



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

La representación del flamenco en el cine musical
español: de *Embrujo* a la Trilogía Flamenca de Carlos
Saura

The representation of Flamenco in Spanish musical cinema:
from *Embrujo* to Carlos Saura's Trilogía Flamenca

Autora

Irene Alcalá Lizuain

Director

Dr. Fernando Sanz Ferreruela

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Curso 2023/2024

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, a mi tutor, Fernando, quien ha creído en mí desde el principio y me ha animado a seguir estudiando, descubriendo y reflexionando.

A mis padres: gracias por guiarme y sostenerme desde los primeros pasos tambaleantes hasta el día de hoy, un largo camino del que aún nos queda mucho por recorrer. Os quiere, vuestra hija.

A Carlos, a quien todo se lo agradezco cada día.

A mis amigos: Iñaki y Joana, gracias por tantas horas al teléfono y por hacerme sentir cerca aún estando tan lejos; a Pablo, quien sufrió la desventura de trabajar como ayudante para esta investigación en alguna ocasión; a Julia, por acompañarme a casa al volver de la universidad y a donde haga falta; a Alma, a quien siento cerca cuando sopla la brisa; a Diego, gracias por hacer infinitamente más divertido todo este trayecto, y a Inés, mi mayor descubrimiento a lo largo de este trabajo.

RESUMEN

A lo largo de la dictadura franquista se produjo una apropiación del arte flamenco por parte del Régimen, desvirtuándolo para acomodarse a una serie de valores, preceptos e intenciones (culturales, financieras o políticas) en un proceso denominado “Nacionalflamenquismo” que desembocó en la confusión entre lo andaluz y lo español. En este proceso se fraguaron alianzas con el cine y con NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), que ayudaron a extender el tópico del flamenco festivo y colorido despojado de su *duende* y de su tragedia. Sin embargo, una serie de directores rompieron con el discurso oficial y realizaron películas que defendían lo jondo y se aproximaban a la autenticidad del flamenco desde finales de la década de 1940. Este proceso revisionista y subversivo llegó a su cenit con la Trilogía Flamenca del oscense Carlos Saura en los años ochenta, un corpus cinematográfico que se alzó contra la españolada y el Nacionalflamenquismo.

Palabras clave: Flamenco; cine español; Nacionalflamenquismo; Folclore; Saura, Carlos (1932-2023); Trilogía Flamenca; Musical.

ABSTRACT

Throughout the Franco dictatorship, flamenco art was appropriated by the Regime, twisting it to accommodate a series of values, precepts and intentions (cultural, financial or political) in a process called “Nacionalflamenquismo” that led to the confusion between Andalusian and Spanish and the channeling of flamenco singing and dancing. In this process alliances were forged with the cinema and with NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos) which spread the cliché of the festive and colorful flamenco stripped of its “duende” and its tragedy. However, a number of directors broke with the official discourse and made films that defended the “jondo” and approached the authenticity of flamenco from different angles as early as the late 1940s. This revisionist and subversive process reached its zenith with the Flamenco Trilogy by Carlos Saura in the 1980s, a cinematographic corpus that stood up against “españolada” and “Nacionalflamenquismo”.

Key words: Flamenco; Spanish cinema; Nacionalflamenquismo; folklore; Saura, Carlos (1932-2023); Flamenco Trilogy, musical.

ÍNDICE

1. Introducción	5
1.1 Justificación y delimitación del tema.....	6
1.2 Estado de la cuestión.....	6
1.3 Objetivos	10
1.4 Metodologías.....	10
2. El cine musical folclórico español: desde los inicios hasta la española	12
2.1 La española cinematográfica: orígenes y asentamiento	14
2.2 Andalucismo, gitanería y orientalismo	17
2.3 Cine y flamenco	22
3. La representación del flamenco en el cine musical español: de Embrujo a la Trilogía Flamenca de Carlos Saura	29
3.1 Flamenco y franquismo: la visión oficial.....	29
3.1.1 Los usos del flamenco en NO-DO.....	31
3.1.2 Flamenco y cine comercial.....	47
3.2 Las corrientes renovadoras del musical folclórico (1940-1986).....	54
3.2.1 Embrujo, Carlos Serrano de Osma (1947)	55
3.2.2 Duende y misterio del flamenco, Edgar Neville (1952).....	60
3.2.3 Francisco Rovira Beleta: Los Tarantos (1963) y El amor brujo (1967)	69
4. La Trilogía Flamenca de Carlos Saura.....	79
4.1 Bodas de sangre (1981)	87
4.2 Carmen (1983).....	91
4.3 El amor brujo (1986)	93
4. Conclusiones	98
5. Bibliografía y fuentes	101
6. Referencia de figuras.....	107

1. Introducción

El flamenco es un arte trágico por naturaleza, abrumador y misterioso que, sin embargo, ha sido víctima de una banalización que lo abocó al tópico y la exageración. Desde los mismos inicios del cine en nuestro país, el musical fue uno de los géneros esenciales que ayudaron a popularizar este novedoso espectáculo y prontamente se vio el potencial del baile flamenco en esta nueva industria. Las películas folclóricas fueron unas de las grandes beneficiadas por la llegada del sonido a las salas de cine y vivieron su época dorada durante las décadas de 1930 y 1950. Es entonces, coincidiendo con la Guerra Civil (1936-1938) y el apuntalamiento en el poder de Francisco Franco (1892-1975), cuando se asienta el modelo cinematográfico de “españolada”, un género con luces y sombras que pretendió mostrar la esencia de la nación española. El franquismo vio en ello un instrumento ideal para promulgar los valores del Régimen y así emprendió un proceso de instrumentalización del flamenco a través del cual se asimilaron sus características y crearon un verdadero relato donde lo andaluz se confundía con lo español y el flamenco era la cara reconocible de la nación española.

Este proceso de metonimia es lo que se denominó “Nacionalflamenquismo”, a través del cual entre las décadas de 1940 y 1960 el régimen franquista se encargó de adaptar el flamenco a su ideario y sus intereses fundamentalmente políticos (difundir una serie de valores referentes a la raza, la clase y la identidad nacional) y financieros (utilizando el flamenco como atracción durante el *boom* turístico de los años 60). Esta asimilación del flamenco por parte del bando franquista puede apreciarse en las repetidas apariciones que este arte tenía en el NO-DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), el noticiario de obligada proyección en todas las sesiones cinematográficas entre 1942 y 1975, al servicio del ideario franquista.

Sin embargo, hemos querido ver una línea de renovación en la representación del flamenco en el cine ya desde finales de la década de 1940, en pleno auge de la españolada, donde algunos directores realizaron interesantes experimentos a la hora de abordar y mostrar el canto y el baile, bien realizando una relectura del modelo musical convencional, componiendo una verdadera antología de los palos flamencos o actualizando obras de sabor gitano como *El amor brujo* de Manuel de Falla. Sin embargo, el culmen de este exorcismo del Nacionalflamenquismo se dio en la década de 1980 con la Trilogía Flamenca de Carlos Saura (1932-2023), un corpus en el que el

oscense resucitó el musical folclórico para someterlo a una reinterpretación en busca de la “autenticidad” y el respeto al arte flamenco.

1.1 Justificación y delimitación del tema

Tras estudiar la Trilogía Flamenca de Carlos Saura a lo largo de la realización de mi Trabajo Fin de Grado¹, nos dimos cuenta de que si bien el oscense había culminado lo que pretendía ser el exorcismo de la españolada cinematográfica, anteriormente vislumbrábamos una estela de renovación en el cine musical folclórico de nuestro país incluso desde finales de los años cuarenta. Vimos también cuánto había sufrido el flamenco a lo largo del siglo XX, retorcido hasta el extremo por el franquismo y despojado de su “duende”. No obstante, al recorrer la historia del flamenco nos encontramos con la “autenticidad”, con “lo genuino”. Este concepto nos pareció sumamente interesante aplicado a nuestro principal objetivo, que era analizar cuál fue esa renovación de la españolada cinematográfica, pues quienes pretendieron recuperar el flamenco debieron haberse deshecho de todo aquello que no fuese auténtico. Y es que todo lo accesorio fue añadido por el franquismo en una cuidada estrategia que pretendió camelar y distraer a la comunidad internacional en un momento de necesidad cuando, fracasada la autarquía, nuestro país necesitó de aquellos que habían vencido al fascismo... siendo España su último baluarte.

1.2 Estado de la cuestión

Antes de iniciar este apartado, creemos conveniente realizar una serie de aclaraciones que explican la metodología que hemos utilizado para la realización de esta investigación. Cuando nos planeamos este objeto de estudio, rápidamente nos dimos cuenta de que no existían obras monográficas que aborasen este fenómeno, el de la renovación del cine musical de ambiente flamenco, desde tantos puntos de mira como pretendíamos. Sí existen publicaciones, artículos y aportaciones tratan algunos de nuestros objetos de estudio (la relación entre el flamenco y la política franquista, el tándem entre el arte jondo y el cine que arranca desde la españolada cinematográfica, biografías sobre los distintos cineastas que hemos escogido, publicaciones sobre la historia del flamenco y sus implicaciones culturales, la romantización de Andalucía...) pero por lo que no hemos podido confeccionar un estado de la cuestión al uso en el que se recogieran publicaciones

¹ ALCALÁ LIZUAIN, I., *Cine, folclore y literatura en la Trilogía Flamenca de Carlos Saura*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2023.

anteriores específicas sobre nuestro tema de estudio. Es por ello que hemos tenido que confeccionar una metodología de investigación propia, lo que ha determinado que nos hayamos aproximado a nuestro campo de investigación desde muy diferentes materias y puntos de vista..

En primer lugar, hemos necesitado de obras que nos permitieran contextualizar los distintos fenómenos en su tiempo, lugar y ambiente sociocultural, por ejemplo el artículo de Juan Pablo Fusi “Para escribir la biografía de Franco”² y es recomendable la lectura del libro de Julián Casanova *Cuarenta años con Franco*³.

Acerca del panorama cinematográfico este periodo hemos recurrido al manual *Historia del cine español*⁴, obra conjunta de varios autores entre ellos Román Gubern, que abarca todos los momentos históricos de nuestro país desde la invención y popularización del cinematógrafo en España. Otra obra muy interesante para poner en relación el panorama sociocultural con el cine de cada época es *El cine español. Una historia cultural* de Vicente J. Benet⁵

Para explicar los orígenes y diferentes momentos históricos vividos por el flamenco han sido de gran ayuda dos publicaciones: *Origen e historia íntima del flamenco*⁶ de José Ruiz Mata y *Una historia del flamenco*⁷ de José Manuel Gamboa, que además contenía numerosos testimonios de artistas y personalidades esenciales en nuestro trabajo como el bailarín Antonio Gades o el músico Paco de Lucía.

Respecto al flamenco también hemos querido indagar sobre su relación la idealización de Andalucía a partir del siglo XIX, con claras influencias del Romanticismo y la pasión por lo exótico que surgió en Europa en esta misma época, y afortunadamente hemos contado con el estudio de Teresa Pardo Ballester *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*⁸, muy meticuloso y

² FUSI AIZPURÚA, J. P., “Para escribir la biografía de Franco” en *Claves de Razón práctica*, n. 27, Madrid, noviembre de 1992.

³ CASANOVA RUIZ, J., *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015.

⁴ GUBERN, R., MONTEVERDE, J. E., PÉREZ PERUCHA, J., RIMBAU, E. Y TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017.

⁵ BENET, V. J., *El cine español. Una historia sociocultural*, Barcelona, Paidós, 2012.

⁶ RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2021.

⁷ GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia del flamenco*, Barcelona, Espasa, 2011.

⁸ PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*, Granada, Universidad de Granada, 2017.

con interesantes reflexiones que nos han servido para ahondar en la impronta que dejaron el orientalismo y el romanticismo en nuestra propia concepción de Andalucía y de la misma España.

Otro aspecto relacionado con el baile flamenco que nos ha sido necesario ha sido la evolución que ha vivido a través de los siglos, su hibridación con otras danzas y su relación ya en el siglo XX con la llamada danza estilizada, aquella que se representa en las películas de Rovira-Beleta y Saura. Para ello nos hemos servido de la tesis doctoral de María Jesús Barrios Peralbo *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*⁹, una completa relación entre todos los fenómenos dancísticos que nos interesaban.

Respecto a la relación entre el flamenco y el cine hemos revisado varias publicaciones, tales como “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90”¹⁰ de Luis Pascual Cordero Sánchez, que ponen en relación el baile y cante con la perpetuación del estereotipo romántico a través del cine.

Al realizar una investigación sobre la reinterpretación de la españolada, hemos necesitado de aportaciones que nos permitiesen comprender este subgénero del musical folclórico, tarea que ha sido facilitada tanto por el Trabajo Fin de Máster de Julia Iriarte *La identidad nacional en pugna: un recorrido por la españolada clásica en el cine español (1900-1949)*¹¹ como por el completo estudio de la españolada de José Luis Navarrete Cardero¹², que contiene importantes reflexiones sobre la “inevitabilidad” del género dentro del cine español por sus raíces en el folclore y la cultura que se remontan a la Edad Media.

Sobre la relación entre el flamenco, el franquismo y NO-DO han sido de capital importancia varias publicaciones: en primer lugar la indispensable obra de Vicente Sánchez-Biosca y Rafel R. Tranche

⁹ BARRIOS PERALBO, M. J., *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*, Universidad de Málaga, 2014.

¹⁰ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90” en CAMARERO CALANDRIA, M. E., MARCOS RAMOS, M. (coords.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 24-26 de junio, Salamanca, 2015, Centro de Estudios Brasileños

¹¹ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional en pugna: un recorrido por la españolada clásica en el cine español (1900-1949)* (Trabajo Fin de Master), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2023.

¹² NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009.

*NO-DO. El tiempo y la memoria*¹³, que sigue siendo el manual más completo sobre el conocimiento y análisis del NO-DO. Sin embargo, ha sido el artículo de Cristina Cruces Roldán “Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda. Mujeres del flamenco y el baile español en el NO-DO del primer franquismo”¹⁴ el que nos ha permitido establecer varias fases y mensajes que se lanzaron a través de NO-DO a lo largo de las décadas de 1940, 1950 y 1960 en adelante que atañen al flamenco y su percepción tanto dentro como fuera de nuestras fronteras. Por último, una obra indispensable cuando hablamos de la relación entre el franquismo y el flamenco es *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*¹⁵ de William Washabaugh, que en la década de los noventa realizó este amplio ensayo que pone en relación la maquinaria franquista de promoción del flamenco así como establece la categorización más aceptada entre los distintos enfoques de la flamencología.

Al contar con películas de distintos directores han sido necesarias obras biográficas o que pongan en relación su trayectoria personal con la cinematográfica. Para conocer la obra de Carlos Serrano de Osma nos servimos de la tesis doctoral de Asier Aranzubía Cob.¹⁶ En el caso de Edgar Neville y *Duende y misterio del flamenco* hemos contado con el artículo de Paula Trotuero Martín “La danza española en el cine de los años 50: *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville”¹⁷, que pone en relación el panorama dancístico con el ánimo antológico de Neville. Para el caso de Francisco Rovira-Beleta nos servimos principalmente del artículo de Ana Rodrigo de la Casa “El cine documental y la revalorización del baile flamenco como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta”¹⁸, que aborda tanto *Los Taratos* como *El amor brujo*, estableciendo interesantes comparaciones entre ambas. Por último, para Carlos Saura nos servimos de la biografía de Agustín Sánchez Vidal *El cine de Carlos Saura*¹⁹ así como de publicaciones más específicas sobre la Trilogía Flamenca, principalmente la tesis doctoral de Gabriel Doménech González *El cine musical*

¹³ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001 (2006, 8ª edición).

¹⁴ CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda. Mujeres del flamenco y el baile español en el NO-DO del primer franquismo” en MARTÍNEZ DEL FRESNO, B., VEGA PICHACO, B. (eds.), *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, Bélgica, Brepols Publishers NV, 2017.

¹⁵ WASHABAUGH, W., *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*, Londres, Routledge, 1996.

¹⁶ ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Tesis doctoral), Leioa, Universidad del País Vasco, 2004.

¹⁷ MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine de los años 50: *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville”, *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 1229-1240.

¹⁸ RODRIGO DE LA CASA, A., “El cine documental y la revalorización del baile flamenco como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta”, *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 33, 2023

¹⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

de Carlos Saura²⁰ y del libro de Pedro Javier Millán Barroso *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*²¹.

1.3 Objetivos

El objetivo principal que ha guiado la realización de este Trabajo Fin de Máster ha sido estudiar la línea de renovación que se trazó dentro del cine musical folclórico desde finales de la década de 1940 hasta la Trilogía Flamenca de Carlos Saura en los años ochenta, analizando diversas películas de cada década y su tratamiento del flamenco.

No obstante, también hemos establecido tres objetivos secundarios a tener en cuenta:

- Investigar acerca de la historia sociológica y cultural del flamenco y cómo fue manipulada por el franquismo para crear un discurso exótico y atractivo que ayudase a limpiar la imagen del país tras los años de autarquía.
- Estudiar el papel del NO-DO como creador del mito alrededor del flamenco y los distintos usos que le dio el flamenco a lo largo de las décadas de 1940, 1950 y 1960 en adelante.
- Analizar el concepto de autenticidad aplicado al flamenco y a la interpretación que de ello tuvieron diversos cineastas y teóricos a lo largo del siglo XX.

1.4 Metodologías

La metodología predominante ha sido la cultura visual, de la cual fue pionera Svetlana Alpers, la cual se centra en el estudio de las imágenes desde la antropología y las manifestaciones culturales del ser humano. Como hemos realizado un estudio partiendo del cine, es más que evidente el peso que la cultura visual tiene en ello y, al mismo tiempo, es la investigación con los motivos e intenciones subyacentes de estas imágenes lo que da sentido a este trabajo.

También se ha recurrido a la sociología del arte, la cual sostiene que la obra de arte es inseparable de la sociedad que la recibe, del contexto sociocultural del momento, lo cual coincide con los cambios que se dieron en la representación y la recepción del flamenco en el cine a lo largo de las

²⁰ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)* (Tesis doctoral), Universidad Carlos III, 2021.

²¹ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar, 2009.

décadas, pasando de un modelo de entretenimiento y apuntalamiento de los valores franquistas a una reivindicación del arte jondo y su pertenencia al pueblo andaluz.

Para poder comprender las intenciones de los realizadores cinematográficos hemos recurrido tanto al método biográfico como a las teorías freudianas sobre la relación entre el artista y su obra, es decir, entre su psique y la manifestación de la misma. Así, la consulta de biografías de los diferentes directores que forman parte de nuestra investigación (Edgar Neville, Francisco Rovira-Beleta, Carlos Saura...) ha pretendido transmitir un contexto vital, unas aspiraciones, un estilo propio, etc. que explique las decisiones tomadas a la hora de mostrar el flamenco en sus obras, condicionado por su propia psique como por su contexto y el momento histórico en que se realiza.

El proceso que se ha seguido para llevar a cabo este trabajo ha sido el siguiente:

En primer lugar, se concretaron los puntos clave que conformarían el corpus del trabajo, organizándolos de manera coherente de manera que construyesen un relato lineal a través del cual desarrollar nuestras conclusiones, haciendo para ello una selección de películas que ilustrasen la evolución de la representación del arte flamenco en el cine. A continuación se pasó a la consulta de bibliografía, específica y general, sobre los distintos ámbitos a tratar en el trabajo, desde las biografías de los realizadores escogidos a la historia sociológica y evolución musical flamenco, el estudio del NO-DO como agente clave en la promoción del estereotipo flamenco siguiendo las directrices del Régimen franquista, etc.

Una vez habiendo recabado información acerca de los ámbitos de estudio se procedió al visionado de las diferentes películas escogidas, previa consulta de análisis y bibliografía acerca de las mismas, para establecer acuerdos o discrepancias con las conclusiones de otros autores. Posteriormente, se relacionan las películas con el resto de información recabada acerca del contexto sociocultural, el ambiente del mundo del flamenco en ese momento, la producción que NO-DO estaba emitiendo entonces...

Llegados a este punto se procede a estructurar definitivamente el trabajo para arrancar con su redacción, realizando los cambios oportunos si fuese pertinente. Una vez concluida la redacción se realiza una revisión concienzuda de estilo, citación bibliográfica y otros aspectos formales y, a continuación, se plantea la inclusión de imágenes en el corpus del trabajo para ilustrar las ideas expuestas en el mismo.

