones y con la ayuda de los inventos más descarriados.

Su baile es honrado, rompedor en aportaciones primordiales para el baile flamenco masculino, de forma similar a lo que La Argentina hizo con los cánones del baile femenino. Como artista fue precursor en movimientos y expresiones corporales, «elevando

los brazos por encima de la cabeza y componiendo esas figuras geométricas llenas de estética y elegancia», como diría el maestro De la Vega.

Discípulo de Antonio el de Bilbao y de Miracielo, con los que empezó con un desconocimiento total en bailes como la farruca y el tanguillo, tuvo su primer contacto con el público en el café madrileño de La Marina; después vendrían Santander, Bilbao y muchas otras ciudades.

En 1920 gana el Concurso Internacional de Danza del Teatro de la Comedia de París, ciudad donde se vincula con los artistas bohemios de la actualidad en los cafés de moda, y donde el 27 de noviembre de 1922 da su primer recital de danzas españolas con músicas de Falla, Albéniz o Turina. Manuel de Falla le encarga en 1926 la particular visión de *El amor brujo*, obra que encumbraría al bailar.

Polémico, «enterao», participa en discos, en películas como *Fuego en Castilla* y en films de Hollywood, recorre el mundo con su particular visión, y escenifica, pinta, diseña y coreografía de acuerdo con su personal perspectiva creadora vanguardista y con su muy particular sentido plástico, que aprendió de artistas cubistas como Picasso, Miró o Gris.

Intelectual, escritor, como refleja en su libro autobiográfico *Mi baile*, orador en coloquios como la conferencia ilustrativa *El misterio del baile flamenco*, que imparte en 1946 en el Casal del Metge de Barcelona.

En la Plaça Reial pasó sus últimos años, se vinculó a Barcelona especialmente, bailó en numerosas noches de éxitos, fundó academia, hasta que murió en la ciudad en 1980.

Verdadero gitano diabólico, obsesionado por el misterioso palo de la seguriya, que él mismo revolucionó poniéndole baile, fue un artista inconformista, lo que le llevó a ser in-

comprendido en sus comienzos. Antonio Gades se consideraba su discípulo más fiel y bailaores actuales como Israel Galván o Andrés Marín son verdaderos contemporáneos de la visión fantástica y genial de este indiscutible renovador.

Actualmente, en lugares como la Escuela José de la Vega, en la barcelonesa calle Aribau, una de las academias con más solera de España, rica en documentos, carteles, fotografías, recuerdos exclusivos y pinturas de Escudero, podemos disfrutar del valioso *Decálogo del baile flamenco* del maestro, que escribió para su discípulo y disfrute de sus alumnos —recuerdos de mi infancia— y como base del baile masculino de los que nos iniciamos allí: bailar en hombre, sobriedad, bailar asentao y pastueño, sin chapas en los zapatos y sin otros accesorios.

### **Pedagogía del baile: profesionales, centros y situación actual**

El campo pedagógico del baile flamenco y de la danza española es un tema amplio y con tradición, con distinguidos profesionales que establecieron sus escuelas y son los verdaderos fundadores de la enseñanza en Catalunya, maestros como Vicente Escudero, Joan Magriñà, Rosita Segovia, Flora Albaicín, Rosario Conteras, Consuelo Sánchez, Enma Maleras, Rosa García, Enrique Burgos o José de la Vega, siendo ésta última escuela pionera en infinidad de aspectos desde que se fundó en 1980. Son diversos centros de enseñanza de prestigio, activos o inactivos actualmente, que transmiten sus conocimientos a través de sus pupilos con sus particulares «métodos de enseñanza». Maestros como Rita Bascompe, Pilar Cambra, Ana Ortiz o Manuel Núñez imparten sus experimentados conocimientos en diversos centros pedagógicos, con una ex-

perencia escénica previa a su desarrollo personal como maestros.