Por último, se actualizan apartados si fuese necesario (tales como el estado de la cuestión si se publicasen nuevos estudios o aportaciones de interés que no han podido abordarse en el trabajo) y se realizan las correcciones finales.

2. El cine musical folclórico español: desde los inicios hasta la española

Este apartado pretende introducirnos en los conceptos clásicos de cine folclórico, española, andalucismo, orientalismo... a través de un recorrido cronológico desde finales del siglo XIX, los primeros compases del cine en nuestro país, hasta la década de 1940, los años del ocaso de la española cinematográfica.

En la historia de nuestro cine, el musical de componente popular ha sido una de las fórmulas más exitosas desde sus comienzos, con gran aceptación del público pero tradicionalmente repudiada por la intelectualidad cinematográfica. Este género controvertido y de gran complejidad acabó por englobarse bajo el término española, derivada del concepto *espagnolade* que acuñaron los viajeros románticos europeos—especialmente franceses—del siglo XIX para referirse al conjunto de manifestaciones de raigambre popular y folclórica que descubrieron en el Sur de España²². Este hecho marcará el carácter de la española, acechada por la mirada del extranjero que contempla la exótica Andalucía.

Tras los largos años de pionerismo, los primeros argumentos llegaron a las películas españolas a principios del siglo XX. Superados los films “de asunto”, los reportajes y las “panorámicas”—con un importante retraso respecto al resto de cinematografías europeas—surgen las primeras películas con argumento narrativo al amparo de la modesta industria que se estaba gestando en Valencia y Barcelona, los primeros centros cinematográficos españoles. Los cineastas recurrieron a géneros ya asentados que, además, asegurasen una buena acogida en el público, a saber, el film cómico (del agrado de una sociedad acostumbrada al chiste escénico de sainetes y espectáculos de variedades) y el film dramático, deudor del folletín de aventuras o los romances propios de la literatura popular²³. Las primeras décadas del siglo XX fueron muy difíciles para el cine español, en constante crisis y

²² NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, pp. 33-34.

²³ PERUCHA, J., “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 19- 121, espec. pp. 32-33.

sin encontrar un lenguaje puramente cinematográfico. En estas condiciones, los productores no estaban en posición de arriesgar y buscaban productos de fácil consumo para las clases bajas de la sociedad que, ciertamente, eran las más numerosas. Por si fuera poco, la producción nacional debía hacer frente a las películas norteamericanas, la industria cinematográfica por excelencia. Los films hollywoodienses eran, en aquel momento, imbatibles a nivel técnico y argumental, con lo cual los empresarios y productores vieron necesario encontrar un género autóctono, imposible de replicar por los foráneos.

En estos primeros años del siglo XX, la industria cinematográfica española no estaba en posición de arriesgarse con proyectos innovadores y, por ello, productores y directores buscaron en el pasado fórmulas estéticas, temáticas o narrativas que ya hubiesen demostrado ser exitosas en el mundo del espectáculo. Esta búsqueda se prolongó hasta la década de 1920, ya bajo el régimen de Miguel Primo de Rivera, y dará comienzo la etapa de zarzuelas y sainetes de la producción madrileña, una tradición que conseguirá perdurar en el tiempo a través de la españolada. Habiendo ya desmitificado que el cine mudo era tal, la filmación y exhibición de zarzuelas con acompañamiento resultó ser del agrado del público²⁴. El primer gran éxito del ciclo de zarzuelas fue *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921), tras la cual fueron sucediéndose una retahíla de títulos que conformarían las primeras españoladas cinematográficas, las cuales eran duramente atacadas por incurrir en el pintoresquismo, el melodrama, explotar elementos folclóricos con fines turísticos y (a posteriori, por parte de la crítica cinematográfica liberal) por legitimar los valores conservadores y patrióticos de la dictadura. Ésta última es una acusación que resurgirá con la dictadura franquista, problemática a la cual le dedicaremos un apartado en este trabajo.

Este es el juicio que se extendió como un virus entre la intelectualidad, los críticos y entendidos sobre cine hasta prácticamente nuestros días: un drama rural visto desde un prisma romántico donde los arquetipos españoles danzan y cantan a su antojo. A esto se añadió el componente ideológico, quizás el que mayores antipatías ha causado, pues por su cariz tradicionalista y conservador fue relacionado directamente con el franquismo por la crítica contraria al Régimen.

Sin embargo, la españolada cinematográfica hunde sus raíces en un sustrato mucho más hondo y complejo que hemos querido pararnos a analizar pues, ya en la década de 1940, hubo cineastas que se alzaron contra el estereotipo y confeccionaron sus propios relatos y tramas sirviéndose de algunos elementos estéticos y/o narrativos que servían a sus propios intereses.

²⁴ PERUCHA, J., “Narración de un...”, pp. 89-90.

Así, nos proponemos, en primer lugar, apuntar las fuentes y características de la española cinematográfica, al auge del andalucismo dentro de la misma y su relación con el orientalismo, el gitanismo y el mundo del flamenco.

2.1 La española cinematográfica: orígenes y asentamiento

Las definiciones de la española son muchas, diversas y discrepantes. Algunas dejan traslucir el rechazo de su autor, como la de Román Gubern: “sublimación idealista del tipismo diferencial de las zonas rurales económicamente deprimidas y de coloración feudal, definida por la exaltación del agrarismo, por su nacionalismo xenófobo, por su machismo antifeminista y por su concepción religiosa ultraconservadora”²⁵. Otros aluden al pintoresquismo, como Victoria Camporesi: “sinónimo de folklore, pintoresquismo, color local o peculiar interpretación de la cultura y las costumbres nacional”²⁶. Luis Navarrete Cardero, investigador especialista en la española, la define como un retrato de España y de los españoles realizado por los extranjeros, especialmente influenciados por el Romanticismo decimonónico pero que se remonta a la Leyenda Negra y la Inquisición²⁷.

Y, por no zambullirnos demasiado en las definiciones, José Luis Borau definía la española de la siguiente forma en su *Diccionario del cine español*:

“(...) término aplicado en un principio a buena parte de la producción nacional en el mismo sentido que el francés *espagnolade*, originado a su vez como consecuencia de la profusión de temas hispanos, sobre todo andaluces, recogidos con mayor vocación colorista que afán de fidelidad (...) También aquí, el término española vino a ser consecuencia del abuso de los temas costumbristas que, habiendo dominado el teatro casero tras la era del Romanticismo, fueron trasvasados a la pantalla en busca del mismo reconocimiento popular”²⁸.

Esta última es, en nuestra opinión, una definición digna y que atiende a algunos de los puntos más importantes para comprender la esencia de la española: la influencia del Romanticismo, la

²⁵ GUBERN, R., *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 124.

²⁶ CAMPORESI, V., *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid, Turfan, 1994, p. 30.

²⁷ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 25.

²⁸ BORAU, J. L. (dir.), “Españolada”, en *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 321-324, p. 321.

paulatina imposición de Andalucía sobre el resto de comunidades autónomas y el uso de temas y argumentos populares, folclóricos y costumbristas.

La española cinematográfica es el resultado de la tradición literaria, pictórica y musical adaptado al nuevo medio artístico que fue el cine, recurriendo a los personajes, acciones y argumentos propios del sustrato popular español. Podemos entender esto último de “lo popular” como folclore, pues no es sino nuestra tradición demostrada en manifestaciones artísticas²⁹.

Así, si la española se nutre de nuestro pasado artístico, Luis Navarrete Cardero establece tres manifestaciones clave que la definen: la literatura (romancero y cancionero, entremés, tonadilla escénica, zarzuela y género chico, novela de aventuras y escritos costumbristas), la pintura (Francisco de Goya en su etapa de majismo, Julio Romero de Torres (Fig. 1), Ignacio Zuloaga y José Gutiérrez Solana), y la música (canción lírica española)³⁰.

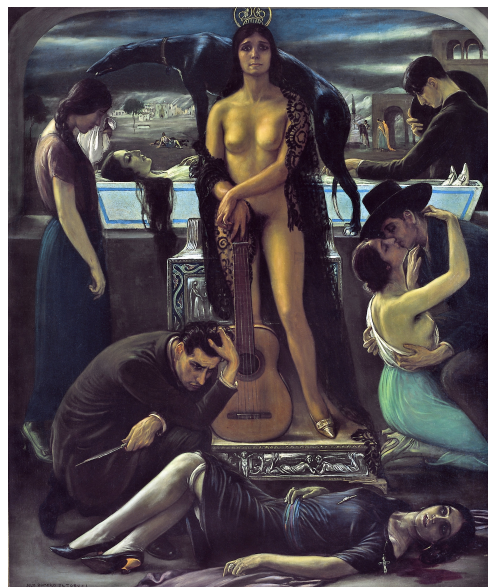


Fig. 1. *Cante hondo* (1929), Julio Romero de Torres

Si algo comparten todas las manifestaciones enumeradas anteriormente es que surgen de la raigambre popular, es decir, perteneciente a las clases humildes y marginales. Debemos recordar que desde la llegada de los Borbones a nuestra monarquía en el siglo XVIII se estableció de forma tajante una diferenciación entre lo culto y lo popular³¹, entre los entretenimientos y modos franceses ilustrados que se impusieron en las clases poderosas y la tradición autóctona cuyo protector era el pueblo llano. No obstante, esta negación de la cultura popular se producía desde las élites intelectuales afrancesadas, intoxicadas por el raciocinio ilustrado, pues las clases acomodadas jamás renunciaron a las costumbres y diversiones populares (véase el fenómeno del majismo dieciochesco). En cualquier caso, el abismo que se abría entre las tradiciones populares y las nuevas formas cultas marcaron un punto de inflexión en el devenir cultural y artístico de nuestro país, un escenario sin precedentes pues, en los siglos anteriores, se habían fraguado algunas de nuestras

²⁹ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional...*, p. 17.

³⁰ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 51.

³¹ *Ibidem*, p. 53.

mejores obras artísticas en el diálogo entre los ámbitos populares y los letrados³²: Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Velázquez, Murillo... Todos ellos componen nuestra Edad de Oro en las artes, llevaron nuestra cultura a una de las cotas más altas representando parte de nuestra tradición y nuestras costumbres.

La españolada fue mutando y adaptándose con el paso de las décadas pero, si prestamos atención, es fácilmente reconocible por una serie de constantes y recurrencias en cuanto a personajes, ambientes, actitudes, argumentos y, por supuesto, por el componente musical de tintes folclóricos.

Las películas propias de la españolada, tradicionalmente, se ambientaban en espacios rurales que, de acuerdo a la visión romántica, simbolizaban el *locus amoenus* frente a la traumática industrialización donde se concentraban los valores nacionales. Entre las callejuelas y tabernas tenían lugar historias de amor, celos, venganza; todo ello con tintes aventureros gracias a los personajes que las protagonizaban: bandoleros, toreros, los *donjuanes* o los gitanos—cuyo papel en la españolada nos pararemos a analizar a continuación—. La música acompaña o dirige la acción (bien puede funcionar como número musical o como agente narrativo) al son de fandangos, *seguiriyas*, jotas o cuplés.

Rápidamente hemos esbozado de manera muy sumaria una españolada clásica, de la cual se desprende un aire andaluz lleno de misterio y exotismo, aunque no siempre fue así: a finales de 1910 y ya en la década de los veinte veníamos apuntando que la españolada comienza a tomar forma, buscando la identificación del público a través de fórmulas escénicas exitosas propias del gusto popular. Antes de concentrarse la actividad cinematográfica en Madrid, los productores y cineastas locales buscaron plasmar la esencia de su región y sus gentes (autorreconocimiento), lo cual conllevó un afloramiento de baturradas, madrileñadas o andaluzadas³³. No obstante, serán éstas últimas las que acabarían por imponerse sobre la producción total de las españoladas coincidiendo con la llegada del cine sonoro.

³² BERLANGA, M. A., TORRES, N., SOLER, R., CASTRO, G., COBO, E. (eds.); *El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)*, Granada, Universidad de Granada y Universidad de Sevilla, 2020, p. 42.

³³ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 111.

2.2 Andalucismo, gitanería y orientalismo

El andalucismo fue un movimiento popular que afloró en el siglo XIX, vivió su cenit en las décadas de 1840 y 1850 buscando la exaltación de los tipos, vestimentas, costumbres y tradiciones populares, al estilo del fenómeno del majismo de finales del siglo XVIII. Éste fue una suerte de reacción popular que se revolvía contra la colonización cultural que se imponía desde las clases rectoras con la llegada de la dinastía Borbón, una reivindicación localista que trajo consigo el auge de las corridas de toros, las tonadillas, los sainetes, del flamenco y del arte de la guitarra³⁴.

El andalucismo continuó con el discurso antiilustrado del majismo, aún más beligerante pues ya no se alzaban contra una simple colonización cultural sino contra la Guerra de la Independencia (1808-1814) y su intento de ocupación territorial. Tras la contienda, la sociedad española necesitaba de una identidad nacional fuerte de la cual hacer alarde frente al enemigo, es decir, Francia y la Ilustración. A este respecto, queremos reflejar unas palabras de José Álvarez Junco:

“A partir de 1808 puede hablarse en España de nacionalismo: el patriotismo étnico pasó a ser plenamente nacional, al menos entre las élites. Y esto fue obra indiscutible de los liberales. Las élites modernizadoras aprovecharon la ocasión para intentar imponer un programa de cambios sociales y políticos; y el método fue lanzar la idea revolucionaria de la nación como titular de la soberanía. El mito nacional resultó movilizador contra un ejército extranjero y contra los colaboradores de José Bonaparte, en tanto que no españoles (afrancesados). Los liberales españoles recurrieron a la identificación entre patriotismo y defensa de la libertad”³⁵.

Así, España se embarcó en una búsqueda de sí misma, rescatando aquello que reafirmase su unicidad para distinguirla de cualquier influencia foránea. La respuesta era evidente: el país debía fijarse en sus tradiciones, su folclore. La consecuencia más inmediata de esta nueva actitud fue el surgimiento del costumbrismo y el nacionalismo, movimientos gestados entre los intelectuales de la

³⁴ BERLANGA, M. A., TORRES, N., SOLER, R., CASTRO, G., COBO, E. (eds.); *El flamenco. Baile, música...*, p. 41.

³⁵ ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, p. 153.

época que tuvieron su traslación en el campo de las artes³⁶. Si bien estos movimientos surgen a causa de las reflexiones de la intelectualidad de finales del siglo XIX, la apreciación del folclore (sobre todo del andaluz, que es el que más nos interesa aquí) no fue unánime.

La Generación del 98, hija del abatimiento y el pesimismo tras la pérdida de las colonias americanas en 1898, atacó buena parte del folclore por considerarlo irracional, arcaico y un impedimento para la regeneración y modernización de España. El escritor Eugenio Noel (1885-1936), no incluido en la Generación del 98 pero sí contemporáneo y afín a sus valores, llegó a afirmar que el flamenco y los toros eran origen de los males de España ya que, a su entender, la ausencia de ambos en el resto de sociedades moderna explicaba el atraso económico y social de nuestro país³⁷. Sin embargo, los hermanos Manuel (1874-1947) y Antonio (1875-1939) Machado contradijeron al resto de la Generación del 98, defendiendo el valor del flamenco, un arte más complejo y profundo que comprendían por su origen sevillano, en una época en la que el baile y cante jondo comenzaban a reafirmarse y a salir de los patios andaluces³⁸.

Si bien la intelectualidad española de finales del XIX se preocupó por buscar soluciones a la penosa situación del país y por encontrar aquello que nos uniese a todos bajo el abrazo del patriotismo, otro proceso simultáneo fue quizás el que marcó la identidad española de manera duradera y cuyo eco aún resuena.

Para la época en la que nos encontrábamos ya era una tradición para los jóvenes noreuropeos con medios y rango realizar un periplo por el sur de Europa, cuna de la cultura clásica y del arte occidental, antes de emprender su andadura en el mundo laboral. Es el archiconocido *Grand Tour*, travesía con paradas obligadas en Francia, Grecia e Italia que desde finales del siglo XVIII comenzó a incluir a España en su recorrido, un destino poco habitual hasta entonces. Al recalar en Andalucía descubrieron la importancia que aún tenía el pasado islámico en la arquitectura, en la configuración de las ciudades, en algunas tradiciones; y es entonces cuando nace la equiparación de España en general con el Oriente. Gracias en gran medida a la literatura francesa fruto de estos

³⁶ En este punto conviene introducir un término que repetiremos más adelante en nuestra investigación, aplicado a las obras de Federico García Lorca y Carlos Saura: la sensibilidad cosmopolita. Se trata del acercamiento a una serie de fenómenos o manifestaciones de carácter popular o folclórico (el imaginario flamenco, en el caso de Lorca y Saura) desde una posición de superioridad cultural. La sensibilidad cosmopolita se relaciona directamente con el concepto de “autenticidad”, entendido como la fidelidad a la tradición, una discusión de gran relevancia en el mundo del flamenco desde la década de 1960. Como decimos, se retomarán estos términos cuando nos refiramos al Nacionalflamenquismo cinematográfico y la renovación de la españolada, en el capítulo siguiente del presente trabajo.

³⁷ RUIZ MATA, J., *Origen e historia...*, p. 151.

³⁸ *Ibidem*, p. 149.

viajes y experiencias—con consecuencias tan notables como *Carmen* de Próspero Mérimée (1847) o *Viaje por España* de Teófilo Gautier (1840)—se extendió la mirada romántica y orientalista propia de los viajeros europeos del *Grand Tour*, la cual codificó las costumbres y maneras españolas bajo el prisma de *lo andaluz*; una visión que nos sigue acompañando a día de hoy. A fin de cuentas, Andalucía se convirtió en un lugar del Occidente donde experimentar el Oriente³⁹.

La visión romántica alcanzó a múltiples aspectos de nuestra cultura. Por una parte, ya en el siglo XIX, los extranjeros que llegaron tras la Guerra de la Independencia⁴⁰ se encontraron con un país devastado, sin atisbos de industrialización, y lo convirtieron en un destino peligroso, primitivo; exótico ante todo. Los españoles encarnaban la tragedia, eran héroes que habían defendido su patria frente al invasor y, por ello mismo, entraban dentro del imaginario romántico.

Otro elemento clave dentro del Romanticismo era la bohemia, el estilo de vida contestatario fundamentado en no hacer nada, quizás dedicarse al arte, vagar y vivir como buenamente se pudiese. Esta actitud era interpretada como el epítome de la frugalidad, del desapego y del compromiso con los ideales de uno mismo que, aderezado con una dosis de noctambulismo, conformaba el perfil del artista-genio atormentado.

Cuando los viajeros llegaron a Andalucía también se encontraron con los gitanos, gentes que se desenvolvían en entornos marginales, recelosos del exterior, y que precisamente por esa situación de precariedad en muchos casos se veían obligados a recurrir al pillaje, el robo o el engaño. Los románticos, cegados por su afán de exotismo y aventura, rápidamente les asimilaban con la bohemia estableciendo una contradicción entre la repulsión por su conducta y su estilo de vida y la fascinación que les suscitaba este estilo de vida nómádico y aventurero⁴¹. Sin embargo, y como bien apunta Léon-François Hoffmann, “(...) la imaginación colectiva francesa que no diferenciaba grandemente entre los españoles y los gitanos. Poco a poco, estos últimos llegan a ser las mismas encarnaciones de aquellos a los que se creía que eran los españoles más auténticos”⁴².

³⁹ PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo...*, 2017, p. 44.

⁴⁰ A partir de este momento tendrán gran importancia en la creación del discurso de la España exótica y romántica los visitantes estadounidenses tales como el pintor John Singer Sargent (1856-1925). No obstante, el escritor Washington Irving (1783-1859) llevó por primera vez a los Estados Unidos la imagen de la Andalucía morisca en una fecha tan temprana como 1832 con *Cuentos de la Alhambra*, donde recogió anécdotas y pasajes que vivió durante su estancia en Granada.

⁴¹ PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo...*, p. 45.

⁴² HOFFMAN, L. F., *Romantique Espagne: L'Image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Nueva Jersey, Princeton University, 1961, p. 125.

Así, en esta doble confusión España-Andalucía y español-gitano, Teófilo Gautier en su *Viaje por España* escribía lo siguiente:

“Todo el mundo se ocupa en no hacer nada: los amoríos, los cigarrillos, la composición de versos, y sobre todo los naipes, bastan para hacer agradable la existencia. No hay allí esa imperiosa necesidad de acción y movimiento que atormenta a la gente del Norte. Los españoles son unos filósofos que casi no dan importancia a la vida material y les son indiferentes las comodidades. Las mil necesidades ficticias creadas por las civilizaciones septentrionales se les figuran refinamientos pueriles. Favorecidos por un cielo hermoso, han reducido la existencia a la expresión más sencilla, y semejante sobriedad y moderación en todas las cosas les dan una gran libertad, una independencia extrema”⁴³.

Por último, pero de gran importancia para nuestra investigación, cabe señalar otra consecuencia del prisma romántico sobre el gitano que no es sino la exotización del flamenco (Fig. 2). La llegada de los románticos del *Grand Tour* coincide con el periodo de codificación del canto, toque y baile flamenco, momento en que éste sale del entorno familiar y de los barrios gitanos de Triana, Cádiz o Sanlúcar y se populariza



Fig. 2. *El jaleo* (1882), John Singer Sargent

no sólo en Andalucía sino en toda España. Este proceso se llevó a cabo en los cafés-cantante, locales de gran importancia en la historia del flamenco sobre los cuales profundizaremos más adelante.

En esta primera etapa fue el canto jondo o “grande”⁴⁴ aquel que gozaba de una mayor popularidad, caracterizado por la expresión de sentimientos trágicos y profundos que pertenecían a los grupos

⁴³ GAUTIER, T., *Un viaje por España*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1910, p. 145.

⁴⁴ El cual se distingue del canto “chico” donde predominan los ritmos rápidos, alegres y festivos. Este canto “chico” será aquel que se convertirá en himno de la española y explotado durante el franquismo.

marginales, entre las cuales sobresalían los gitanos⁴⁵. La plasmación de sentimientos de dolor y rechazo por parte de una minoría social fue interpretada por los extranjeros como una manifestación excepcionalmente romántica que, por si fuera poco, estaba imbuida de exotismo. El flamenco se convierte en expresión del pueblo gitano, por tanto de los españoles.

Así queda el panorama fruto del discurso romántico enunciado por los europeos que viajaban a España, la puerta de Oriente, que no sólo caló en el extranjero sino que, de manera inconsciente, también afectó a los españoles. En este clima de pérdida y búsqueda de la identidad nacional asistíamos a la fascinación del extranjero con nuestro folclore (el andaluz), el cual era objeto de novelas, poemas y pinturas; ¡en efecto debía ser algo fuera de lo común! Recordemos que desde la intelectualidad se promovía el costumbrismo y en los albores del siglo XX Manuel de Falla elevaba los ritmos de herencia flamenca a las máximas cotas de calidad con *El amor brujo* (1915-1925). Sin embargo, lo cierto es que España es un país de múltiples culturas fruto de un pasado complejo y la asimilación de todo el país con Andalucía es algo que acarreamos a día de hoy, una imagen parcial de un cuadro mucho más amplio y de gran riqueza.

Para concluir este recorrido por el Romanticismo y el exotismo oriental queremos plasmar esta reflexión de Trinidad Pardo Ballester, que apunta las claves de la españolada que estaba por venir:

“En la creación de la pandereta, de la españolada, en suma de la España exótica se suman los esfuerzos del romanticismo francés, cuyos autores formaron un concepto falseado de España, según el cual la realidad española se transformaba en una serie de fantasías personales y colectivas francesa en conjunción con el pasado español. Esa imagen falseada de España se construye en torno al romance morisco, a la España mora, al romance histórico, al romancero, a las figuras literarias españolas como Don Quijote y don Juan, a productos españoles como el vino y el tabaco, a los gitanos, a los contrabandistas, al flamenco y al toreo y es parte de la «poética del sueño»”⁴⁶.

⁴⁵ A lo largo de este trabajo se harán referencias al papel del pueblo gitano en el desarrollo e historia del flamenco. A este respecto no abordaremos ni tomaremos parte en las discusiones y teorías sobre el origen del flamenco (gitano o payo) que, no obstante, han sido objeto de gran controversia dentro de la flamencología y del entorno del flamenco. Por este motivo y porque no lo consideramos esencial para el desarrollo de nuestra investigación, nos ceñiremos a analizar el papel del pueblo gitano de acuerdo a la importancia que tuvo en la construcción del mito romántico de España-Andalucía y a la representación que se le dio en las películas seleccionadas para la realización de este trabajo.

⁴⁶ PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo...*, p. 49.

2.3 Cine y flamenco

Tras este romántico recorrido por la España decimonónica, hemos de recoger la españolada cinematográfica donde la dejamos. La españolada daba sus primeros pasos a comienzos del siglo XX, aún en época muda, apostando por fórmulas ya exitosas, bien en el teatro o bien en la literatura, como las zarzuelas, los sainetes o los melodramas rurales. En efecto, la conversión al cinematógrafo de estos modelos fue exitosa y así comienza una sucesión vertiginosa de filmes de similares características, argumentos y personajes⁴⁷.

Las españoladas de época muda se caracterizaron por su regionalismo (mecanismo por el cual se buscaba la identificación del público promoviendo los valores identitarios de cada región⁴⁸) en todas sus vertientes, siendo quizás las más representativas las baturradas (*La Dolores*, Fructuós Gelabert, 1908), las catalanadas (*Terra Baixa*, Fructuós Gelabert, 1908) y las andaluzadas. Si bien aún estamos ante un ejercicio de localismo en la producción de la embrionaria españolada, ya en esta época se intuye el que será el destino de la misma: la hegemonía de temáticas y motivos andaluces.

Algunas de las cintas más importantes de estas primeras décadas del siglo XX están íntimamente relacionadas con Andalucía y su tradición romántica creada por los viajeros europeos, especialmente el componente exótico y orientalista así como la cuestión gitana⁴⁹: *Carmen o la hija del bandido* (Hnos. Baños y Marro, 1911) recoge el mito de Carmen, *La reina mora* (José Buchs, 1922) o *La gitana blanca/Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919)—primera película de Raquel Meller—contribuyen a la confusión entre la España mora/ja, y el cine de bandoleros convierte el territorio andaluz en una suerte de Lejano Oeste con cintas como *Los siete niños de Écija/Los bandoleros de Sierra Morena* (Juan María Codina, 1911). Asistimos así a la perpetuación más inmediata del estereotipo de Andalucía salvaje, romántica, evocadora y exótica que forjaron los

⁴⁷ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional en pugna...*, p. 27.

⁴⁸ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 98.

⁴⁹ Sobre esta cuestión queremos hacer referencia a la película *Superstición Andaluza* (Segundo de Chomón, 1911), de la cual Julia Iriarte (*La identidad nacional en pugna: un recorrido por la españolada clásica en el cine español (1900-1949)*, 2023) extrae cuestiones importantes que serán clave en la configuración de la españolada clásica y que atañen al mundo gitano: el maniqueísmo del gitano como villano—herencia cultural que entiende a los calés como representantes de las bajas pasiones y de la mala vida, íntimamente relacionado con el ambiente flamenco de los cafés-cantantes, que analizaremos más adelante—, la dosis de fantasía y misticismo que también veremos en *El amor brujo* de Manuel de Falla en sus múltiples versiones (1915-1925), adaptado al cine de españolada en reiteradas ocasiones, como comprobaremos— o el papel de la gitana como causante de conflictos sentimentales que culminan en tragedia.

viajeros decimonónicos, ya no por ellos mismos sino por los propios españoles, que asumen el discurso.

En este proceso de adopción del andalucismo como reflejo de España es indispensable el papel de la música, manifestación que supuso un nexo de unión en un país tan complejo culturalmente como España.

Desde 1900, la canción española comenzó a popularizarse por todo el territorio español gracias a la fórmula de reproducir algunas piezas de zarzuela con un marcado carácter andaluz, que lo dotaba de un aura festiva y alegre. La canción española guarda estrecha relación con el cante folclórico andaluz, el cual aúna todos los palos y estilos flamencos (tanto “chicos” como jondos) procedentes del folclore andaluz de los siglos XVIII y XIX⁵⁰, sobre todo con cantes como campanilleros, fandangos, sevillanas, nanas o villancicos; más ligeros y de ritmos rápidos. Dentro de los cantes folclóricos españoles, el andaluz fue adquiriendo más y más adeptos por todo el país desde principios del siglo XX, momento en que el flamenco se asentaba y configuraba como verdadera disciplina artística. Los productores y directores cinematográficos no eran ajenos a este fenómeno y vieron en el componente musical de la españolada un espacio idóneo para incorporar la canción española de ascendencia andaluza, contribuyendo una vez más a la asimilación España-Andalucía.

Mientras más allá de los Pirineos tenía lugar la I Guerra Mundial, en España también arreciaban vientos de conflicto. La sociedad se revolvía contra la clase privilegiada, contra los partidos políticos heredados de la Restauración y, por ende, contra el débil poder monárquico de Alfonso XIII. Por su parte, la intelectualidad avisaba de la crisis moral y de valores que atenazaba al país, continuando el espíritu de la Generación del 98. En una España aún carente de imagen nacional, la españolada mostraba un retrato de la sociedad y sus costumbres basado en el folclore popular desde el prisma romántico y colorista que hemos definido anteriormente. Esta imagen distaba de aquella que querían proyectar desde la intelectualidad, quienes aspiraban a la modernización del país tanto a nivel técnico como sociocultural. Por si fuera poco, los intelectuales y críticos también denostaron la españolada porque representaba una parte de ellos mismos y de todos nosotros anclada en el pasado y la tradición; valores de los cuales ansiaban desligarse⁵¹.

⁵⁰ LINARES LUCENA, F. A., *Diccionario flamenco. Léxico del cante, toque y bailes andaluces*, Granada, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, 2022, p. 184.

⁵¹ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 108.

En 1923 comienza la dictadura de Miguel Primo de Rivera. Como buen régimen totalitario, su agenda de política interior incluía inculcar fuertes valores de raza, patria y, sobre todo, de pertenencia al nuevo Estado español; triunfante ante la deriva ideológica que se arrastraba desde el Desastre del 98. La de Primo de Rivera es la primera de las dos dictaduras que sufrirá España en poco más de veinte años, regímenes que buscaron adoctrinar a una población exhausta por todos los medios posibles, revelándose el cine como uno de los más efectivos. Respecto a la relación entre el franquismo y el cine (centrándonos en el cine musical y, concretamente, aquel enfocado al baile flamenco) nos referiremos en el siguiente capítulo, pero cabe detenerse en el debate que se inicia en torno a la españolada y su componente ideologizante.

A las críticas en torno a la españolada, tachada de pintoresca y superficial, se sumaron las voces que la acusaban de exaltar los valores tradicionalistas y conservadores propugnados primero por la dictadura de Primo de Rivera y posteriormente por el franquismo. A este respecto, compartimos el juicio de José Luis Navarrete Cardero, quien sostiene que la españolada, al ser deudora de la tradición y los valores propios de la cultura popular, defiende unas ideas conservadoras que coinciden con algunos de los ideales que adoptaron los dichos regímenes totalitarios⁵². La españolada no fue un instrumento ideológico utilizado de manera consciente y planeada (como sí pudo serlo el NO-DO franquista, por ejemplo) sino que la torpe idea de españolidad que se esgrimió con Primo de Rivera y se perpetuó con Franco se cimentaba en los ideales de familia, religiosidad y tradicionalismo que ya formaban parte de la cultura popular de los españoles. Así, la españolada no resultó molesta al poder, coincidían con gran parte de su mensaje y era aparentemente inofensiva y animaba a una población empobrecida y que comenzaba a hacinarse en las grandes ciudades.

Para trazar las etapas de desarrollo de la españolada nos podemos servir de los mismos periodos que caracterizaron la dictadura de Primo de Rivera: el Directorio Militar (1923-1925) y el Directorio Civil (1925-1930). Tras *La verbena de la paloma*, José Buchs dirige *Carceleras* (1923) y se proclama como un éxito cinematográfico: las apuestas por la españolada zarzuelera como producto cinematográfico se disparan y ya en 1923 un 50% de las películas nacionales se correspondían con esta tendencia. Con el Directorio Civil llegó la crisis del régimen, coincidiendo con un cambio de tendencia en la españolada, popularizándose la vertiente taurina sobre la musical, con ejemplos como *La medalla del torero* (José Buchs, 1925). Al mismo tiempo, estos filmes convivían con los

⁵² NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, pp.123-124.

primeros ejemplos de cine histórico, películas de bandoleros y aventuras o de inspiración romancesca⁵³.

Durante estos años fue gestándose la predominancia de temas andalucistas sobre otros regionalismos en la españolada. Si bien siguieron produciendo baturradas (*Agustina de Aragón*, Florián Rey, 1929) o madrileñadas (Alma de Dios, Manolo Noriega, 1923), el ambiente y temas andaluces fueron haciéndose con la pantalla, incluso sin ubicarse en la propia Andalucía.

Un ejemplo de este fenómeno es *La Bejarana* (1926) de Eusebio Fernández Ardavín. Partiendo de la zarzuela homónima, la trama gira alrededor de una petición de matrimonio frustrada por el padre de la novia. Si bien el pretendiente, un recluta que es llamado a filas para librar “la guerra contra el moro” (Guerra del Rif), amenaza con secuestrarla, la joven se niega a fugarse con él, respetando los deseos de su padre. Sin embargo, cuando el pretendiente rescata a la joven de un raptor, el padre cambiará de opinión y anuncia el enlace matrimonial de ambos. Nuestro interés no reside tanto en el argumento sino en la ambientación (la cual se aprecia de manera excepcional dado el marcado carácter documental que presenta la película): en los momentos festivos vemos un verdadero despliegue de diversiones andaluzas, desde los animados rasgueos de guitarras al rejoneo de toros; nada nos haría sospechar que el lugar en el que ocurre la acción es Salamanca.

El prisma andaluz comienza a transformar la mirada de la españolada: el romanticismo, el componente exótico y la singular música andaluza—como se llamaba entonces al flamenco—que había seducido a los europeos acabó por imponerse como modelo clásico de españolada. Sin embargo, el punto de inflexión que marcó este cambio en la tendencia fue la llegada del cine sonoro, el cual permitió llevar la canción española, el flamenco, las guitarras y los jaleos a todos los rincones de España.



Fig. 3. Imperio Argentina en *Morena Clara* (1936), Florián Rey

Durante la II República Española (1931-1936) se perpetuaron en el cine los mismos modelos que en la época primorriverista, lo cual nos permite incidir en la idea de que la españolada no sirvió como arma ideológica pues mantuvo sus personajes, argumentos y valores pese a encontrarse en un contexto político alejado del totalitarismo y el conservadurismo. Un ejemplo de españolada, ya

⁵³ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 125.

inmersa en la corriente andalucista y dirigida por un aragonés fue *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), con Imperio Argentina (Fig. 3) como protagonista: ubicada en Sevilla, la película de Rey se preocupa por el asunto interclasista representado a través de la dicotomía gitano/payo. Recuperando la cuestión sobre el pueblo gitano, en *Morena Clara* podemos comprobar que la figura del calé se ha convertido en un estereotipo, sello de la españolada clásica e ingrediente indispensable de la misma⁵⁴.

Con la llegada del sonoro, el cine musical obtuvo una parte indispensable de sí mismo: si bien hasta entonces las películas se habían acompañado por música en directo o sonido sincronizado, la convergencia de visión y oído permitió florecer al género, siendo uno de los grandes beneficiados del avance tecnológico. Cuando el componente auditivo cobró tanta importancia, productores y cineastas vieron en el flamenco (ahora que el andalucismo se había convertido en la tendencia imperante en la exitosa españolada) un nuevo atractivo para sus películas. Por otra parte, la década de los años veinte ha sido interpretada por muchos flamencólogos como una época de deslegitimación para el flamenco, coincidiendo esta adopción y adaptación del flamenco al cine musical con la eclosión de las “óperas flamencas”.

Los orígenes del flamenco son complejos, discutidos desde los inicios mismos de la flamencología dejando tras de sí interesantes y diversas teorías⁵⁵; pero, una vez más, no es nuestra misión inmiscuirnos en tales debates. Sí existe un acuerdo en torno a la fecha en que el flamenco comienza a codificarse y asentando las bases que hoy conocemos: el siglo XIX. Hasta ese momento, el flamenco pertenecía al hogar y se aprendía a la manera clásica, de maestro a alumno, sin escuela.

A mediados del siglo XIX se popularizaron los *cafés-cantantes* (Fig. 4), inspirados en los *cafés-concerts* que estaban de moda en París, Viena y otras ciudades europeas, alcanzando su máximo apogeo entre 1850 y 1920. Los *cafés cantantes* eran, esencialmente, salones amplios decorados con inspiración costumbrista andaluza que contaban con servicio de mesa y un escenario modesto en el

⁵⁴ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 152.

⁵⁵ William Washabaugh (WASHABAUGH, W., *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*, Londres, Routledge, 1996) distingue cuatro hipótesis respecto al origen del flamenco: andalucista (origen en Andalucía), gitana-purista (flamenco como emanación de la etnia gitana), popular reivindicativa y otra corriente que entiende el flamenco como expresión de dolor y opresión por parte de las clases marginales hacia las pudientes). Otros análisis, como los de Cristina Cruces Roldán (CRUCES ROLDÁN, C., *El Flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Sevilla, Centro Andaluz de Flamenco, 1996) o José Ruiz Mata (RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2021) sostienen que el flamenco se nutre de una mezcla de influencias culturales que coincidieron en la actual zona de Andalucía (también Murcia, Extremadura o Castilla-La Mancha) en la Edad Media, a saber, desde la música andalusí, la música traída por los gitanos del Este de Europa y las músicas tradicionales que existían en España.

cual se ofrecían las actuaciones; un entorno íntimo, nocturno y popular en el cual la conexión con el espectador era cercana e inmediata. Estos locales jugaron un papel decisivo en el desarrollo del flamenco, sacándolo de los entornos familiares y de las improvisaciones que surgían espontáneamente en ventas o tabernas. Ahora el público en general podía acercarse a él y provocó un aumento en los aficionados y aspirantes. De esta forma se produce la profesionalización del



Fig. 4. Fotografía de un café cantante de Sevilla (c. 1888), Emilio Beauchy

cante: el flamenco se convierte en un modo de vida que aseguraba un salario en lugar de ser mero folclore⁵⁶. Los cafés cantantes se multiplicaron por la geografía española y se convirtieron en lugares clave de la vida nocturna de ciudades como Sevilla, Madrid, Barcelona o Cádiz, lo cual no siempre tuvo connotaciones positivas. Socialmente, los cafés cantantes se acabaron asociando con la violencia, el hurto, la prostitución, el alcohol y las drogas; empañando por ende la imagen del flamenco⁵⁷.

Sin embargo, la época de los cafés cantantes trajo consigo grandes hitos para la historia del flamenco: en 1847 aparece por primera vez la palabra “flamenco” para definir un estilo musical y coreográfico diferenciado del resto de folclore en un artículo del periódico madrileño *El espectador*⁵⁸, en 1881 se publican dos obras iniciáticas para la flamencología, la *Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por Demófilo* de Antonio Machado y Álvarez y *Die Cantes Flamencos* escrita por Hugo Schuchardt en Berlín, y en 1882 se produce el primer intento de aproximación estética al baile flamenco en el artículo “Costumbres andaluzas. Bailes de palillos y flamencos” publicado en la revista *La Ilustración Española y Americana*. Además, en este año de 1882 el pintor John Singer Sargent firma su lienzo *El jaleo*, en el cual plasmó casi de manera inconsciente las cualidades que definirán la estética flamenca a partir de entonces: tensión contenida, pose, elegancia, dramatismo y gitanismo⁵⁹. Por si fuera poco, los cafés cantantes nos

⁵⁶ RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima...*, p. 149.

⁵⁷ LÓPEZ RODRÍGUEZ, F., *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, Barcelona-Madrid, Egales, 2020, p. 51.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 33.

⁵⁹ BERLANGA, M. A., TORRES, N., SOLER, R., CASTRO, G., COBO, E. (eds.); *El flamenco. Baile, música...*, p. 48.

dieron a algunas de las figuras más importantes del flamenco como Tomás el Nitri, Antonio Chacón, Enrique el Mellizo o La Niña de los Peines⁶⁰; que crearon escuela y se convirtieron en los primeros profesionales del cante y baile jondo.