Todos tienen —desgraciadamente algunos ya fallecidos o de avanzada edad— grandes y brillantes carreras artísticas y han servido de puente generacional para la hornada de los actuales profesores y bailarines, que son el futuro prometedor del flamenco y la danza española de Catalunya.

Algunos de los primeros nombres de maestros de la enseñanza de baile flamenco en el siglo xx son Agustina Otero Iglesias, conocida como La Bella Otero, y el bailar José Molina, que establecieron escuelas en Barcelona.

Actualmente, existen otros focos punteros, a parte de los anteriormente mencionados, escuelas exclusivas de baile flamenco como los Estudios de Flamenco Paca García, con su central en Cornellà (empresaria con una importante labor profesional, con variedad de cursos y la presencia de primeras figuras del baile, entre las que destaca el primer cursillo que impartió Canales en su carrera artística en 1992) y sus precursoras apuestas teatrales (*Eva* y *Torero* de los Ballets Flamencos Eva Yerbabuena y Antonio Canales, entre otras); la Escuela de Baile Flamenco La Tani, bailaora con una significativa carrera artística profesional y con una labor importante centrada en Barcelona, con eficaces enseñanzas de las que han surgido infinidad de valores flamencos; las reputadas y privilegiadas clases particulares de La Chana; escuelas como la de Mudit Grau o Isa Moren, entre tantas, con otra línea de trabajo; y las de jóvenes artistas que en algún momento puntual de su experiencia artística se decantan por la enseñanza.

Mención aparte merece, por mejores o peores aspectos —que últimamente va mejorando considerablemente en lo que al departamento de danza española se refiere—,

el caso del único centro y estudio de danza que ofrece titulación oficial homologada en Catalunya, avalado por una institución pública, el Institut del Teatre: se trata del Conservatori Superior i Professional de Dansa i Tècniques de l'Espectacle de Barcelona, un organismo que, desde que Adrià Gual lo fundó en el año 1913 —y desde que en 1944 se establecieron los estudios de danza—, ha sido centro puntual de maestros y profesores que han dirigido e impartido sus conocimientos de danza española (entre ellos el baile flamenco, como una de las asignaturas principales) a bailarines actuales con una formación completa (aunque no redonda), como primera experiencia o antesala antes de aventurarse en el mundo laboral, con infinidad de resultados. Habría que diferenciar, terminológicamente hablando, entre los conceptos de profesor y maestro en este centro de enseñanza, investigación y difusión de las artes escénicas, que ha sido referencia en el campo pedagógico europeo.

La realidad actual es variada en el desarrollo formativo y creativo de estos centros, con escuelas de enseñanzas arcaicas que en su momento fueron gloriosas, pero que ahora poseen la experiencia avalada por la radiante carrera de sus maestros; escuelas flamencas más actuales, en las que el baile goza de buena salud; otros que necesitan urgentemente actualización de profesorado en todos los sentidos, en su nivel de baile y en el conocimiento de la realidad actual de la danza española o en la reestructuración del programa didáctico, potenciando campos como la creatividad coreográfica porque, bajo mi punto de vista, hay «escaso talento creativo», y aunque esta condición tiene que ser nata en la actitud del creador, también hay que incentivarla, motivarla y cultivarla para que se desarrolle, y no parece que la línea de trabajo actual vaya en

esta dirección. También habría que sumar los intrusismos y mixtificaciones que en todas las profesiones existen, en un panorama actual de bailarines que tienen que trasladarse a escuelas de otros lugares —Madrid y Sevilla como los destinos más significativos—, para educarse en estudios académicos y realizarse profesionalmente.

Ésta es la enseñanza y el talento artístico de un colectivo de artistas luchador, inquieto, paciente, estudioso, con numerosos adjetivos positivos. Muchos de ellos tienden a arriesgarse a crear sus propias compañías, formaciones particulares/privadas, y topan con todos los inconvenientes que hoy existen, hecho común en toda la realidad del panorama actual español. Como todo arte, el flamenco tiene que mantener un proceso evolutivo constante para que permanezca vivo, en una pequeña dimensión suficiente de mercado, aunque el panorama pedagógico del baile flamenco parezca amplio.