La española y el flamenco tuvieron un devenir paralelo, rozándose pero sin llegar a tocarse, hasta la década de 1920. La profesionalización del baile y el cante catapultaron a la fama a algunos de estos primeros artistas flamencos, llegando a cotas internacionales en algunos casos. Los íntimos cafés cantantes ya no eran suficientes para los consagrados artistas, que aspiraban a dar sus espectáculos en espacios más amplios y mejor acondicionados que, además, ayudasen a dejar atrás la idea de la mala vida aparejada al flamenco. Promotores y artistas pusieron sus ojos en los teatros y plazas de toros, grandes superficies para albergar el mayor número de público posible, siendo así como nacen las “óperas flamencas”⁶¹ (Fig. 5). Estos espectáculos multitudinarios vivieron su época dorada entre 1920 y 1955

(coincidiendo con parte del cenit de la española) y convirtieron el flamenco en un éxito comercial al eliminar algunos de los palos más antiguos, trágicos y sobrios (soleás, *seguririyas*, romances...) en virtud de otros más ligeros (fandangos, sevillanas y otros estilos propios del cante “chico”) que resultasen accesibles al público general⁶².

Este flamenco *agazpachado* será el que tome la española y se popularice durante la época franquista, atrapado en los tópicos y el colorido, y el cual se afanarán por desdeñar los teóricos y flamencólogos como algunos cineastas desde la década de 1950 hasta culminar en la Trilogía Flamenca de Carlos Saura, que supuso la recuperación del flamenco “auténtico” en el cine ya en la década de 1980.



Fig. 5. Cartel anunciando una ópera flamenca en Granada (1935)

⁶⁰ RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima...*, p. 150.

⁶¹ El creador del concepto de “ópera flamenca” fue el productor Carlos Hernández “Verdines” en 1924.

⁶² RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima...*, pp. 151-152.

3. La representación del flamenco en el cine musical español: de *Embrujo* a la Trilogía Flamenca de Carlos Saura

Una vez aclarados estos puntos acerca de la configuración de la española, sus orígenes culturales y la importancia de la visión extranjera en la creación del discurso andalucista y exótico en torno al flamenco, pasamos a analizar los fenómenos que ocupan una parte vital de nuestra investigación.

Hemos querido dividir este capítulo en dos grandes apartados que actúan de manera especular: el primero de ellos se centra en analizar la imagen que se fragua del flamenco en el imaginario colectivo español desde la inmediata posguerra hasta la década de 1980 (la cual se abordará por separado en el capítulo siguiente, dedicado a la Trilogía Flamenca de Carlos Saura) a través de los dos grandes canales audiovisuales del momento, NO-DO (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*) y el cine musical folclórico de carácter comercial.

El siguiente apartado es aquel que representa uno de los principales objetivos de este, trazar una línea de renovación en este cine musical folclórico a través de películas que se distanciaron del discurso, el estilo o las convenciones a las cuales nos tenía acostumbrados la española. Cambió la sociedad y con ella el cine, que no es sino un reflejo de la misma, y nuestro cine musical se adaptó a estos nuevos tiempos, sobre todo en la década de 1960 con la llegada de influencias extranjeras fruto del paulatino aperturismo del régimen. Además, en el ámbito del flamenco surgían en esta época las cátedras de flamencología en las universidades andaluzas, nuevas discusiones se avivaban entre sus filas y se produce la reivindicación del arte jondo, alejado de las óperas flamencas, las folclóricas y las películas de niños cantores.

Así, en este capítulo abordaremos estos fenómenos de renovación y reivindicación que Carlos Saura recogió en la década de los ochenta con su Trilogía Flamenca y su mirada al pasado flamenco.

3.1 Flamenco y franquismo: la visión oficial

El 1 de abril de 1939, el general Francisco Franco (1892-1975) firmaba su victoria en Burgos, poniendo fin a los tres años de contienda que había supuesto la Guerra Civil española. Como toda las guerras, sus consecuencias demográficas, económicas y sociales fueron desastrosas: más allá de las cuantiosas pérdidas humanas y materiales, la Guerra Civil supuso la escisión y el enfrentamiento entre los propios españoles, diferencias ideológicas y culturales que incluso hoy podemos percibir.

Nuestra guerra fue además un campo de ensayo de armamentos, estrategias, técnicas de información y de propaganda—cabe apuntar que la Guerra Civil será la primera contienda en la que se haga uso del cine sonoro al servicio de la ideología— que sirvieron como antesala del horror que estaba por venir en la II Guerra Mundial⁶³. La Guerra Civil dejó una España desolada, empobrecida, hambrienta y desalentada que, por si fuera poco, en las décadas venideras estaría sometida a la represión y el control estatal.

Tras la victoria del bando sublevado y la colocación de Franco como caudillo y máxima autoridad en el país, las múltiples facciones que componían la cúpula franquista (Falange Española, monárquicos, gran parte del ejército, altos cargos de la Iglesia católica...) debían asentar los valores y el modelo de Estado totalitario, al tiempo que debían estar atentos para sofocar cualquier tipo de disidencia.

Sobre el régimen franquista es necesario entender que no se trató de un movimiento unitario con un mensaje ideológico claro y definitivo como pudo observarse en el nazismo alemán o en el fascismo italiano: el bando nacional o sublevado estaba conformado por varias “familias” o grupos de influencia que se disputaban el poder constantemente. El franquismo se dilató durante casi cuatro décadas y distinguimos distintas etapas, las cuales están marcadas por qué familia tuvo mayor peso en uno u otro momento. Así, la homogeneidad es una de las características principales del Estado franquista. El pegamento que les mantuvo unidos durante tantos años fue la veneración de la figura de Franco y los valores conservadores-traditionalistas que todas las familias compartían y que estaban presentes en algunos sectores de la población y el pensamiento español desde el siglo XVIII. Esta cohesión, que bien puede parecer débil, sirvió para aunar fuerzas en momentos de discrepancia y creó un sistema de valores sencillo y fácil de aceptar por la sociedad: lejos de las complejas implicaciones que podría suponer la ideología nazi, el franquismo solamente exigía a su población la asunción de preceptos que ya estaban presentes en su realidad cotidiana (religiosidad, ideal de familia tradicional, conservadurismo...) y que, a grandes rasgos, eran socialmente aceptados. No obstante, la democracia ya había sido una realidad y había despertado al sector más moderno de la sociedad española, esencialmente a la intelectualidad, que había sabido transmitir las ansias de libertad y avance en sectores de la población que no estaban dispuestos a perpetuar los valores tradicionales que definían la realidad política y social de España.

⁶³ GUBERN, R. “El cine sonoro (1930-1939)” en *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 123-179, espec. p. 164.

Durante la Guerra Civil, contrario a lo que inicialmente pueda pensarse, la industria cinematográfica no se detuvo sino que, de hecho, vivió un periodo de intensa actividad.

En el capítulo anterior hablábamos de la implantación del cine sonoro y cómo fue el punto de inflexión para el alzamiento de la temática andaluza sobre el resto de regionalismos en la española cinematográfica. Pues bien, el nacimiento del sonoro en España coincidió con la promulgación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931⁶⁴. Desde la década anterior, la producción cinematográfica se había concentrado en Madrid y las salas estaban inundadas de españoladas, adaptaciones literarias, cine histórico y comedias; géneros asentados y del gusto popular que habían sabido adaptarse al nuevo medio sonoro. Con la llegada de la Guerra Civil y la distinción entre dos bandos, la producción cinematográfica también se escindió: la producción republicana se concentró en Madrid y Barcelona y la del bando nacional buscó apoyo fuera de nuestras fronteras en Berlín, Lisboa y Roma; es decir, en las capitales de los totalitarismos europeos. La bilocación de los centros cinematográficos trajo consigo importantes consecuencias como la reducción del mercado, la dispersión del técnicos, realizadores, productores y directores (algunos fueron llamados a filas, otros se exiliaron); la pobreza de materiales que trajo consigo la contienda así como el parón en la inversión privada como consecuencia de la inestabilidad política y económica⁶⁵.

En el contexto bélico, la producción de cine comercial prácticamente se detuvo pues los esfuerzos se centraron en la labor propagandística y documental por parte de ambos bandos, priorizando la misión ideológica al escapismo cinematográfico.

3.1.1 Los usos del flamenco en NO-DO

Son múltiples y variadas las investigaciones que se han hecho sobre nuestra historia a través del catálogo de NO-DO, narrador de nuestra historia más reciente a través de la presencia pero también de la ausencia, casi o igual de importante. Este era el portal de comunicación del Régimen en lo que al medio audiovisual se refiere, especialmente relevante antes de la popularización de la televisión en los hogares. En nuestro caso, NO-DO nos permite ver cómo el franquismo adaptó y utilizó el auge y popularidad del flamenco para lanzar determinados mensajes a lo largo de las casi cuatro

⁶⁴ GUBERN, R., "El cine sonoro." ..., p. 123.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 164.

décadas de emisión. Para ilustrar estos cambios de discurso hemos establecido tres etapas: la década de 1940, los años cincuenta y finalmente la década de 1960 en adelante, hasta el final de su producción en 1981. Pero, antes de adentrarnos en el análisis, hablemos sobre NO-DO.

NO-DO (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*) surge a partir de una disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular promulgada el 17 de diciembre de 1942. Se crea esta entidad oficial, adscrita por tanto al Régimen franquista, a la cual se le otorgaba el monopolio de la producción y exhibición de noticiarios en nuestro país, de obligada proyección al comienzo de todas las sesiones cinematográficas. La vigencia de dicha disposición caducó el 22 de agosto de 1975, momento en que el Ministerio de Información y Turismo suprime el carácter de obligatoriedad, si bien la producción del noticiario se prolongará hasta 1981, un formato caduco en una España ya inmersa en la democracia. En 1982, NO-DO fue reconvertido en Archivo Histórico, pasando a pertenecer a Filmoteca Española y surtiendo a incontables reportajes, documentales y programas de todo tipo de imágenes que permiten evocar con peligrosa nostalgia este periodo de nuestra Historia⁶⁶.

La de 1942 parece una fecha tardía para la conformación de este organismo, directamente relacionado con la prensa y la propaganda, dos instrumentos de gran valor en la contienda ideológica. NO-DO fue el medio de difusión del Régimen dentro del ámbito cinematográfico, con carácter obligatorio y monopolizando la información, una situación que no hubiese sido posible durante la Guerra Civil o en los inmediatos años de posguerra (aunque sí tenemos un antecedente de NO-DO, el llamado *Noticiero Español*) dada la pobreza de la infraestructura burocrática estatal, esencial para el control de la información. Además, también debemos tener en cuenta que el Régimen no contaba entonces con las posibilidades económicas para producir y exhibir los noticiarios y que, tras el final de la guerra, las diversas fuerzas del bando nacional (Falange, monárquicos, militares, tradicionalistas, católicos...) estaban en disputa por conseguir una mayor cuota de poder, lo cual también atañía a la propaganda y los medios de comunicación⁶⁷.

Si bien la Guerra Civil no hizo más que truncar cualquier tipo de avance en la ya de por sí maltrecha y deficiente industria cinematográfica española, desde ambos bandos se vio la necesidad de crear un “cine militante” o “comprometido”, bien fuese en formato documental o de ficción, para

⁶⁶ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO...*, pp. 15-17.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 25-27.

acercar sus idearios al pueblo y conseguir que sus consignas calasen en él. En el caso del franquismo, este cine militante fue un constante quebradero de cabeza: la Falange persiguió la consecución de un cine nacional a través de fórmulas como el cine histórico (en manos de la productora CIFESA) o las películas de Cruzada, evocando las grandes gestas de nuestros “héroes nacionales” como El Cid o Hernán Cortés⁶⁸. Este género debía enaltecer el espíritu español, el orgullo propio del pasado imperialista que fue destruido tras el Desastre del 98 y la consecuente pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar.

Las revistas de la época se llenaron de propuestas, críticas y recomendaciones de distintos eruditos y entendidos en materia cinematográfica. Más allá del cine histórico y su evocación de la gloria de antaño, Bartolomé Mostaza, escritor y periodista, creía en 1940 que la consecución del cine nacional español debía seguir el modelo de los estilos cinematográficos del Nacionalsocialismo alemán y el soviético, en lugar de llevar a cabo campañas propagandísticas:

“El *Acorazado Potemkin* hizo más comunistas que toda la prensa moscovita, las realizaciones documentales de la UFA han hecho más adeptos de Hitler que todos los triunfos de su política prebélica: aquellos desfiles de Tempelhof y Nuremberg fascinaron los ojos, primero, y el alma, después, de millones de jóvenes”⁶⁹.

Ante esta dificultad, el propio Régimen sabía que no le convenía dilatar más esta necesidad de un medio audiovisual que contuviese su amalgama de consignas y simbolismos de una manera más o menos clara, sin detenerse en los géneros cinematográficos y su mayor o menor efectividad. Era necesario mostrar a la ciudadanía una realidad sesgada, seleccionada cuidadosamente por el aparato estatal para que las mentes no despertasen de su letargo en este momento crucial de conformación del Régimen. En esta situación, se optó por un género a caballo entre lo espectacular y lo periodístico que ya había asentado sus fórmulas a principios del siglo XX: el noticiario.

Cabe, en primer lugar, entenderlo no como un informativo o una labor periodística según lo concebimos hoy. El noticiario era más bien una forma de organizar discursos, noticias y acontecimientos que ya habían sucedido y se habían reflejado de manera más inmediata en otros medios de comunicación, tales como la prensa o la radio. Además, no pretendía reflejar la inmediatez, la simultaneidad con los hechos, como ocurre a día de hoy: la producción no atendía a

⁶⁸ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO...*, p. 250.

⁶⁹ MOSTAZA, B., “El cine como propaganda”, *Primer plano*, n. 10, 2-XII-1940, p. 3.

la demanda informativa sino que se adecuaba a los ciclos de exhibición (el noticiario no formaba parte de una cadena periodística sino de las grandes productoras cinematográficas) y siempre optará por mostrar los hechos atemporales y de carácter previsible (pues permitía una fácil planificación para ajustarse a las rutinas de trabajo). Por tanto, si bien es cierto que la muestra de acontecimientos “de actualidad” le otorga un mínimo carácter informativo, el noticiario se erigió como parte del espectáculo cinematográfico, pensado para mostrar y registrar determinados aspectos de la realidad⁷⁰.

Llegados a este punto, ¿qué realidad quería mostrar el Régimen y (casi o más importante) cómo debía hacerlo? En párrafos anteriores veíamos cómo Bartolomé Mostaza abogaba por un cine militante, con una fuerte carga ideológica y espectacularidad, como hacían los nazis e italianos. Sin embargo, el franquismo tomó un rumbo distinto al del resto de regímenes totalitarios europeos.

El fascismo italiano y el movimiento nacionalsocialista alemán, una vez se hicieron con el poder, pusieron en marcha toda una serie de mecanismos e instrumentos enfocados a la movilización política, manteniendo el candor de la revolución. Se aprovecharon de un momento de efervescencia social donde se prefería la propaganda y la pluma ideologizada en detrimento de la objetividad informativa. Sus arengas y discursos eran multitudinarios y mantenían el tono combativo pese a erigirse como fuente de todo poder. Por contra, el franquismo caló en la sociedad de forma menos traumática, como una lluvia tenue que penetró en la población a través de diferentes agentes de la vida pública: el arte, la literatura, los medios de comunicación, la religión... y finalmente el cine. El problema principal del franquismo a la hora de crear un discurso ideológico, a diferencia del resto de fascismos, es que estaba conformado por varias “familias”, cada una con sus matices y sus planteamientos ideológicos pero unidas bajo la tradición conservadora y antiliberal que arrancaba de siglos atrás. Sin embargo, el Régimen supo buscar la esencia de aquello que les unía y hacer orbitar su discurso ideológico alrededor de ello: la figura mitificada de Franco, la exaltación de la Historia de España (especialmente los momentos de triunfo y conquista militar, tales como la época de los Reyes Católicos, la conquista de América y la grandeza del colonialismo), la defensa de los valores “patrios”, etc. Para ello, se crearon toda una serie de símbolos, ceremonial y parafernalia que representasen y legitimasen esta serie de valores y resultasen reconocibles, para después ir insertándolos de manera sutil en todos los ámbitos de la vida social y privada de los españoles⁷¹. En palabras de Santos Juliá Díaz:

⁷⁰ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO...*, pp. 79-83.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 180-183.

“Su proyecto pretendía insertarse biológicamente en las entrañas de la tradición española, suprimir violentamente, arrasar, siglo y medio de historia y colocar en el inmenso vacío provocado por esa destrucción instituciones que devolviesen a un pueblo español acéfalo el sentido de la unidad, el orden y la disciplina que partidos y sindicatos habían trastocado”⁷².

A este respecto cabe mencionar la “teoría de la acomodación” señalada por Juan Pablo Fusi, quien sugiere que el calado del ideario franquista en la sociedad se debió a que, si bien el pueblo no se identificaba necesariamente con el discurso oficial, sí lo hacía con los valores que éste defendía: el sentido del orden y la autoridad (con un claro tinte paternalista), la visión tradicional de la familia y el catolicismo. La mayor parte de la sociedad aceptó estas premisas y acabó por asimilar el resto, más por resignación que por convencimiento político⁷³. Sobre este mismo aspecto se pronunciaría José María García Escudero (quien fuese director general de Cinematografía y Teatro entre 1951-1952 y 1962-1968, principal adalid del Nuevo Cine Español en esa última etapa), aplicado al mundo del cine: “La dificultad para la difusión de ese sistema político, sobre todo por los medios de comunicación audiovisuales nacía, no de su indefinición, sino de lo que yo llamaría su falta de dramatismo y de tensión (...). La concepción franquista era, por el contrario, eminentemente estática, de reposo y conservación; nada apta para entusiasmar y por esto nada cinematográfica”⁷⁴.

Una vez fijados estos valores ideológicos en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, en 1942 NO-DO ve la luz y en él se depositaron tres cometidos, según apunta Vicente Sánchez-Biosca: propaganda, instrucción y distracción.

Ya hemos abordado brevemente el uso que el franquismo hizo de la propaganda, menos incendiario que el resto de totalitarismos europeos pero que, a su manera, consiguió calar en la sociedad.

La instrucción de las masas, que corría a cargo del Estado, fue otro de los cometidos de NO-DO: formar a la población a través de los valores defendidos por el Régimen. La instrucción era el cometido de los nuevos Estados fascistas, una educación orgánica que asentase el discurso revolucionario, transformándolo en algo estable, permanente.

⁷² JULIÁ DÍAZ, S., “Franco: la última diferencia española” en *Claves de Razón práctica*, n. 27, Madrid, noviembre de 1992, p. 18.

⁷³ FUSI AIZPURÚA, J. P., “Para escribir...”, pp. 9-14.

⁷⁴ GARCÍA ESCUDERO, J. M., “El NO-DO. Constantes políticas, la figura de Franco”, conferencia inédita en *Cursos de Verano de El Escorial*, julio de 1993. También en TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001 (2006, 8ª edición), p. 259.

Por último, debemos ponernos en la piel de aquellos españoles de los años treinta y cuarenta, una población aún poco acostumbrada al espectáculo cinematográfico y deseosa de encontrar una evasión a las miserias de la guerra. Es por ello que NO-DO adquiere también un importante valor de distracción (como a su manera hizo el musical hollywoodiense tras la II Guerra Mundial) con gran naturalidad al insertarse sistemáticamente al comienzo de las sesiones cinematográficas y porque, además de contener noticias propiamente dichas, en sus programas se incluían apartados dedicados a la moda, los deportes, curiosidades, etc.; cercano a la idea de los espectáculos de variedades⁷⁵.

Centrándonos en el primer valor, en el propagandístico, NO-DO se vio afectado por la fluctuación de poderes entre las distintas “familias” del Régimen a lo largo de las décadas, especialmente notorio en los primeros años del noticiario. Durante los años cuarenta, el mensaje propagandístico se construye alrededor de la noticia, imbuyéndola de un carácter beligerante, apelando al sentimiento militante, por ejemplo a través de la exaltación de la figura de Franco⁷⁶, la filmación de un desfile o una concentración. En estos años también se prestó mucha atención al conflicto europeo, cubriendo sobre todo las acciones del Eje y mostrándole su apoyo de manera más o menos velada (España se había declarado como no beligerante en la II Guerra Mundial), especialmente en lo que a la “lucha contra el comunismo” se refería⁷⁷.

A partir de la década de 1950, con el cambio de sistema económico y la caída del poder de Falange dentro del Régimen en beneficio de los sectores católicos y los tecnócratas del Opus Dei, NO-DO sufrió ligeros cambios en su programación. Si bien se mantuvo la cobertura total a la vida pública del caudillo (especialmente reseñable fue la recepción en Madrid del presidente estadounidense Dwight David Eisenhower en 1959, recogido en el nº 885-B, rubricando el acuerdo de la concesión a Estados Unidos de diversas bases aeronáuticas en España) y la oda al pasado beligerante del país a través de reportajes cubriendo conmemoraciones de lugares y momentos donde el Régimen se legitimaba y celebraba a sí mismo; el cambio sustancial fue que comenzaron a aparecer en NO-DO todo tipo de acontecimientos o consignas que aludían al desarrollismo del país, a la transformación

⁷⁵ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO...*, pp. 248-249.

⁷⁶ Esta será una constante en NO-DO: se cubrirán todas las apariciones públicas de Francisco Franco, desde recepciones oficiales de diplomáticos o personalidades extranjeras, su anual visita a la Feria de Sevilla a su asistencia a cualquier tipo de inauguración de festividades, infraestructuras, etc.

⁷⁷ Por ejemplo, ya en el NO-DO nº 8-A (22/02/1943) leemos en el programa de mano “La lucha contra el comunismo: Alemania sostiene su gran batalla defensiva en el sector central del frente soviético”. Este subtítulo será recurrente en NO-DO durante el transcurso de la II Guerra Mundial, cubriendo los avatares del frente oriental.

y crecimiento económico, la inauguración de infraestructuras, etc.⁷⁸. De aquí en adelante, la propaganda del Estado (refiriéndonos a su vertiente ideológica) se basaría en el recuerdo y celebración de la victoria y el mantenimiento del *status quo*, aunque fuese meramente a través de actos y conmemoraciones más que por el compromiso ideológico de la población.

Como hemos ido apuntando a lo largo de este trabajo, NO-DO funcionó como una herramienta propagandística (menos incendiaria que los ejemplos nazi o soviético) a través de la cual el Régimen pretendía apuntalar su heterogéneo ideario y sentar las bases de la identidad nacional en la mentalidad de los españoles.

Nosotros hemos querido ver en las danzas regionales y especialmente en el flamenco un medio eficaz y muy recurrente en esta labor propagandística por parte del franquismo, coincidiendo con las palabras de Juan Antonio Muñoz:

“El régimen trató de afianzar el uso de los géneros musicales típicamente españoles como posible barrera de entrada a elementos externos. La copla y el flamenco tuvieron una función clave en ese sentido, que por otro lado, eran señas de identidad de lo español, una marca genuina del sentir del pueblo de España”⁷⁹.

Muñoz apunta un aspecto importante, el de la identidad española, que resultó prioritario para el Régimen buscando la unidad nacional. Encontrar algo que uniese a todos los españoles era algo complicado debido a la infinidad de particularidades regionales así como el pasado nacionalista/regionalista de territorios como el País Vasco o Cataluña, el cual resultó problemático para el franquismo. ¿A qué apelar entonces para que se extendiese esa simpatía por “lo español”, por “lo nacional”? Uno de los instrumentos a los que recurrió el Régimen fue la tradición, escogiendo ciertos aspectos del pasado nacional para retorcerlo y adecuarlo al nuevo discurso, apelando a la nostalgia y al respeto por lo autóctono, “lo auténtico”, en una España que arrastraba desde el siglo XVIII un retraso económico pero también cultural que nos ha llevado a imitar lo extranjero para tratar de engancharnos a la modernidad⁸⁰. Dentro de esta tradición, la música y la danza fueron

⁷⁸ TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO...*, p. 193.

⁷⁹ MUÑOZ VELÁZQUEZ, J. A., “La música en el sistema propagandístico franquista”, *Historia y Comunicación Social*, n. 3, 1998, p. 354.

⁸⁰ OTAOLA GONZÁLEZ, P., “Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60”, *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, n. 5, marzo 2014, p. 164.

buenos vehículos pues si bien conectaban con la emocionalidad de las personas también eran espectáculos amenos, cada vez más vistosos y que aportaban un sentido de alegría y celebración a la complicada vida cotidiana de la España franquista. El flamenco fue quizás la expresión dancística más explotada por el franquismo, retorciéndola de todas las maneras posibles que acabaron por desfigurarla (según los más puristas), un arte instrumentalizado al extremo por parte del Régimen.

El estudio de los números de NO-DO a lo largo de sus 38 años de emisión nos ha permitido distinguir tres discursos propagandísticos que se dieron a la danza folclórica en tres momentos distintos del franquismo: un discurso patriótico y unificador en la década de 1940, un discurso ceremonial en los años 50 y un discurso turístico en las décadas de 1960 a 1980.

William Washabaugh diría que Franco se preocupó por buscar en el pasado símbolos alrededor de los que construir una nueva y unificada identidad española⁸¹, y en la danza encontró un elemento anclado en la tradición, un patrimonio heredado que nutría la riqueza cultural nacional y que, si bien cada región contaba con su manifestación propia, podía englobarse bajo el paraguas de lo nacional⁸². En esta idea de revalorización de lo tradicional, las danzas folclóricas se reflejaron en NO-DO a través de los Grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange Española y posteriormente (a finales de la década de 1970) de las compañías de Ballet Español (más cercano a la llamada danza estilizada) y, por si esto fuera poco, por una orden de 1939 se animaba a fomentar el baile folclórico entre la juventud—que se traduce en la incorporación de la enseñanza de bailes folclóricos españoles al Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en ese mismo año y la creación de la Escuela de Jota Aragonesa de Zaragoza en 1943—. La labor de la Sección Femenina era unir la concepción de unidad nacional con la de la danza, que apelaba a la emocionalidad de los españoles y a la preservación de nuestro patrimonio⁸³, y para este fin encontró en NO-DO un gran aliado. Desde sus primeros números, NO-DO recogió multitud de reportajes en los cuales capturaba festivales folclóricos, concursos de danzas regionales o demostraciones de las mismas bajo subtítulos como “Folklore español”, “Bailes Españoles”, “Canciones Españolas”, apartados aludiendo a los eventos organizados por los Coros y Danzas de la Sección Española, etc.

⁸¹ WASHABAUGH, W., *Flamenco: Passion...*, p. 13.

⁸² CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato...”, p. 290.

⁸³ BARRIOS PERALBO, M. J., *La representación...*, pp. 163-164.

La danza y el folclore permitieron conciliar la diversidad con la unidad de una forma velada, sutil, que jugaba la emocionalidad y que, además, afectaba a todas las clases sociales. Sin embargo, el flamenco se distinguió desde un primer momento del resto de danzas regionales (pues dicho término englobaba desde las jotas aragonesas hasta los *dantzaris* vascos) y posteriormente se erigió como el epítome de “lo español” al servicio del Régimen hasta convertirse en lo que se llamará Nacionalflamenquismo.

Ya hemos aludido a que durante estos primeros años de conformación del Régimen se asentaron los valores que el franquismo quería imprimir en la sociedad española, ¿encajaba el flamenco en su ideario? El origen del flamenco en los arrabales de los pueblos andaluces, frecuentados por los jornaleros y los gitanos, no parecían encajar con el ideal étnico, nacional y unitario que profesaba el franquismo. No obstante, desde el Régimen sabían que el flamenco era indivisible de la identidad andaluza y que su represión podía generar más inconvenientes que beneficios. De esta forma, el franquismo emprendió un proceso de instrumentalización del flamenco a través del cual asimilaron sus características y crearon un relato exótico donde lo andaluz se confundía con lo español y el flamenco era la cara reconocible de la idiosincrasia y la cultura española. De esta manera se anulaba la problemática con los orígenes del flamenco al tiempo que se negaban las particularidades regionales de Andalucía (evitando regionalismos innecesarios). No obstante, este proceso de instrumentalización pasó por varias fases que son perfectamente reconocibles a través de los números de NO-DO.

Durante la década de 1940 reconocemos el baile flamenco a través de dos formatos: la muestra de un número musical, consistente generalmente en un baile “gitano” con acompañamiento musical, o un reportaje de festivales o celebraciones populares (siendo quizás el ejemplo más representativo el número anual que NO-DO dedicaba a la visita de Franco a la Feria de Sevilla) donde no se presentaba a una artista individual sino a un colectivo de mujeres.

Como ya hemos apuntado, en los años 40 se buscaba enlazar el baile folclórico con la unidad nacional, la tradición y la valoración de nuestra cultura, y encontramos un muy buen ejemplo de esta estrategia en uno de los primeros números de NO-DO: en el noticiario 12-A (22/3/1943) bajo el subtítulo “Granada. Guitarras y bandurrias en el arte popular: aspectos de la fabricación de guitarras, laudes y bandurrias en Granada, - Luthiers, exhibición de baile andaluz”. En este caso

atenderemos a dos aspectos clave: el primero de ellos es el término “baile andaluz”⁸⁴, lo cual nos remite a esta idea del baile regional. En segundo lugar cabe detenerse en que la actuación musical es algo secundario, lo que prima y por ello se coloca en primer lugar es la labor artesanal de los luthiers granadinos que se afanan por mantener viva la tradición, punto clave en la propaganda franquista de estos primeros momentos.

No obstante, poco tiempo después encontramos una muestra de la primera tipología que nombrábamos anteriormente, el reportaje de un número dancístico con acompañamiento musical.

En el número 22 (31/5/1943) (Fig. 6) se muestran no sólo uno sino dos ejemplos tempranos y muy representativos. En el programa de mano de NO-DO 22-A encontramos “Variedades: Carmela Montes, interpreta *Las Carceleras del Puerto*”. Primeramente nos referiremos al subtítulo del reportaje, “Variedades”, el cual no habíamos nombrado anteriormente (“Folklore español”, “Bailes Españoles”, “Canciones Españolas”...) y es que merece una mención especial. El formato de variedades



Fig. 6. Fotograma de NO-DO 22-A (31/5/1943)

estaba de moda en aquella época en el cual convivían números de magia, cómicos, acrobacias, concursos y con géneros de baile y música (danzas folclóricas, baile español, canzonetismo, canción española...) entre los cuales encontrábamos, indudablemente, al flamenco⁸⁵. La inclusión del flamenco en este variopinto conjunto donde los distintos elementos tienen en común su condición de entretenimiento provocan que el flamenco se perciba como eso, un entretenimiento. Con este fenómeno comienza la paulatina frivolización y banalización del arte flamenco, que no hará sino aumentar hasta finales de la década siguiente.

⁸⁴ No encontraremos la denominación “baile flamenco” hasta 1954: 574-B (4/1/1954): “Fiestas de caridad: en el Teatro del Regimiento de la Guardia del Generalísimo. - Brillantes actuaciones artísticas. - Marionetas, magia, danza española y flamenco de Pilar López y Manolo Vargas, con Juan Urteaga en el teclado electrónico. - Actuación de Carmen Sevilla”.

⁸⁵ CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato...”, p. 306.

En el NO-DO 22-B (Fig. 7) reconocemos a una jovencísima Lola Flores que baila por alegrías cortas (en una estructura clásica de llamadas, marcajes, paseillo, giros y escobillas⁸⁶) acompañada de Miguel Serrapí “Niño Ricardo” bajo el subtítulo “Lola Flores realiza una artística exhibición de baile a la guitarra”. Este es el ejemplo del flamenco que se



Fig. 7. Lola Flores en NO-DO 22-B (31/5/1943)

promocionará posteriormente y quedará en el imaginario colectivo. Si bien hablábamos antes de lo conflictivo que resultó en un principio el baile flamenco al franquismo, pues el carácter étnico y marginal no encajaba en su ideal nacional, también debemos hablar de otro aspecto: el de la representación de la mujer. El baile flamenco es exótico, pasional, arrebatador, imbuido por el *duende* como diría Federico García Lorca y también es sensual; alejado del modelo de madre católica y recatada que se promocionaba desde el Régimen. ¿Cómo es que se muestra entonces este tipo de mujer en un momento histórico en que las artistas eran presas del estigma, tachadas de amorales e incitadoras del pecado tan temido por la España católica de Franco? Las artistas flamencas (aflamencadas, más bien) que se mostraron en NO-DO actuaban como un “otro biológico”, no eran “mujeres que bailan” sino “artistas del baile” o directamente “celebridades”, lo cual les confería un cierto estatus asociado a la profesionalidad y les salvaba del estigma. En este NO-DO 22-B, Lola Flores no exhibe su cuerpo sino que se esconde debajo de una bata de cola blanca con lunares, a partir de entonces el uniforme de las artistas flamencas, lo cual le eximía de resultar provocadora o amoral. Estos matices, aunque puedan parecer menores, nos hablan del control que el franquismo ejerció sobre el cuerpo de las bailaoras para adaptarlo a su discurso y que desembocará en el Nacionalflamenquismo. Y todo ello lo podemos apreciar a partir de NO-DO, simplemente con prestar atención a lo que el Régimen quería que viésemos.

La década de 1950 supuso para el franquismo la necesidad de una nueva política exterior, marcada por los intentos de entrar a formar parte de organismos internacionales y mostrar una actitud aperturista que invitase a olvidar el pasado más inmediato. El flamenco sufriría en esta época un cambio importante en cuando a su exhibición que marcaría el devenir del mismo en los años siguientes: a finales del siglo XIX el flamenco salió de los patios y casas particulares de Andalucía

⁸⁶ CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato...”, p. 295.

para mostrarse en los llamados cafés cantantes, establecimientos en los que además de un servicio de bar se ofrecían actuaciones flamencas en directo. Estos locales adquirieron prontamente mala fama porque en más ocasiones de las deseadas se mezclaban con la prostitución, el juego y otro tipo de actividades irregulares que no encajarían con las “buenas maneras”; si bien esto no impidió que los cafés cantantes se multiplicasen no sólo en Andalucía sino en las grandes ciudades españolas como Madrid y Barcelona. Los nacionalismos y regionalismos artísticos comenzaron a principios del siglo XX a revalorizar las tradiciones de España tras el Desastre del 98 y entre ellas destacó el rescate del flamenco, elevándolo al estatus de arte (aunque no fue una decisión unánime entre los intelectuales). De esta forma, cambió el espectáculo: en los años veinte los cafés cantantes cerraron porque algunos artistas flamencos habían alcanzado incluso fama internacional, en gran medida gracias al cine y la popularización de los musicales folclóricos, y preferían actuar en locales más grandes y mejor acondicionados. A fin de contentar a los artistas, los espectáculos flamencos comenzaron a celebrarse en plazas de toros y grandes teatros, y por ello pasaron a denominarse “óperas flamencas” (término que ofrecía además ventajas fiscales). En este formato el cante y baile comenzaron a cobrar gran popularidad a expensas de eliminar de los repertorios los palos más antiguos y sobrios, que resultaban menos atractivos que otros más ligeros y animados. Para los más puristas es aquí cuando comienza el proceso de banalización y mercantilización del flamenco que llegará a su máxima expresión con el Nacionalflamenquismo⁸⁷.

Como ya hemos apuntado, el Régimen se sirvió de múltiples elementos de la tradición española para crear una nueva identidad y el flamenco pronto de adoptó como una expresión de “lo español”, una imagen festiva y animada que coincidía con los repertorios y programas de las óperas flamencas y con los tópicos que se explotaron casi hasta lo irrisorio en la españolada cinematográfica, cuyo declive se hizo patente en los años cincuenta tras haber dominado las carteleras en décadas anteriores en favor de nuevas tendencias como las películas de niños prodigio, el cine de lucimiento de las estrellas de la canción española y otras fórmulas del *pop* nacional o el cine “de ambiente flamenco”, que escogía ciertos tópicos a fin de enmarcar la acción argumental y que, generalmente, estaba protagonizada por estrellas de la canción⁸⁸.

A partir de entonces, fruto en gran medida de la profesionalización del cante y el baile flamencos, comienzan a aflorar las recepciones oficiales en el Palacio del Pardo donde Franco recibía a distintas autoridades extranjeras, mostraba las delicias del país y comenzaba a promover el turismo

⁸⁷ RUIZ MATA, J., *Origen e historia...*, pp. 149-153.

⁸⁸ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, p. 93.

en busca de capitales e inversiones. Es el proceso que Cristina Cruces Roldán califica de “ceremonialización” del flamenco y la inauguración de los usos diplomáticos del baile⁸⁹. Al igual que ocurría en el caso de las variedades, el flamenco no se constituye como un arte o una manifestación dancística en sí misma sino que se le despoja de su individualidad al utilizarla como aderezo o acompañamiento de distintos actos políticos y/o ceremoniales. Al mismo tiempo, el flamenco se convierte en el escaparate de España al exterior, pues además de otros elementos de nuestro patrimonio artístico, será aquello con que se maraville al visitante; un espectáculo único en el mundo que pasará a ser la “marca España”. Este uso del flamenco contribuirá en la década siguiente al discurso del *Spain is different* y al rescate del exótico tópico romántico de España (o, lo que para ellos es lo mismo, Andalucía) que se popularizó en el siglo XIX gracias a los viajeros del *Grand Tour*.

Un ejemplo de esta ceremonialización del flamenco la encontramos en el NO-DO 770-A (7/10/1957) (Fig. 8). El reportaje (“Marruecos: Mohamed V en Tánger. -Fiestas con motivo de la promulgación del nuevo estatuto de la ciudad”) aborda los festejos que se celebraron en la ciudad marroquí y que cuentan con la presencia del monarca. En esta fiesta aparece un “cuadro de folclore español”, a saber, cuatro mujeres bailando por sevillanas ataviadas con el traje de



Fig. 8. Cuadro de sevillanas en NO-DO 770-A (7/10/1957)

falda corta que se popularizará en los años 60. La inclusión de este baile a modo de homenaje a un monarca extranjero nos habla de esta ceremonialización y el uso diplomático de la danza de los que nos habla Cruces Roldán, es aquello que el Régimen quiere enseñar al mundo exterior, un espectáculo animado, colorido y único; algo eminentemente español.

Por su parte, la aparición de las danzas regionales en NO-DO a partir de la década de 1960 se caracteriza por seguir representando un remanente de la tradición y lo autóctono en una época de “modernidad” y aperturismo en el que nuevas tendencias extranjeras comenzaban a penetrar en nuestras fronteras de forma inevitable. No obstante, la danza folclórica tendrá una consideración más solemne que el flamenco, como veremos a continuación, y si bien se promocionará a través de

⁸⁹ CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato...”, p. 301.

NO-DO como una atracción turística a fin de visitar ciudades del interior peninsular (que quedan fuera del discurso de “sol y playa” que imperaba en el discurso turístico dominante), no tendrá el tono de espectacularidad con el que se dotará al flamenco.

Hablábamos anteriormente de la eclosión de las óperas flamencas, dotadas de espectacularidad y favorables a las intenciones de Régimen de convertir el flamenco en sinónimo de “lo español” a través de grandes estrellas que o bien eran simpatizantes del franquismo o, al menos, lo disimulaban bien y no representaban un problema social. En la década de 1960 entran en la ecuación las nuevas formas de consumo, la irrupción y popularidad de géneros musicales extranjeros como el *rock*, el *pop* o la música *ye-yé*⁹⁰ así como la aparición de la televisión, que acercó los números musicales a los hogares españoles a través de las actuaciones televisadas, y de los programas musicales en la radio como *Caravana Musical* de la cadena SER.

Para entonces, el flamenco había perdido su “pureza”, su “autenticidad” y se había convertido en un reclamo turístico que aderezaba el *Spain is Different* con su exotismo. Respecto a este concepto de autenticidad reflexionaron entonces los flamencólogos y se erigió un debate en torno a ello que continúa hasta la actualidad. Gabriel Doménech Gonzalez lo explica de esta manera:

“La promoción internacional del flamenco según estas señas, que se sumaba al renombre alcanzado fuera de España por una gran cantidad de músicos y bailaores desató la preocupación entre aficionados y especialistas locales, recelosos ante las distorsiones que la cultura flamenca podía sufrir bajo la mirada supuestamente banalizadora y superficial que emanase en el extranjero”⁹¹.

Sin embargo, las óperas flamencas pasaron de moda en la década de 1960, el flamenco se volvió a transformar y dio lugar a dos fenómenos musicales: la pervivencia de la canción española, con personalidades como Manolo Escobar, Isabel Pantoja o Rocío Jurado, y el nacimiento de grupos musicales que imitaban las nuevas músicas extranjeras sin sacrificar el idioma ni las referencias culturales a España buscando llegar a un público más joven como el Dúo Dinámico, que

⁹⁰ NO-DO se hizo eco de esta nueva ola musical con reportajes como el del nº1233-A (22/8/1966): “Informaciones y reportajes: la pasión por la musica ‘ye-ye’. - Los Beatles en Hamburgo”.