### **Flamenco en Catalunya: visión política, percepción y realidad**

El flamenco, cuna representativa de la cultura andaluza, crisol y lugar de encuentro, ha sido y sigue siendo una de las estampas clásicas de España, un elemento fundamental y uno de tantos y ricos conceptos representativo de la cultura española para el resto del mundo, «siempre que se trate con la dignidad proporcionada». Pero particularmente para muchos españoles —sobre todo en Catalunya— todavía se relaciona con una vertiente más folklórica que artística relacionada con una etapa muy concreta de la política española, la de la dictadura franquista, en la que se vendía y exponía este arte con más defectos que virtudes, de acuerdo con el pseudofolclorismo de «chaquetilla corta,

sombrero de ala ancha, traje de cola, castañuelas y manojo de claveles...», típico retrato de las famosas muñecas *souvenirs* de Chiclana que creó D. José Marín en 1928, que todavía siguen encima de cualquier mueble de muchas casas del mundo, como fiel y falso perfil de reflejo español. Pero el flamenco, en Andalucía y en Catalunya, es mucho más que eso, es arte auténtico.

A título personal, siempre he mantenido la idea de que el flamenco es un concepto cultural, social, territorial con unas características muy marcadas de personalidad, pero también una expresión artística muy vulnerable, que se desmerece con mucha fragilidad, por lo que necesita seguir una línea lógica conceptual; si no, tiende a desvirtuarse, pierde toda su rica esencia y cae en conceptos inmerecidos, que influyen en la opinión pública y degeneran en crítica social y política.

Desde la perspectiva catalana, hay que decir que en plena democracia se ha dejado perder en parte, y se han arrinconado, ocultado y olvidado buena parte de los vínculos catalanes con este arte, con las excepciones de cuando ha interesado institucionalmente favorecerse del *flamenc* de una manera política, por interés puntual o como conocimiento casual, no enraizado, lo que lleva a una realidad hipócrita integral.

«Carmen Amaya, referencia humana de infinidad de valores y exponente artístico mundial. Mejor bailaora de todos los tiempos, catalana universal y genialidad indiscutible como lo fueron Antoni Gaudí, Margarita Xirgu, Salvador Dalí o Pau Casals, correspondería ser evocada...» Debería servir de ejemplo este reconocimiento de virtudes de una personalidad fascinante, hecho público por catalanes investigadores, amantes del arte, como escudo de orgullo profesional para los que nos dedicamos a ello.



### Gestión escénica: política de programación, formatos, formaciones y oferta existente

El flamenco, desde que emerge en Catalunya, siempre ha estado presente en la programación escénica catalana, en diferentes proyecciones, intereses, niveles, público y espacios debido a su tiempo y a su madurez en la vida cultural. Es el caso del Gran Teatre del Liceu, donde se bailaron malagueñas y fandangos como hito puntual, y donde inconscientemente ha tenido que introducirse en la cartelera, reclamado por un público sensible a esta escénica teatral.

También ha existido y existe una oferta específica en festivales de prestigio en los que el baile flamenco comparte programación con otras disciplinas con décadas de experiencia, como el Festival Grec, el Festival de Danza de Castelldefels, el Festival del Castell de Peralada, el Festival de les Jardins de Cap Roig, el Festival Internacional de la Porta Ferrada, Les Nits de Bonmont, el Festival de Guitarra de Barcelona, los novísimos De Cajón, Más y Más Festival, etc. Habría que sumar las programaciones de sectores municipales como por ejemplo les festes de la Mercè de Barcelona, que programan —para un público abierto y dispar en clase social— alguna actuación de flamenco, y son ejemplo de trabajos coordinados por las instituciones públicas.