⁹¹ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, p. 159.

incorporaba rasgos del flamenco a un sonido más moderno, más *light*; el arranque del llamado (y tan temido por los puristas) flamenco-fusión⁹².

La canción española tiene sus orígenes en la década de 1920, época de dominio del cuplé, al cual fue desbancando paulatinamente. Este género también fue muy útil al franquismo pues resultaba una afirmación de la identidad española (confundiéndose, una vez más, con rasgos típicos andaluces) y porque su asociación con las películas folclóricas de la españolada dio lugar al estrellato de muchas intérpretes que provenían del mundo del flamenco, incurriendo por tanto en el ya nombrado proceso de banalización de dicho arte. En la década de 1960, la canción española no convencía del todo a las nuevas generaciones, viéndolo como algo retardatario más propio del gusto de sus padres (de quienes pretendían desligarse a toda costa), aunque fórmulas como las de Manolo Escobar consiguieron la simpatía de todos los sectores de la sociedad.



Fig. 9. Imagen promocional de la canción *Y Viva España* de Manolo Escobar (1971)

El caso de Manolo Escobar es (Fig. 9) especialmente interesante porque se convirtió en el “portavoz de la España de los años 60, caracterizada por el seiscientos, el *boom* turístico, la emigración, el Cordobés, el fútbol y el apego a las tradiciones”⁹³. Manolo Escobar también tuvo un lugar destacado dentro del cine folclórico, que se simbiotizaba con la industria musical para llevar a algunos de estos artistas de la canción española al estrellato. Esta relación con la españolada llevaba invariablemente aparejado el carácter aflamencado de la canción española, que una vez más consiguió llevar el mensaje nacionalista y de orgullo patriótico a través de la música (en este caso, más bien a través de la canción que del baile), y qué mejor forma que a través del *Y Viva España* de Manolo Escobar.

Otro fenómeno que tomó fuerza en la década de 1960, relacionado tanto con la canción como con el turismo, fue la proliferación de festivales como el Festival de la Canción Mediterránea o el Festival

⁹² De nuevo, NO-DO se refiere a las nuevas y exitosas tendencias musicales que, en este caso, le seguían siendo favorables por incorporar a estos nuevos ritmos algunos rasgos característicos del flamenco y/o de la canción españolas, incorporando el mensaje de orgullo patriótico de una forma sutil y accesible a las esquivas nuevas generaciones: en NO-DO n° 1240-C (10/10/1966), a través de la sección “Noticias españolas” leemos “Octavo Festival de la Canción Mediterránea. - ‘Como ayer’, del Duo Dinámico. Primer premio”. Es igualmente interesante la referencia a estos festivales musicales, cuyo fenómeno analizaremos a continuación.

⁹³ VEGA, B., *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*, Madrid, Taller el Búcaro, 1996, p. 155.

de la Canción de Benidorm⁹⁴, eventos multitudinarios que se celebraban en las ciudades costeras del Mediterráneo, con carácter anual y siempre en los meses de verano; coincidiendo con la temporada alta de veraneo en estas cálidas regiones. Si bien participaban artistas extranjeros y, en ocasiones, ganaban los certámenes⁹⁵, habitualmente triunfaban los nombres más conocidos de la canción española y la copla como, por ejemplo, Julio Iglesias⁹⁶.

Continuará en estos años la función ceremonializadora del flamenco y las danzas regionales de la que hablaba Cruces Roldán para las décadas de 1940 y 1950. Quizás el ejemplo más paradigmático se diese en la Feria de Nueva York de 1964: en el Pabellón Español tuvo lugar una exhibición de baile flamenco a cargo de Antonio Gades y Manuela Vargas⁹⁷ (Fig. 10). La ocasión, cuanto menos multitudinaria y que atrajo a personas de todo el mundo, fue inmejorable para mostrar el flamenco y la cultura española en un



Fig. 10. Fotograma de NO-DO 1122-C (06/07/1964) que muestra a Antonio Gades

momento en que el Régimen comenzaba a ver los frutos de sus esfuerzos por convertir a España en un referente mundial del turismo. Además, sirvió para que artistas como el propio Antonio Gades se diesen a conocer en un mundo cada vez más globalizado, alcanzando fama internacional pero siempre ligados al espíritu español.

⁹⁴ Podemos referirnos a un largo etcétera que se reflejó igualmente en NO-DO: el Festival de la Canción “Costa del Sol” en el nº1380-A (16/6/1969), el Festival de la Canción de Mallorca en el nº1382-B (30/6/1969), el Festival de la Canción Española de Barcelona en el nº1416A (23/2/1970)... Estos festivales contaron con varias ediciones y algunos siguen celebrándose a día de hoy bajo distintos nombres, como el Benidorm Fest.

⁹⁵ NO-DO 1469-A (1/3/1971): “Informaciones y reportajes: IV Festival de la Canción, en Málaga. - La norteamericana Donna Highower, intérprete de la canción triunfadora”.

⁹⁶ NO-DO 1334-B (29/7/1968): “Noticias españolas: X Festival de la Canción de Benidorm - Julio Iglesias vencedor por su canción ‘La vida sigue igual’”. NO-DO 1416-A (23/2/1970): Informaciones y reportajes: la melodía triunfadora en el Festival de la Canción española, de Barcelona. - ‘Gwendolyne’, de Julio Iglesias, - La interpretará también en el de ‘Eurovisión’ ”. Es importante reparar también en este último dato, ya que España ha participado ininterrumpidamente en el festival de Eurovisión desde 1961, otra plataforma desde la que dar a conocer el país a través de la canción, perpetuando en muchos casos los tópicos aflamencados de los que venimos hablando.

⁹⁷ NO-DO nº 1122-C (6/7/1964): “Noticias mundiales: Fiesta en el Pabellón español de la Feria de Nueva York. - Honran el acto los representantes de la O.N.U. - Les reciben el comisario Miguel García de Sáez, y el embajador español en Washington Manuel Aznar Zubigaray. - Comida de gala y espectáculo flamenco con Antonio Gades y Manuela Vargas”.

En esta misma línea encontramos otras noticias en NO-DO que reflejan el uso del flamenco y el folclore como embajadores de la “marca España”, por ejemplo el nº1150-C (18/1/1965): “Información nacional: periodistas extranjeros en Alicante. - Fiesta flamenca en la Costa Blanca”. Debemos atender a dos detalles clave: en primer lugar, que aquellos que presencian la fiesta flamenca son periodistas extranjeros, lo cual conlleva que, cuando regresen a sus países de origen, escribirán crónicas o artículos que hablen a la gente de las maravillas y lo alegre que resulta el flamenco, el calor de España y sus costas. Y esta es la segunda clave, el lugar: Alicante, como otras ciudades de la Costa Blanca, había recibido en años anteriores mejoras de infraestructuras y la promoción de complejos vacacionales enfocados a atraer a este tipo de turistas, extranjeros y (muy presumiblemente) con un importante poder adquisitivo que se reflejaría en las arcas del Estado. Estas recepciones de personalidades y dignatarios extranjeros fueron cada vez más habituales y casi siempre se aderezaron con estos espectáculos dancísticos y flamencos, una vez utilizándolos como “lo más español” de cara al resto del mundo.

En las décadas de 1970 y 1980 se mantuvieron estas características en la programación de NO-DO en lo que respecta a la presentación de la música como reclamo turístico, promocionando estos festivales y a las estrellas de la canción española que poco a poco fueron instalándose en las casas de los españoles con la generalización de la televisión en los hogares a través del formato de las actuaciones musicales televisadas. Se mantuvo en estas décadas la convivencia entre la tradición afluencia y de la canción española con las nuevas tendencias musicales, procedentes mayormente del mundo anglosajón, influenciando a los grupos españoles que trataron de emular dichas fórmulas.

3.1.2 Flamenco y cine comercial

Como hemos visto, a través de NO-DO se creó un discurso de unidad, ceremonia y entretenimiento alrededor del flamenco que el Régimen iba matizando y maquillando a su antojo, siempre en un formato cercano al documental y al reportaje que otorgaba un aura de respetabilidad y fidelidad a todo aquello que aparecía en pantalla. No era “cine”, no terminaba de ser entretenimiento, y por ello no merecía discusión en las publicaciones cinematográficas de la época. Por contra, con la llegada del franquismo al poder arribó también la gran búsqueda del cine “español” y el ataque encarnizado hacia todo aquello que no lo fuese. Dentro de la prensa especializada (siempre afin al Régimen), la

revista que más peso ejerció fue *Primer Plano* y su *Manifiesto a la cinematografía española* publicado en sus cinco primeros números en 1940, en el cual se proponían las bases para asentar la industria cinematográfica española y, por fin, conseguir su exportación y reconocimiento internacional⁹⁸.

En el apartado anterior ya mencionábamos un artículo de *Primer Plano* escrito por Bartolomé Mostaza en 1940 sobre el uso propagandístico del medio, abogando por la necesidad de un cine militante como epítome del cine nacional. Otras plumas, como la de Joaquín Romero-Marchent en *Radiocinema*, argumentaban que el cine español debía representar los valores raciales y tradicionales siguiendo un espíritu religioso, haciendo gala de nuestro esplendoroso pasado y nuestra más alta cultura:

“Creemos un Cinema racial, exponente de nuestras tradiciones, de nuestras bellezas, de nuestro espíritu religioso, heroico y un poco aventurero. Un Cinema de hondas raíces españolas. Un Cinema de romancero, de firmes líneas clásicas. Ahí tenemos las vidas de nuestros navegantes, de nuestros santos y de nuestros poetas. El Cid y Hernán Cortés bien merecen un film. Y nuestra gran Reina Isabel, y nuestro Cardenal Cisneros, y nuestro Cervantes, y nuestro Lope (...)”⁹⁹.

Romero-Marchent no andaba desencaminado y es que los ciclos de cine histórico de la potente productora CIFESA, el llamado “cine de cruzada”, se convirtiesen el género clave de la década de los cuarenta, aunque su producción siempre iría por detrás de la comedia por la necesidad escapista de la posguerra¹⁰⁰.

En algo que sí coincidieron todos los colaboradores de *Primer Plano* y otras publicaciones especializadas fue el ataque a la españolada y sus directores abanderados (con especial fijación en Florian Rey y Benito Perojo, los grandes realizadores de la época de la Segunda República). El franquismo compartía esta animadversión por la españolada entendiéndola como un remanente de

⁹⁸ MONTEVERDE, J. E., “El cine de la autarquía (1939-1950)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 181-238, espec. p. 212.

⁹⁹ ROMERO-MARCHENT, J., “Cinema nacional. Comentarios al margen. XLII. La vida nueva”, *Radiocinema*, n. 44, 15 de enero de 1940, p. 7.

¹⁰⁰ MONTEVERDE, J. E., “El cine de la autarquía...”, p. 231.

la Segunda República y acusándola de promocionar una falsa imagen de España, una imagen que bebía del romanticismo europeo y la Leyenda Negra¹⁰¹.

Pero la españolada, al no ser un invento franquista sino, en palabras de Navarrete Cardero, una inevitabilidad dentro de nuestro cine¹⁰², no podía desaparecer de un día para otro. La españolada era la conexión entre el cine y su público, en su amplia mayoría popular y rural, acostumbrado a las temáticas, personajes y tramas que en estas películas se ofrecían. La industria— aún recuperándose de la posguerra y en una lluvia de ideas que nunca terminaba de caer— no ofrecía otro cine popular que no incurriese en el folclorismo y el pintoresquismo, por lo cual seguían haciéndose españoladas (siempre rentables) al tiempo que se culpaba al público por su incapacidad de apreciar el cine de calidad. Esto, al mismo tiempo, distanciaba más y más a las clases populares de las clases medias urbanas y de la burguesía, que no se sentían representadas en este tipo de cine de ambientación andaluza ruralista y no entendían que se diese tanto protagonismo a las clases bajas. El cine español era incapaz de responder a la heterogeneidad de la sociedad, por mucho que se propugnase la unidad monolítica de la nación por todas partes¹⁰³. Nuestro cine estaba, a todas luces, alejado de la realidad. Bien fuese en las películas históricas, las de adaptación literaria, las folclóricas o las de aventuras; el cine español se movía en el pasado.

La españolada cinematográfica de la posguerra se caracteriza por abandonar paulatinamente los regionalismos propios de épocas anteriores para centrar sus tramas en Andalucía, un territorio carente de aspiraciones nacionalistas¹⁰⁴ que permitía, además, cultivar la romántica metonimia Andalucía-España que comentábamos en el capítulo anterior. Su repertorio musical giraba en torno a la canción andaluza—que acabaría por evolucionar hacia la canción española—, aquella popularizada por las tonadilleras y canzonetistas durante los años veinte y treinta en las óperas flamencas¹⁰⁵. Con la llegada del franquismo, el Régimen se apropió de la canción andaluza que, dada su popularidad, se había convertido para la gran mayoría de los españoles en sinónimo del flamenco—obviando los palos sobrios y ancestrales propios del cante jondo—. En esta confluencia de intereses estatales y apropiacionismo nace el Nacionalflamenquismo—que debe su nombre a la

¹⁰¹ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional...*, p. 66.

¹⁰² NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 174.

¹⁰³ MONTEVERDE, J. E., “El cine de la autarquía...”, p. 215.

¹⁰⁴ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p. 47.

¹⁰⁵ PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo...*, p. 277.

íntima relación que sostuvo con el Nacionalcatolicismo franquista—, término definido por William Washabaugh en su obra *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture* de la siguiente forma:

“Nacionalflamenquismo was the sneering name they gave to the franquista promotion of meretricious spectacles that celebrated the richness of Spanish art while hiding both the poverty and the regional allegiances of the artists¹⁰⁶”.

En el apartado anterior de este capítulo identificábamos en NO-DO las tres etapas que vivió la imagen del flamenco a lo largo del franquismo: unidad en la autarquía, ceremonialización y lavado de cara en los años cincuenta y explotación turística de los sesenta en adelante. Respecto al cine y la españolada, no hemos observado esta diferenciación de manera tan tajante sino que, quizás, se produjo todo al mismo tiempo desde la producción inmediatamente posterior a la guerra. Además, en la promoción de la españolada andalucista coincidimos con Teresa Pardo Ballester¹⁰⁷, quien afirma que en esta apropiación del flamenco por parte del franquismo jugó un papel crucial la orientalización y la asunción del mito romántico de España por parte del Régimen, al igual que en la “castellanización” y nacionalización de la figura del gitano a través del cine folclórico¹⁰⁸. La apropiación y asunción del flamenco, un arte con un pasado asociado a la prostitución, el alcoholismo y las malas compañías que acabaron por encontrarse en los cafés cantante; y del gitano, un grupo marginal que a nivel étnico tampoco encajaba en el ideal de raza española, permitió al franquismo encubrir estas diferencias culturales y raciales al tiempo que se beneficiaba del exotismo y unicidad de Andalucía y el flamenco¹⁰⁹. Esta estrategia de acomodación es la misma que siguieron de forma sistemática en el cine musical folclórico y en otros tantos ámbitos en los cuales la heterogeneidad se manifestaba incómoda para un Estado embrionario que buscaba vertebrar su sistema de valores.

¹⁰⁶ WASHABAUGH, W., *Flamenco: Passion...*, p. 103. “El nacionalflamenquismo fue el nombre despectivo que se le dio a la promoción franquista de unos espectáculos llamativos que celebraban la riqueza del arte español al tiempo que escondían la pobreza de los artistas, así como la lealtad de estos a sus regiones”. Traducción propia.

¹⁰⁷ A este respecto recomendamos la lectura del capítulo tercero de su obra *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*, “El orientalismo manifiesto del régimen franquista. Fascismo, nacionalismo y la Guerra Civil Española”.

¹⁰⁸ PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo...*, p. 279.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 271.

Durante la época de la autarquía, los temas, personajes y convencionalismos se mantuvieron así como su éxito en taquilla hasta finales de la década de 1950¹¹⁰. El continuismo de la línea más clásica de la españolada no es de extrañar pues, pese a las inquietudes que el Régimen sostenía respecto al mantenimiento del modelo propio de la Segunda República, la mentalidad del público no había cambiado y sus valores seguían coincidiendo con aquello expresado en la españolada¹¹¹.

La diferencia clave entre el cine musical folclórico de época republicana y el del franquismo fue la configuración del *star-system* alrededor de las divas folclóricas, cantaoras y tonadilleras que ocuparon incontables artículos en la prensa rosa de la época. Las pioneras fueron “Las miarmas” o “Las tres Marías”, Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla (Fig. 11); y otras tantas como Marujita Díaz, Marifé de Triana o Juanita Reina.



Fig. 11. Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico en *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962)

Es en este momento cuando surge el llamado “cine de lucimiento de estrellas”, un modelo basado en la presencia de una de estas grandes figuras de la canción (ya consagradas en lo musical) que protagonizaban tramas cómicas o melodramáticas¹¹². Estas mujeres también sufrieron la apropiación franquista a través de dos fenómenos: el primero de ellos tiene que ver con la naturalización y asimilación del flamenco y la figura del gitano, pues las estrellas folclóricas se convirtieron en la idealización de la marginalidad¹¹³. Por otra parte, nos remitimos de nuevo a Cristina Cruces Roldán y su reflexión en torno a las “mujeres que bailan”¹¹⁴: si bien las artistas femeninas fueron presa del estigma y el rechazo durante el primer franquismo por salirse de sus ideales de domesticidad y sumisión que el Régimen imponía a las mujeres, las folclóricas estaban amparadas por la fama, las grandes compañías y por la utilidad que el flamenco representaba para el franquismo. El flamenco funcionó para estas mujeres como un salvavidas que

¹¹⁰ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional...*, p. 85.

¹¹¹ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p.192.

¹¹² MONTERDE, J. E., “Continuismo y disidencia (1951-1962)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 239-293, espec. p. 275.

¹¹³ HEREDERO, C., *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993 p. 183.

¹¹⁴ CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato...”, 2017, p. 290.

las colocaba fuera del estigma porque, pese a la sensualidad inherente al baile, el arte jondo representaba la tradición, la solemnidad y la riqueza de la cultura española¹¹⁵.

Sin embargo, el paulatino aperturismo que el país estaba experimentando en esta década de 1950 llevó al cine musical folclórico a despedirse (en parte) de la españolada por el hartazgo del público y por la progresiva popularidad de nuevas formas musicales extranjeras como el *rock* o el *pop*.

La primera de estas nuevas fórmulas fueron las películas de “cine con niño” o “cine de niños prodigio”, similar al modelo de lucimiento de estrellas pero en esta ocasión el protagonismo recaía en niños y niñas dados a la canción que inspiraban gran ternura, como Joselito o Marisol (el modelo de niñas prodigio fue más propio de la década de 1960). Si bien este modelo puede rastrear sus orígenes en el cine neorrealista italiano (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), prontamente estos niños fueron absorbidos por el cine religioso (*Marcelino, pan y vino*, Ladislao Vajda, 1954) y el musical de ambiente andaluz (*El pequeño ruiseñor*, Antonio del Amo, 1956)¹¹⁶. Podríamos entender *El último cuplé* de Juan de Orduña (1957) como el canto del cisne de la españolada antes de su definitiva reinención en la década de 1960, siendo además iniciador de un nuevo subgénero, el cine de cuplés. Aquello que supone una diferencia notoria respecto a la españolada folclórica más tradicional es la introducción del erotismo (muy subversivo), que elevó a Sara Montiel (Fig. 12) al estatus de *sex symbol*, y su ambientación urbana¹¹⁷.

Los años sesenta supusieron para la población española un soplo de aire fresco, la sensación de asomarse a una ventana de modernidad. Las familias del Régimen se reorganizaron y tomaron las riendas los tecnócratas del Opus Dei, conscientes de que el franquismo necesitaba renovarse y mantener esa imagen de aperturismo y paulatina flexibilidad a ojos del extranjero. España abrió sus puertas y a través de ellas desfilaron nuevos estilos musicales, tendencias de moda, corrientes de pensamiento y toda una serie de novedades que hicieron de España un país aún más plural, más heterogéneo, donde el discurso unificador se tambaleaba.

Las nuevas generaciones no habían conocido la posguerra, como todos los jóvenes de la década de 1960 buscaban desligarse de sus padres y buscar una identidad propia. La realidad española había cambiado y el cine estaba obligado a hacer lo mismo. En esta década llegó el Nuevo Cine Español

¹¹⁵ CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato...”, 2017, pp. 292-293.

¹¹⁶ MONTERDE, J. E., “Continuismo y disidencia...”, p. 275.