El público natural, homogéneo, de la comunidad andaluza que habita en Catalunya, debida a la inmigración de los años 1950-1960, son los aficionados que mantienen en sus entidades culturales y peñas flamencas una gran oferta de programas didácticos en

todas sus vertientes: exposiciones, conferencias ilustrativas, concursos, cuadros de baile en los que se inician en las realidades del panorama artístico actual de figuras emergentes. Hay que destacar el único concurso de baile flamenco que se ha consolidado, el certamen de baile flamenco de jóvenes valores «Ciutat de L'Hospitalet», dirigido por la docente Ana Márquez, que en 2006 llegó a su VIII edición. Existen escasos escaparates de exhibición coreográfica, aunque podríamos citar los premios del certamen impulsado por el Ateneu de Nou Barris o el recientemente creado por la empresaria Paca García, que en su primera edición en 2007, bajo el nombre «I Concurso Coreográfico de Danza Ciudad Segur de Calafell-El Pescador» y presidido el jurado por el bailarín Antonio Canales, obtuvo un gran éxito de convocatoria. Más concursos flamencos nacionales, pero sin incluir la modalidad de baile, serían el Yunque Flamenco, el Certamen Nacional de Guitarra Flamenca «Ciutat de L'Hospitalet», el Concurso de Cante Flamenco del Centro Cultural Gitano La Mina, o el Festival de Arte Flamenco de Cornellà, dirigido por el flamencólogo y estudioso Francisco Hidalgo, que han rendido homenaje a figuras del flamenco, particularmente en la danza a Pilar López (1994) o a José de la Vega (1999). También cabe citar festivales como el de Ciutat Vella y el de Nou Barris, impulsados por la productora El Taller de Músics, que incluyen una interesante y variada programación de baile, ambas propuestas afianzadas y celebradas con garantía para el resto de España. Otro festival, ya desaparecido, que dejó muchas actuaciones glo-



riosas, fue el Festival Flamenc de Barcelona «La Caixa», donde destacaron figuras como Antonio Canales en *Tiempo flamenco* (1994) o Javier Latorre en *Adiós nonaino* (1996) y cuyas propuestas coreográficas sirvieron de trampolín a varios bailarines en sus creaciones para las celebraciones del Día Internacional de la Danza en Catalunya.

También cabe contar con la oferta de algunos locales de pequeño formato, pero con una programación de calidad, en los ya míticos tablaos, que fueron templos sagrados flamencos con actuaciones de viejas glorias, como El Cordobés (fundado en 1970), Tablao de Carmen, Los Tarantos, con una oferta variada mayoritariamente para el turismo, siempre con primeras figuras como cabeza de cartel y por los que han pasado las máximas figuras del baile. Mencionaría, también, el recién inaugurado El Palacio del Flamenco y los pequeños conciertos de El Jazz Sí Club o el Circol Maldà, entre otros.

No menos interesantes han sido los congresos internacionales de arte flamenco que se han celebrado en localidades catalanas, como el de 1986 en L'Hospitalet de Llobregat, el de 1995 en Santa Coloma de Gramenet y, el del año 2000, en su XXVIII edición, en Barcelona.

Actualmente, existe un público catalán que cada vez va creciendo más en relación a años atrás, ya que todas las producciones de flamenco, ya sean de danza o música, son bien recibidas y consiguen éxitos de convocatoria, proporcionados por la dinámica de mercado de teatros institucionales, públicos o privados. En coliseos catalanes de prestigio internacional, como el Gran Teatre del Liceu o el Palau de la Música, también se pueden apreciar remates, escobillas y marcajes flamencos.

Si nos adentramos en la productividad y en las políticas de fomento de programación

de danza y baile flamenco, mayoritariamente gana la venta del «producto comercial» frente al «producto de calidad», que parece que son dos términos que todavía no acaban de casar. En Catalunya no existen escaparates de exhibición continua de pequeño formato o de formatos especiales (salas alternativas que programen compañías amateurs financiadas por promotores e inversores, redes, circuitos, etc.), lugares de muestra constante de danza española en todas sus vertientes, como la danza estilizada, el folclore popular o ya no hablemos de la escuela bolera, totalmente olvidada, algo que el público identificaría antes con el juego de salón que con la base romántica de la rica danza de nuestro país.

Sí que existen locales que programan flamenco, como hemos mencionado, pero no tienen, en comparativa, la repercusión de la programación teatral de salas comerciales o de festivales de gran formato con otro carácter. Es lógico, debido a que es un público minoritario frente a un público mayoritario (recordemos que el flamenco es un arte entendido por minorías). Generalmente, los productores, distribuidores y exhibidores teatrales ni se plantean la calidad (porque la mayoría ni la reconoce; y, por tanto, ni la aprecia ni la desea), y se decantan por productos comerciales («hablamos de un negocio»). Para solucionar todo esta contradicción, tendríamos que aplicar casi una estrategia de mercado de diferenciación. Algo parecido ocurre en el trabajo de la prensa y en los irrisorios conocimientos de la mayoría de los críticos. Todos apuestan por un modelo de *star-system*, de personajes conocidos (teatro-espectáculo-cine-televisión-moda), que aseguren éxitos de taquilla. Llenan teatros, son populares, son poder económico, son los representantes públicos de este arte. Es una lástima, pero manda lo que manda

en este mundo «marketinizado». Por eso hay que romper una lanza a favor de las estrellas mundiales que acercan el flamenco a nuevos y grandes públicos, porque con «inteligencia y amplitud mental» (cualidades que no justifican su bagaje artístico, pero que no son condiciones que primen en todas las figuras actuales) se pueda aprender a diferenciar y a vincular lo existente con la calidad. Me gustaría puntualizar que mi visión artística no está regida primordialmente por los términos de la ortodoxia o la heterodoxia.

Programar calidad generaría entusiasmo entre la profesión (tampoco digo que todas las figuras que oferta el cartel teatral, tengan la misma aptitud, pero estos son lujos mínimos de excepción), aunque la calidad no impulsaría el consumo escénico del gran público, atraído por el original formato que poseen estos «espectáculos de laboratorio» y que ya forman un modelo de gestión. Todo esto viene de un error de base social y cultural de educación, en un país más interesado por juegos y estrellas deportivas que por figuras artísticas con reconocimiento mundial.

Diferente es lo que pasa con la música, que aún en tiempos de crisis discográfica y existiendo también intrusismos en ese terreno, vende más que la más pequeña de las artes. Pero sí que ha surgido una joven generación catalana de músicos flamencos que tienen el consentimiento y una aceptación identificativa con Catalunya, con respecto al baile, y aunque no lleguen a tener la fama de los bailarines mediáticos están presentes en programaciones importantes nacionales e internacionales, en eventos significativos, comparten su arte con otras disciplinas, etc. Todos ellos están aportando interesantes trabajos para el enriquecimiento artístico en una calidad superior, llegando a ser representantes indispensables en el género cantaores y



ENCARNACION LOPEZ  
**ARGENTINITA**  
 CREADORA DEL BALLET ESPAÑOL

■ Programa de presentación de Encarnación López *Argentinita*.  
 (Arxiu Ricard Salvat)

cantaoras como Miguel Poveda, Mayte Martín, Montse Cortés, Ginesa Ortega, Duquende, el guitarrista Chicuelo o Juan Manuel Cañizares. Por mencionar algún hecho, Poveda cantó junto a la cantautora Maria del Mar Bonet en lengua catalana en la izada de la bandera del acto protocolario de la Diada de Catalunya de 2007, aunque con sus abucheos nacionalistas correspondientes.