¹¹⁷ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional...*, p. 87.

al amparo de José María García Escudero durante su estancia en el cargo de Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967) y de la primera generación de cineastas salidos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, siendo éste movimiento la gran renovación del cine de nuestro país. No obstante, y como es habitual cuando hablamos de ruptura y vanguardia, películas como *La caza* (Carlos Saura, 1966) o *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) —paradigmas del Nuevo Cine Español— fueron fenómenos minoritarios que tuvieron mayor repercusión en el ámbito de la crítica y del reconocimiento internacional que en las salas de cine. Los grandes géneros de taquilla siguieron siendo la comedia, con Paco Martínez Soria como principal representante, y el cine musical.

La modernización cultural del país y la llegada de nuevos estilos musicales propició una diversificación y actualización de la españolada: la imagen romántica de Andalucía ya no era necesaria, España había encontrado en el turismo de sol y playa un nuevo *locus amoenus* del cual quería hacer su imagen nacional, por lo cual ya no eran necesarias las películas repletas de flamencas, gitanas, toreros y bandoleros—si bien aún encontramos ejemplos tardíos de estas variantes más tradicionales de la españolada—¹¹⁸. La gran virtud de la españolada ha sido su capacidad de adaptación a los tiempos, y en esta década de 1960 se vio obligada a actualizar sus tramas, personajes y ambientes en pos de su supervivencia. Tras el éxito de Orduña, el cine de cuplé asentó sus características y vivió un periodo de bonanza, en los sesenta se populariza el cine de niñas prodigio, ahora sin el notorio componente religioso de la década anterior y con Marisol convertida en un verdadero icono. Por otra parte, las novedades en la música hicieron eco en la producción de españoladas de la época y la canción andaluza-española de las tonadilleras fue dejando el relevo al *pop* y el *ye-yé*, cuyo tándem más conocido fueron Concha Velasco y Manolo Escobar¹¹⁹.

En las décadas de 1960 y 1970, Luis Navarrete Cardero establece el inicio de la españolada moderna, la superación del cine de flamencas y toreros. A partir de este momento, la españolada se entiende como un fenómeno de subgéneros entremezclado con la comedia y el destape (sobre todo

¹¹⁸ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional...*, p. 91.

¹¹⁹ A través de este icónico dúo se puso de manifiesto una de las principales tensiones que surgió en el panorama musical ante las nuevas olas musicales que llegaban desde el extranjero: en *Pero en qué país vivimos* (José Luis Sáenz de Heredia, 1967) Escobar encarna la tradición de la canción española frente a la moderna Concha Velasco, quien se postula como representante del *ye-yé*. Las discusiones entre los defensores de la música de raigambre española, con evidente ascendencia e influencia flamencas, y los adalides de los estilos foráneos como el *rock*, el *pop* o el *beat* británico fueron muy habituales en la prensa de la época y en los pujantes programas musicales de radio.

en la década de los setenta) donde prevalece el protagonismo y la mirada masculina. De la españolada clásica mantendrá la buena recepción del público general, el uso de humor castizo (en ocasiones llevado al extremo y rozando el machismo) y la prevalencia de valores conservadores y de corte tradicional, por mucho que se ocultasen tras un telón de modernidad¹²⁰.

3.2 Las corrientes renovadoras del musical folclórico (1940-1986)

Hasta este punto nos hemos dedicado a analizar y trazar una serie de características, influencias y coincidencias dentro del panorama de la españolada y el cine musical folclórico. La españolada fue adaptándose a los tiempos, al régimen político en el que se creaba y al gusto del público, manteniéndose así como uno de los grandes géneros en taquilla prácticamente hasta la década de 1960—en la cual, como hemos visto, comienza su diversificación y transición hasta la españolada posmoderna y actuales derivaciones¹²¹.

Sin embargo, en los años del franquismo, cuando Andalucía y la flamenca con vestido de volantes eran nuestras mejores embajadoras, se gestaron en nuestro país una serie de películas musicales que bien por su lenguaje, su acercamiento al folclore y la tradición musical o bien por la voluntad autoral del director—consciente de que estaba creando una “rareza”—constituyen un paradigma en la dignificación del flamenco como arte dentro de nuestro cine. En una época en la que la españolada era una apuesta segura cuando el entramado industrial de la cinematografía española encadenaba una crisis tras otra, directores tan tempranos como Carlos Serrano de Osma (1916-1984) o Edgar Neville (1899-1967) innovaron el panorama cinematográfico en cuanto a lenguaje cinematográfico (Serrano de Osma incorporando el Surrealismo, el *flashback* en la narración o componente diegético del número musical y Neville mediante el uso del formato documental) y estilo (especialmente notable la importancia de la estética surrealista en *Embrujo*), testigo que recogerá Carlos Saura en muchos aspectos de su Trilogía Flamenca. Por otra parte, en la década de 1960 encontramos dos interesantes propuestas desde el panorama catalán con Francisco Rovira-Beleta (1912-1999): primeramente, *Los tarantos* reinterpreta la estética marginal propia del gitanismo andaluz trasladando la acción a un poblado de chabolas y, dos años después, se atrevería con la adaptación del *Amor brujo* de Manuel de Falla a una trama policiaca; todo ello en pleno

¹²⁰ NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género...*, p.198.

¹²¹ IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional...*, p. 95.

boom turístico cuando las playas españolas fueron invadidas por nuestros pálidos vecinos noreuropeos mientras Marisol y Manolo Caracol resonaban por todas partes.

Así, tomando estos cuatro filmes como paradigma de la renovación del cine musical folclórico, nos proponemos trazar una línea casi contracultural a la hora de retratar la mítica Andalucía de la pandereta y la farándula.

3.2.1 *Embrujo*, Carlos Serrano de Osma (1947)

Carlos Serrano de Osma (Fig. 12) nace en Madrid en 1916 en el seno de una familia acomodada. Desde temprana edad era asiduo de cines como el *Ideal*, el *Monumental* o el *Real Cinema*, donde pudo conocer a figuras tan icónicas del cine de la época como Charles Chaplin, Max Linder o Douglas Fairbanks. En la década de los treinta, Serrano de Osma y sus dos grandes amigos, Aniceto Fernández Armayor (futuro neurólogo y colaborador de Serrano de Osma durante su etapa documental) y Julián Antonio Ramírez (locutor de Radio París durante el franquismo), acudían a las sesiones de cineclub y comenzarán a colaborar en revistas

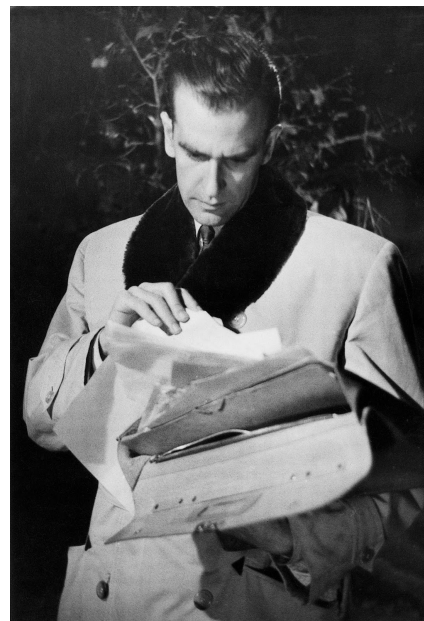


Fig. 12. Carlos Serrano de Osma

especializadas de gran importancia durante la II República: *Popular Film* y *Nuestro Cinema*¹²². Tanto Serrano de Osma como sus compañeros en *Popular Film*—caracterizada por la expresión vehemente de las opiniones de los articulistas— reivindicarán un cine social, formalista (su aspiración era el cine soviético pero también admiraban a cineastas como F.W. Murnau, King Vidor, René Clair o Robert J. Flaherty) y, sobre todo, alejado de los preceptos del grueso de la producción nacional; hacia la cual sentían verdadera repulsa¹²³.

Con el estallido de la Guerra Civil, Serrano de Osma demostrará su oposición al franquismo uniéndose al equipo de rodaje encargado de realizar películas y documentales propagandísticos para el Comité Provincial del Partido Comunista madrileño, iniciativa en la que coincidirá con Antonio del Amo y Rafel Gil¹²⁴. No obstante, a medida que avanza la contienda acabará por asumir el

¹²² ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, pp. 19-20.

¹²³ *Ibidem*, pp. 22-23.

¹²⁴ MONTEVERDE, J. E., “El cine de la autarquía...”, p. 228.

ideario falangista y se enrola en el ejército sublevado, una decisión radical fruto de varias desafortunadas circunstancias, entre ellas la muerte de los primos suyos a manos de la milicia, que provocarán la repulsa de Serrano de Osma por la causa republicana¹²⁵. Finalizada la contienda realizará sus primeros trabajos como ayudante de dirección, mientras continuaba colaborando como crítico en *Radiocinema* (como vimos anteriormente, una de las publicaciones más importantes adeptas al franquismo) e incluso como locutor radiofónico.

La carrera como director de Serrano de Osma arranca con *Abel Sánchez* (1946), un film basado en la novela de Miguel de Unamuno, en el cual revisa la historia de Caín y Abel para poner de manifiesto una serie de oposiciones filosóficas como con la ciencia/arte, odio/amor o muerte/vida¹²⁶. Ya en *Abel Sánchez* atisbamos la inclinación de Serrano de Osma por la abstracción, la creación de ambientes sombríos, densos, asfixiantes; telúricos. Sus cavilaciones sobre el “cine telúrico”¹²⁷ comienzan en la adaptación unamuniana pero no será hasta *Embrujo* cuando consiga desarrollar plenamente sus inquietudes¹²⁸.

La malograda aventura de *Embrujo* comienza el 12 de agosto de 1946, momento en que la productora BOGA solicita el permiso de rodaje. El 25 de agosto comienza la grabación en los estudios Orphea, en Barcelona, y se extenderá durante 94 días, superando con creces los plazos propuestos en el expediente de rodaje. El presupuesto de 1.717.840 pesetas nos habla de una producción modesta, sorprendente dado el caché de los dos protagonistas, Lola Flores y Manolo Caracol. Los informes de los censores sobre el guión, redactados a finales de agosto del mismo año, critican los “ambientes poco recomendables de tabernuchas y borracheras”¹²⁹. Los censores acabaron por calificar *Embrujo* para mayores de 16 años, otorgándole la Segunda Categoría. Posteriormente, se le concedieron dos permisos de rodaje así como el permiso de exportación¹³⁰.

La primera exhibición del segundo filme de Serrano de Osma fue el 25 de mayo de 1947 en el Teatro López de Ayala de Badajoz. Tras ello se sucedieron incontables y feroces críticas tanto por

¹²⁵ ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, p. 40.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 86.

¹²⁷ Entendiendo “telúrico” como la influencia que ejerce un lugar sobre las personas que en él habitan, llevándonos a conceptos como la predestinación. El pensamiento telúrico en literatura fue popularizado en la primera mitad del siglo XX en América Latina, fundamentalmente en novelistas como José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y Ricardo Güiraldes, quienes enfatizaban la conexión de los pueblos indígenas con el entorno rural y/o selvático (FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “La novela regionalista o de la Tierra (1920-1930), *Hispanoteca*, disponible en [http://www.hispanoteca.eu/Literatura LA/Novela regionalista o de la tierra.html](http://www.hispanoteca.eu/Literatura/LA/Novela%20regionalista%20o%20de%20la%20tierra.html) (Fecha de consulta: 23-VII-2024))

¹²⁸ MONTEVERDE, J. E., “El cine de la autarquía...”, p. 229.

¹²⁹ Archivo General de la Administración [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/03285.

¹³⁰ *Idem*.

parte de la prensa especializada como del público, aunque la acogida fue más favorable en Barcelona. Este mismo 25 de mayo, Serrano de Osma envía a las principales revistas cinematográficas una carta en la cual denuncia que la versión que está exhibiéndose en Madrid no cuenta con su beneplácito sino que ha sufrido, arreglos y un montaje distinto en contra de su voluntad¹³¹. Es importante señalar sus palabras pues denunciaba que “La copia ofrecida al público está realizada con la inclusión de escenas y secuencias descartadas precisamente por mí, y de ella se han excluido planos necesarios a la inteligencia estética de la película”¹³², pues, como veremos, el lenguaje estético de *Embrujo* es quizás el componente más innovador y definitorio del filme.

Embrujo narra el amor imposible entre sus protagonistas, Manolo (Manolo Caracol) y Lola (Lola Flores). Tras varias idas y venidas, Lola decidirá embarcarse en su carrera a nivel internacional y abandonará España, dejando a Manolo inmerso en una espiral de alcoholismo y conmiseración. Sin embargo, un *embrujo* les une y Lola acabará regresando de vuelta con Manolo. No será el argumento aquello que defina la importancia del filme de Serrano de Osma, sino que debemos prestar atención a dos asuntos clave: el lenguaje (cinematográfico y estético) y la vocación autoral.

Para hablar de renovación en cuanto al medio artístico, hay dos escenarios posibles: el azar o la intencionalidad. En el caso de *Embrujo* podemos afirmar con total seguridad que Carlos Serrano de Osma pretendía realizar una película folclórica que no cayese en la españolada, entendida como una compilación de tópicos y canciones de pandereta:

“*Embrujo* es una película ambiciosa en la que no solo se huye de la pandereta y de la españolada, sino que se le da la batalla a esa degeneración, casi siempre intencionada. Y aún más, demostraremos que sin achabacinar y falsear la pura vena de lo popular se puede hacer una película digna, joven y comercial”¹³³.

Es aquí, en esta toma de conciencia de que el folclore (andaluz) y lo popular debían dignificarse después del orientalismo, el romanticismo y el Nacionalflamenquismo al que Andalucía había sido

¹³¹ ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, p. 94.

¹³² ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, p. 94. Según el autor, la carta fue publicada a lo largo del mes de junio de 1946 en revistas como *Informaciones*, *Ya*, *Arriba*, *El Alcazar*, *Dígame*, *Primer Plano*, *Radiocinema* o *Cámara*.

¹³³ Declaraciones de Carlos Serrano de Osma para *Radio España de Barcelona*, efectuadas el 12-X-1946.

sometida desde hacía siglos. Es aquí donde comienza el “exorcismo” de la españolada que nos llevará hasta Carlos Saura.

La renovación de este cine musical folclórico en el caso de Serrano de Osma perseguía la dignificación del folclore español-andaluz (no perderemos de vista esta falsa metonimia durante muchas décadas) y para ello se servirá de una estética de la abstracción, de marcado talante experimental, y una narración marcada por el uso del *flashback* y la alternancia entre secuencias narrativas y secuencias, llamémoslas, poéticas.

La mayor parte de la película se desarrolla en un *flashback* en el que Lola, a raíz de observar los movimientos de una joven bailaora durante un homenaje que se le rinde, recuerda el episodio de su vida en el que conoció a Manolo. Este recurso, en el cual es la propia Lola quien rememora, conlleva la posibilidad de que se trate de un narrador sospechoso o poco fiable¹³⁴ y sus palabras finales parecen sugerir que no todo lo contado pudo ser así—“Pues mientras yo vivo, vive conmigo el recuerdo, que es también un modo de vivir...”—, ya que el filme está plagado de delirios, abstracción y una pasión obsesiva¹³⁵. Es esta obsesión la que permite el onirismo de la cinta, acentuado por las secuencias poéticas que nombrábamos antes.

Las secuencias narrativas son aquellas más canónicas, fieles al relato lineal de los hechos. Éstas serán constantemente interrumpidas, las clásicas secuencias de montaje (sucesiones de planos a través de cortinillas u otros recursos visuales para expresar cambios en el espacio y/o tiempo¹³⁶), por fragmentos de gran lirismo de corte metafórico a partir del cual se



Fig. 13. *Embrujo*, Carlos Serrano de Osma (dir.), 1947)

sugieren los estados de ánimo y del alma de los personajes a través de números musicales o bien de montajes visuales que recogen el carácter experimental y evocador de *Embrujo*¹³⁷ (Fig. 13). Al respecto del componente narrativo de los números musicales cabe recoger unas palabras del

¹³⁴ El término (*unreliable narrator*) fue definido por Wayne C. Booth en *La retórica de la ficción* (1961).

¹³⁵ ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, p. 108.

¹³⁶ STEPHENSON, R., DEBRIX, J. R., *El cine como arte*, Barcelona, Labor, 1973, p. 111.

¹³⁷ ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, pp. 103-105.

director: “Pretendo que el cante y el baile flamenco sean en esta película elementos que no corten la línea argumental, sino que le sirvan de soporte. Es decir, lo temático no hace alto para dejar paso a la música y a la canción; las atraviesa, rectilíneo, en busca de su diana emocional”¹³⁸. Al contrario que los musicales clásicos hollywoodienses, en los cuales las escenas de baile eran más bien utilizados para el lucimiento de las estrellas, en el caso de Serrano de Osma (como también ocurrirá en Saura), la música y la danza adquieren un papel esencial en el filme al potenciar y mostrar de manera subjetiva los estados de ánimo, los pensamientos o los sueños de los personajes. Con ello también marca una distancia respecto a las españoladas del Nacionalflamenquismo que, como en el caso norteamericano, servían como entretenimiento o reclamo para el público, que acudía al cine para disfrutar de las piezas musicales como bien podría hacerlo en un escenario o en una plaza de toros.

Las secuencias musicales de *Embrujo*, ligadas, como hemos visto, a la abstracción y la artisticidad que perseguía Serrano de Osma, contienen otro de los grandes logros del director: la consecución de un nuevo lenguaje cinematográfico adaptado a los ritmos flamencos. Quizá el mejor ejemplo sea el de la copla andaluza (entonada siempre por Manolo Caracol): a partir de esta composición musical y poética se relata una historia dramática que cuenta con planeamiento, nudo y desenlace¹³⁹. En *Embrujo*, Serrano de Osma se sirve del número musical de copla para expresar la tragedia del amor fatal, del dolor, en escenas de gran carga poética; escenas en las que reside el cariz experimental de la película, llenas de imágenes expresionistas y surrealistas¹⁴⁰.

Este ambiente trágico, extraño, permitió a Serrano de Osma llenar una españolada de simbolismo, de sentimiento jondo. Las secuencias poéticas también nos mostrarán *collages* visuales creados por la ebria y atormentada mente de Manolo acompañando sus dolorosas coplas, las apariciones de pesadilla que Lola sufre en sus sueños cuando se marcha de España... El *eros* y el *thanatos* son una constante a lo largo de *Embrujo*, la vida y la muerte son una misma entidad cuando el amor y el destino entran en juego, como bien supo recoger Manuel de Falla en su *Amor Brujo*.

La suerte que corrió *Embrujo* fue injusta: se sucedieron polémicas, discusiones, críticas feroces en la prensa que atacaban una película que flaquea en argumento pero obnubila en el resto. Con un

¹³⁸ “Fin de rodaje en Barcelona. Embrujo. Film surrealista de Serrano de Osma”, *Cámara*, n. 97, enero de 1947, p. 22.

¹³⁹ LINARES LUCENA, F. A., *Diccionario flamenco*, p. 253.

¹⁴⁰ ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma...*, p. 104.

lenguaje estético vanguardista y una voluntad de renovación, Serrano de Osma abría un nuevo camino para el musical folclórico. Si bien abordaremos a continuación otros ejemplos que se fueron sucediendo a lo largo de las décadas, vemos en *Embrujo* un antecedente del aura de misterio que recorre la Trilogía Flamenca de Carlos Saura, introduciendo la tragedia y el sino, la magia y el ensueño, que el oscense llevó a su máxima expresión con *El amor brujo*.

3.2.2 *Duende y misterio del flamenco, Edgar Neville (1952)*

Salimos del sueño y las pasiones desmedidas para tornar nuestra mirada hacia la terrena realidad, hacia el documental antológico de Edgar Neville con el cual se propuso la recuperación del flamenco auténtico.

Nacido en Madrid en el seno de una familia más que acomodada, hijo de nobles y heredero del título de IV conde de Berlanga de Duero, Neville formó parte de la intelectualidad de su época: asiduo a las tertulias del Café Pombo, entabló amistad con Federico García Lorca y Manuel de Falla en Granada, con Salvador Dalí y los poetas de la Generación del 27 Manuel Altolaguirre, Emilio Prados y José María Hinojosa. En estos años veinte se interesó por la carrera diplomática y acabó por ser secretario de la embajada española en Washington, Estados Unidos, en 1927. Es en Los Ángeles, en la fábrica de sueños, donde consigue



Fig. 14. Edgar Neville (derecha) junto a Charles Chaplin (1931)

introducirse en el mundo del cine gracias a Charles Chaplin (Fig. 14), quien le contrata como actor de reparto en *Luces de la ciudad* (1931). Chaplin le abre las puertas de la Metro Goldwyn Mayer, entidad en la que consigue empleo como dialoguista y guionista. De su etapa hollywoodiense quizás su mayor logro fue la dirección de *El presidio* (1930) pero también atraer a otros grandes artistas españoles como Luis Buñuel o el escritor Enrique Jardiel Poncela¹⁴¹.