Iniciativas interesantes de creación ha habido siempre en el baile flamenco en Catalunya, como la que planteó, en 1995, el bailarín Adrián Galia a las instituciones para establecerse en Barcelona, con incorporación de bailarines catalanes a su compañía, por mencionar alguna de tantas. Tampoco exis-

ten los conocimientos suficientes por parte de los bailarines profesionales para generar proyectos: subvenciones, coproducciones..., son términos inexplorados para muchos de ellos, que infortunadamente sólo esperan a que de repente se convoquen audiciones, a las que acuden en manada, con la esperanza en nuevos proyectos que, en la mayoría de los casos, acaban truncándose. Existe un gran número de bailarines con una gran inestabilidad laboral, debido a la poca oferta y a la gran demanda profesional, y a que el espectáculo en directo atraviesa grandes dificultades por la baja inversión pública en este formato cultural. Todo ello influye lógicamente en la economía, repercute y limita la asistencia de jóvenes profesionales a espectáculos teatrales por los costes de las entradas y los regímenes de precios, con la consiguiente ausencia de público en el consumo de las artes escénicas (debida, también, a las bases del sistema educativo).

Tímidamente, se van abriendo puertas y apoyos para el baile flamenco con «acento catalán», aunque persisten, a mi modo de ver, dos restricciones o problemas fundamentales que no sufre la danza contemporánea, que sin tener el entronque con la cultura catalana que tiene el flamenco ha sido pionera respecto al resto de España: por un lado, no se plantean correctamente los apoyos políticos y, por el otro, existen demasiados procesos, forzados para cubrir las subvenciones, que no sirven precisamente para afianzar una compañía con un ciclo de vida estable. Javier Latorre coreografió para Somorrostro Dansa Flamenca *Andanzas* en 2003 e *Inconexus XXI*, en 2006, con la intención de crear una formación de compañía estable, inexistente en Catalunya.

Actualmente, existen formaciones de danza española y flamenco con un estilo de baile «fusionado con tintes contemporáneos» que

no trabajan el flamenco en su máxima esencia porque «tampoco sería políticamente correcto», o porque no hay nivel suficiente para mantener una lógica fundamental, compañías que ya llevan establecidas muchos años y que tienen un apoyo mínimo, lógico y justo. Es el caso de los procesos y estrategias naturales de grupos como Incepción Danza y Compañía Color Dansa, que tienen el reconocimiento de años de trabajo, su correspondiente bagaje y sus personales apuestas, que las hacen subsistir en el mercado con gran espíritu de supervivencia.

Mi experiencia personal y profesional, corta o larga pero sí intensa, marcada por el consejo de los sabios e impregnada por la frescura de las nuevas iniciativas, experiencias de las que guardo infinidad de recuerdos de mi niñez por momentos pasados en espectáculos teatrales de baile flamenco en las décadas de los ochenta y noventa que me introdujeron para siempre en este apartado de la escena catalana, con propuestas como *Yerma*, de la Compañía de Manuela Vargas (en la que ya despuntaba un jovencísimo Canales); un decadente pero brillante, con su presencia escénica, Antonio Gades en *Fuenteovejuna*: los primeros *Sueños flamencos*, de Cristina Hoyos; Merche Esmeralda bailando junto a Antonio Márquez en el Teatre Grec; la magistral *Medea* para el Ballet Nacional de España del maestro Granero, en el Gran Teatre del Liceu; una naciente Compañía Andaluza de Danza con Israel Galván o Rafaela Carrasco entre sus filas; La Tati en el Poble Espanyol; un nuevísimo Javier Barón y Belén Fernández en la Casa Macaya, entre tantos otros. Y actualmente, si queremos ver «espectáculo», jugamos a suerte y vamos a ver a una bellísima Sara Baras, a un arriesgado Rafael Amargo, a una estrella como Joaquín Cortés o a un genial aunque controvertido Antonio



■ Programa de presentación del ballet de Pilar López.  
(Arxiu Ricard Salvat)

Canales, y podemos disfrutar de verdaderos «ángeles diabólicos» como Cristina Hoyos, Eva Yerbabuena o Belén Maya, entre otros contados privilegios escénicos.

Pero Catalunya es desagradaecida con un baile flamenco infravalorado y estudiado insuficientemente, un arte con prestigio, más estimado y considerado fuera de nuestras fronteras (las que lindan con localidades leiridanas, gerundenses o tarraconenses, que son las que cercan nuestra tierras), y que se proyecta a los cinco continentes, donde más de uno —como es el caso de los nipones— quisiera hacer autóctono este arte admirado mundialmente.

Esta historia está repleta de matices, sombras, trayectorias, éxitos, injusticias, estrellas

y figuras primordiales, que hacen que varios bailarines, algunos más destacados y extraordinarios que otros, sean hoy figuras catalanas reclamadas por las mejores compañías, o, por lo menos, con su sola presencia artística y con mayor valor que su baile, sean respetados y reputados profesionales. Bailaores como lo fueron El Raspaó, Antonio Páez El Pinto, Miracielos, Isabel Jiménez o Angustias Cruz, primeros nombres públicos del género de la década de los cuarenta del siglo XIX, son ahora realidades bailaores catalanas en diferentes aspectos, edades, tipologías, etc.; artistas como Belén López, Sara Barrero, Susana Escoda, José Manuel Huertas, Rafael Peral, Nacho Blanco, Elena Algado, María José González, Ana Morales, Pedro Córdoba, Laura González, Mónica Fernández, Rosana Romero, Vanesa Flores, Rocío Chacón, Jesús Carmona, Isabel Rodríguez, Jonatan Miró o María Jesús Bustos (perdonad, pero ya sé que seguro que me olvido a alguien, hay tantos), o con la máxima humildad de un servidor que, como otros, desde focos punteros del baile flamenco (no precisamente catalanes), vivamos «exiliados» luchando por existir, para poder pasar algunos a los anales de los bailaores y bailarines españoles de tradición, como catalanes de nacimiento y de sentimiento (aunque todos están y estarán en él).

Me gustaría sumarme, finalmente, a esta exaltación a Carmen Amaya:

Es la más artista de los bailarines y la más genial de las artistas

Orson Welles

Catalunya anota, asienta...

---

## NOTAS

1. Paquer, Augusto. *Historia del Barrio Chino de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Rodegar, 1962, p. 113.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. *El baile flamenco*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BOIS, Mario. *Carmen Amaya o la Danza del Fuego*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- GARCÍA-MARQUEZ, Vicente. «El folklore andaluz y los Ballets Rusos». *Pasión de España*. Lyon, 1992.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco; MORALES MONTES, Rafael, et al. «Barcelona flamenca», Barcelona: *Barcelona, Metròpolis Mediterrània*, Direcció de Relacions Ciutadanes, Ajuntament de Barcelona, Imatge i Producció Editorial, 2000.
- HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Cuando duermo Carmen sueño que estoy Amaya bailando*. Barcelona: Editorial PM, 1995.
- LLORENS, Pilar; AVIÑOÀ, Xosé; RUBIO, Isidro; VIDAL, Anna. *Història de la Dansa a Catalunya*. Barcelona: Caixa de Barcelona; CG. Creaciones Gáficas, 1987.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Teresa. *Historia del Flamenco (III). El ballet flamenco*. Sevilla: Ediciones Tartessos, 1995.
- MEDEROS, Alicia (1996). *El Flamenco*. Madrid: Acento Editorial, 1996.
- NAVARRO GARCÍA, José Luis. *De Telethusa a la Macarrona. Bailes andaluces y flamencos*. Dos Hermanas (Sevilla): Centro Andaluz de Flamenco, Portada Editorial, 2002.
- PÉREZ MARTÍN, Miguel Ángel. *Técnicas de organización y gestión, aplicadas al teatro y al espectáculo*. Ciudad Real: Naque Editora, 2006.
- PUIG CLARAMUNT, Alfonso y ALBAICÍN, Flora. *El arte del baile flamenco*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1977.
- PUJOL BAYLENAS, Jordi; GARCÍA DE OLAYA, Carlos. *Carmen Amaya. El mar me enseñó a bailar...* Barcelona: Almendra Music, 2003.
- SOTO VIÑOLO, Juan. *A tu vera...* Barcelona: Ediciones B, 1995.