¹⁴¹ BURGUERA NADAL, M. L., “Edgar Neville y de Romrée”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/6964/edgar-neville-y-de-romree> (Fecha de consulta: 22-VI-2024).

Edgar Neville regresa a España, a Madrid, el 13 de julio de 1936, día del asesinato de Calvo Sotelo. Afiliado desde hacía años a la Izquierda Republicana de Manuel Azaña, con el estallido de la Guerra Civil consigue ser destinado a la Embajada de Londres, desde donde actuará como informante para el bando sublevado. En 1936 huye junto a su segunda mujer, Conchita Montes, a Francia y de allí pasa a la zona franquista en pos de incorporarse al servicio diplomático de los sublevados. Sin embargo, su militancia republicana y su amistad con comunistas como el poeta Rafael Alberti le llevó a juicio, el cual se resolvió con su alistamiento en el ejército. Su presencia en zonas de combate, como en el frente de Madrid o en la batalla de Brunete, le permitieron incurrir en el género documental grabando escenas de la contienda con fines propagandísticos.

Terminada la guerra, Neville trabajó incansablemente para el cine y el entretenimiento, colaborando en la revista de humor—con gran influencia del absurdo de Ramón Gómez de la Serna—*La Ametralladora*, publicación que funda en 1937 junto a Miguel Mihura, el dibujante Tono y Álvaro de Laiglesia¹⁴². En la década de los cuarenta realiza algunas de sus películas más icónicas como la singular *La torre de los siete jorobados* (1944), *La vida en un hilo* (1945) o *El crimen de la calle de Bordadores* (1946)—en el cual hace su primera referencia al flamenco al recrear un café-cantante de la capital española, El Imparcial¹⁴³—; pero en la década de 1950 crea la *rara avis* de su filmografía: *Duende y misterio del flamenco*.

Durante su juventud en Madrid, Neville asistía a algunos de los cafés cantantes de la ciudad. En 1922, García Lorca le invita a Granada con motivo del Concurso de Cante Jondo¹⁴⁴, paradigma de la flamencología, que había organizado junto a Manuel de Falla y apoyado por personalidades como Ignacio Zuloaga, Fernando de los Ríos y José Mora Guarnido entre muchos otros (Fig. 15). La introducción de Neville en el flamenco de mano de Lorca y Falla marcó por completo su concepción del arte jondo, sujeto al tradicionalismo¹⁴⁵, crítico con la españolada y reticente de

¹⁴² BURGUERA NADAL, M. L., “Edgar Neville y de Romrée”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/6964/edgar-neville-y-de-romree> (Fecha de consulta: 22-VI-2024).

¹⁴³ MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine...”, p.1230.

¹⁴⁴ El Concurso de Cante Jondo fue una iniciativa promovida por Federico García Lorca y Manuel de Falla a fin de reavivar el panorama del flamenco tradicional durante la época dorada de la españolada. Para participar simplemente pedían entonar uno de los cantos derivados de la trágica *seguiriya*, como polos, martinets y soleares; que conforman el género jondo, más sofisticado y solemne. Si bien, efectivamente, el concurso sirvió para descubrir nuevas personalidades como Manolo Caracol y hacer aflorar una necesidad de recatar cantes casi extintos—tarea que tomaría Neville en la década de los cincuenta—, la crítica de poderosos intelectuales y escritores, como Eugenio Noel, dejaron una sensación de desazón y derrota en los corazones de Lorca y Falla (GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia...*, pp. 204-211).

¹⁴⁵ MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine...”, p. 1230.

aquellos que sólo gustan de los “cantes degenerados” del flamenco, a saber, el género chico (fandanguillos, colombianas, guajiras...).

En una nota del director que se encuentra en el expediente de censura de *Duende y misterio del flamenco* encontramos un retrato de su concepción sobre el cante flamenco—Neville era más aficionado al cante que al baile—del cual se destila un aire de superioridad

intelectual del que también pecaron Lorca, Falla o, décadas después, Carlos Saura. Cuando hablamos de la sensibilidad cosmopolita debemos imaginar al autor contemplando un fenómeno desde un palco elevado, no negaremos su genuino interés y admiración, pero siempre lo observa—en nuestra opinión— como un experimento antropológico. Por ejemplo, en su búsqueda de inspiración, Falla y Lorca hicieron “incursiones de trabajo de campo” en los ambientes rurales, en las tabernas, en los patios, porque pensaban que allí residía el cante jondo¹⁴⁶; ¿qué les separa de la labor antropológica y/o etnográfica? La sensibilidad cosmopolita también se rastrea en la propia flamencología¹⁴⁷, partiendo de los primeros tradicionalistas (Antonio Machado y Álvarez “Demófilo”, y Francisco Rodríguez Martín) para llegar a Lorca y Falla. Todos estos intelectuales, porque no eran artistas flamencos, se acercaron a la música tradicional andaluza y al flamenco como “tema de estudio”¹⁴⁸, contagiados por el romanticismo, el exotismo y el primitivismo¹⁴⁹... ¿No son éstos los nuevos viajeros del *Grand Tour*? La flamencología tradicionalista¹⁵⁰ traerá otra de las constantes en el mundo flamenco: el sentimiento de pérdida y nostalgia por un pasado mejor



Fig. 15. Fotografía de los asistentes al Concurso de Cante Jondo (Granada, 1922)

¹⁴⁶ BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., “El Concurso de Cante Jondo (1922) y las teorías de Falla y Lorca en el marco de otras teorías sobre el flamenco”, *Memoria Jonda del Flamenco. Granada, 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*, Madrid, Vitrubio, 2023, p. 333.

¹⁴⁷ El término “flamencología” surge del título del ensayo homónimo de Anselmo González Climent (1955), quien propuso el estudio de los conocimientos y técnicas relativos al cante y baile flamenco a través de métodos académicos propios de la musicología. En 1958 se funda la primera cátedra universitaria de Flamencología en la Universidad de Jerez, enfocada al estudio, investigación, conservación y promoción del arte flamenco (RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima...*, p. 154).

¹⁴⁸ BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., “El Concurso de Cante Jondo...”, p. 334.

¹⁴⁹ En su ensayo de 1963 *Flamenco y cante jondo*, Neville escribía lo siguiente: “el flamenco no fue un espectáculo, ni nació para ser un espectáculo: era la forma de expresión de un pueblo más bien inarticulado, eran los poemas que decían a gritos de llanto unos analfabetos que no podían expresarse de otra manera, eran los lamentos de amor de un tosco primitivismo que apenas sabe hablar pero que al recibir la herida se expresa de ese modo”.

¹⁵⁰ Las teorías de Lorca y Falla—seguidas por Edgar Neville—, a las que nos referiremos como tradicionalistas, no son sino una confluencia entre las hipótesis andalucista y gitana-purista identificadas por William Washabaugh.

que, necesariamente, desconfía de todo atisbo de creatividad y culpa de la degradación y popularización del flamenco a los profesionales¹⁵¹. Los herederos de esta corriente de pensamiento serán Ricardo Molina y Antonio Mairena (fundador del “mairenismo”) plasmado en el escrito *Mundo y formas del cante flamenco* (1963), criticado por su subjetividad y falta de rigor científico¹⁵².

Recuperando a Edgar Neville, reflejamos sus palabras en la nota sobre *Duende y misterio del flamenco*, afín a las teorías tradicionalistas:

“(…) Por otra parte hemos tratado de huir del tópico andaluz y de la españolada, cosa más difícil de lo que parece en películas donde la base principal es el flamenco. Como si fuera poco nos encontrábamos con que el grupo del cante grande es esencialmente dramático, profundo y antiguo, el cante flamenco de la segunda mitad del siglo XIX es sentimental y triste, aunque sin la profundidad del primero, y el cante corto de Cádiz, y en general todos los cantes de la vega del Guadalquivir, son alegres y graciosos (...). Del cante flamenco sólo conoce la inmensa mayoría de la gente lo menos notable precisamente y lo más degenerado y no los orígenes que, según Falla, remontan al siglo XIV, cuando las canciones de los gitanos, venidos por los Balkanes del Oriente se unen en España al cante llano de nuestras catedrales¹⁵³. Estos cantos primitivos, algunos sin guitarra, como los martinets, y otros acompañados por ésta, como la *sigiriya*, la caña y las soleares, son a veces agrios, duros y poco aptos para prender en el oído de las gentes y por eso se prefieren normalmente los cantes degenerados, como los fangandillos, colombianas, guajiras y demás subgéneros del flamenco, que halagan mejor y más fácilmente el oído de los espectadores poco interesados en este tipo de música (...)”¹⁵⁴.

En el mismo expediente Neville explica la sinopsis de la película y recalca de nuevo su intención de desvelar la autenticidad y pureza del flamenco:

¹⁵¹ BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., “El Concurso de Cante Jondo...”, p. 337.

¹⁵² MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine...”, p. 1232.

¹⁵³ La corriente tradicionalista reconoce la creación del flamenco como una colisión entre la música popular andaluza que, a su vez, deviene de los antiguos cantos moriscos, y los ritmos traídos por la etnia gitana del Este de Europa. Esta es una opinión muy discutida en el seno de la flamencología, en la cual no entraremos a comentar.

¹⁵⁴ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04731.

“(…) Hemos pretendido hacer la anti-españolada precisamente dando de la manera más pura todo el auténtico folklore andaluz, y flamenco una historia en la que los protagonistas son principalmente las melodías, los estilos y la lógica y natural sucesión musical desde que el flamenco es sólo una queja, un lamento del hombre andaluz que no encuentra mejor forma de expresión para su pena, hasta que se convierte en espectáculo y esa pena se mercantiliza en nuestro siglo (…)¹⁵⁵.

El 3 de junio de 1952 Neville pide el permiso de rodaje para la película, cuya producción se extiende desde el 17 de ese mismo mes hasta el 29 de agosto con un presupuesto de 3.708.447 pesetas (excedido hasta 5.515.737 pesetas). Como particularidad, la película se grabó a través del sistema Cinefotocolor, el sistema cromático nacional, habitual en la producción de españoladas folclóricas¹⁵⁶. Tras su paso por la censura en diciembre—tras varios intentos fallidos, como explicaremos a continuación—, *Duende y misterio del flamenco* es clasificada para todos los públicos con categoría primera y se le concede el permiso de exportación. Del expediente de censura es importante recalcar las opiniones divididas entre los miembros del tribunal, con sinceras alabanzas hacia la calidad de los números musicales y la puesta en escena y al afán antológico de la película hasta escuetos comentarios que la tachan de mediocre¹⁵⁷.

El proyecto de *Duende y misterio del flamenco* surge de un encuentro en Madrid de Neville con el cineasta George Cuckor, quien le pone en contacto con el conocido fotógrafo de moda ruso George Hoyningen-Huene. Primeramente, en 1951 ambos escribe un guión titulado *Song of Spain*, un documental con aspiraciones artísticas que pretendía hacer un recorrido a través de la danza y la música por los rincones más pintorescos de España para ser emitido en la televisión norteamericana. La censura rechazó una y otra vez la propuesta original de Neville y Hoyningen-Huene por ser demasiado experimental, alejada de los cánones estéticos del cine español de la época¹⁵⁸. Aparte del componente estilístico, la censura rechazó el proyecto por clasificarla como “documental”, teniendo NO-DO el monopolio de este género. La intención de Neville nunca fue la de crear un documental sino que, precisamente, una de sus aspiraciones era establecer una ruptura con el canon: el modelo de NO-DO se fundamentaba en la vinculación rigurosa entre imagen y realidad a fin de crear una

¹⁵⁵ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 63/03442.

¹⁵⁶ MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine...”, p. 1231.

¹⁵⁷ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 63/03442.

¹⁵⁸ RODRIGO DE LA CASA, A., “El cine documental...”, p. 13.

suerte de archivo que sirviese a los historiadores futuros. Sin embargo, Neville tenía pretensiones artísticas más que informativas o de documentación y buscaba demostrar que no por grabar una realidad y buscar su salvaguarda del paso del tiempo, la cinta era necesariamente documental¹⁵⁹. De esta segunda negativa por parte de la censura, el director buscó la categoría de “argumental” insertando entre las secuencias musicales pequeñas ficciones que reflejasen el sentimiento o la historia que había detrás del cante: por ejemplo—y como él mismo refleja en la sinopsis entregada al comité de censura¹⁶⁰—el cante de un polo¹⁶¹ acompaña a una mujer que huye con su amante por las cales de Arcos de la frontera mientras que las alegrías¹⁶² animan bodas, bautizos y escenas jocosas. Sobre su intención con *Duende y misterio del flamenco* escribió en *Primer Plano* en 1952: “Mi película es la exaltación del cante y del baile flamenco. No es un documental, sino la historia del cante y del baile andaluces, del genuino folclore de esta tierra, en la que han actuado y actúan todos los ases del género”¹⁶³.

En cualquier caso, *Duende y misterio del flamenco* (Figs. 16 y 17) es una sucesión de números musicales de cante y baile flamencos conducidos por una voz en *off* y una serie de rótulos que indican, por ejemplo, los nombres de algunos de los palos que se van a representar a continuación. En total se encadenan veinticinco secuencias escenificando distintos cantes y bailes siguiendo un criterio cronológico y distinguiendo entre cante grande (*siguiriyas*, polos, cañas...) y cante chico (serrana, caracoles, bulerías, fandangos...)¹⁶⁴.



Figs. 16 y 17. Secuencias de *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville (dir.), 1952)

¹⁵⁹ NIETO FERRADO, J., DEL REY REGUILLO, A., “Flamencos y pelícanos. Del flamenco purista a la fusión quinquí. *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) y *Dame veneno* (Pedro Barbadillo, 2007), *La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático; claves culturales, políticas y económicas; y perspectivas de futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012, p. 2.

¹⁶⁰ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04731.

¹⁶¹ Uno de los palos más primitivos del flamenco, de gran solemnidad y tragedia (LINARES LUCENA, F. A., *Diccionario flamenco*, p. 547).

¹⁶² “Palo flamenco perteneciente al grupo de las cantiñas, propio y característico de la ciudad Cádiz, de carácter vivo y alegre, procedente de la jota navarroaragonesa” (LINARES LUCENA, F. A., *Diccionario flamenco*, p. 85).

¹⁶³ NIETO FERRADO, J., DEL REY REGUILLO, A., “Flamencos y pelícanos...”, p. 3.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 4.

Neville no sólo registró el flamenco sino los cuatro estilos que componen la danza española, a saber, la danza folclórica (en este caso, andaluza), la Escuela Bolera, el flamenco y la danza estilizada¹⁶⁵; actuando como un documento histórico que registra el estado del panorama dancístico español de los años cincuenta¹⁶⁶. De este esquema se destila claramente el afán antológico de Neville, la intención de salvar nuestro patrimonio inmaterial del olvido, que encaja con el panorama que vivía el mundo del flamenco en esta época: un par de años después del estreno de *Duende y misterio del flamenco* se publica en Francia la *Antología del Cante Flamenco* grabada al amparo de la casa Hispavox a lo largo de ocho largas sesiones en las que se registraron algunos los cantes más importantes del flamenco (cantes con baile, cantes de Levante, cantes de Málaga, cantes matrices, los estilos camperos, cantes autóctonos y cantes sin guitarra). Desde la invención del microsurco y los discos *long play* en 1948 se había desatado el interés por estudiar, clasificar y archivar las músicas de todo el mundo¹⁶⁷, no es de extrañar que España se contagiase de esta fiebre por almacenar su legado musical.

Los encargados de dar vida a la antología visual de Neville fueron, en su mayoría, bailarines profesionales aunque también incorporó algunos bailaores flamencos más tradicionales. Los tres grandes protagonistas fueron Antonio Ruiz Soler, reverenciado bailarín de gran virtuosismo y modernidad, Pilar López y su Ballet Español, representantes de la danza más estilizada, y María Luz Galicia, bailaora formada con el maestro Román “*Estampío*” en Madrid. Además, para las danzas folclóricas, el elenco de danza contó con la Sección Femenina de Málaga para interpretar unos verdiales¹⁶⁸.

Sirviéndonos de la categorización y excelente análisis realizados por Paula Tortuero Martín¹⁶⁹ distinguimos en *Duende y misterio del flamenco* veinticinco secuencias musicales reconocemos dieciséis que contienen danza (nueve de flamenco y siete al resto de estilos de danza española) y nueve que recogen cante. Siguiendo el esquema de Martín, comentaremos también la escenografía, directamente relacionada con el estilo dancístico que muestra la secuencia.

¹⁶⁵ Esta categorización fue descrita por la bailarina y coreógrafa española Guillermina Martínez Cabrejas “Mariemma” en su obra *Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza Española* (1977) y sigue vigente a día de hoy.

¹⁶⁶ MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine...”, p. 1230.

¹⁶⁷ GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia...*, pp. 115-116.

¹⁶⁸ MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine...”, p. 1233.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 1233-1239.

- El flamenco es el estilo nuclear de la película, aquel que tiene más presencia en pantalla y recoge cante, baile y ambos combinados. Este estilo se ubica en dos escenografías, bien en reproducciones de cafés cantantes o en localizaciones icónicas de la geografía y del imaginario andaluz, correspondiéndose con el lugar de origen de cada palo, por ejemplo mostrando un tanguillo de Cádiz en el Puerto de Santa María de la misma localidad.
- La Escuela Bolera tiene como sustrato los bailes populares andaluces, la danza clásica y los bailes cortesanos franceses e italianos, remontándose su origen al siglo XVII pero viviendo su periodo de máximo esplendor en el XVIII. En el siglo XIX, bajo la fiebre del Romanticismo y las oleadas de maravillados extranjeros, se produce una confluencia entre la Escuela Bolera y el flamenco en los llamados “ensayos públicos”, espectáculos en los que bailarinas boleras y bailaoras gitanas compartían escenario en los teatros. Así, éstas últimas aprenderían la técnica y elegancia de las boleras y ellas adoptarían el temperamento y la pasión (el *duende*) de las gitanas¹⁷⁰. Así, el bolero acabará por caracterizarse por la agilidad y el dinamismo en los movimientos combinado con el *braceo* español con castañuelas¹⁷¹. Dicho esto, la Escuela Bolera se hace presente en tres secuencias: un baile bolero clásico interpretado por Pacita Tomás, un trío del Ballet Español de Pilar López (que actúa como coreógrafa y arreglista) baila *Panaderos* y Antonio Ruiz Soler protagoniza un bolero más estilizado y depurado que el resto al son de las sonatas del Padre Soler. Las dos primeras secuencias se graban en el Palacio Real de Madrid, mientras que el baile de Antonio tiene por telón de fondo el Monasterio del Escorial. La elección de estas escenografías nos llevan a la evocación del pasado esplendoroso de España, misma época en que nace la Escuela Bolera. Cabe decir que tanto el Palacio Real como El Escorial formaban parte del imaginario franquista, siempre tratando de evocar las glorias del país.
- La danza folclórica, en este caso exclusivamente la andaluza, es la menos representada, contando con apenas dos secuencias de baile grupal interpretadas una por la Sección Femenina de Málaga (un verdial de Málaga) y otra por un grupo de cuatro mujeres (un fandango de Granada). Como ocurriese en el caso del flamenco, la escenografía se relaciona con el lugar de origen del palo elegido, el verdial se filma en el puerto de Málaga y el fandango en los jardines del Generalife.

¹⁷⁰ BARRIOS PERALBO, M. J., *La representación de la danza...*, pp. 119-120.

¹⁷¹ BARRIOS PERALBO, M. J., “Estudio del baile español en «El Amor Brujo» de Francisco Rovira-Beleta”, *Opción*, vol. 31, n. 1, 2015, p. 897.

- La danza estilizada es un concepto bastante reciente, un nuevo estilo que surge en las primeras décadas del siglo XX determinado por la presencia en España de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev (1916-1918)—quien tendrá estrecha relación con Manuel de Falla y Pablo Picasso— y la nueva estética que aportó la bailarina Antonia Mercé “La Argentina” al baile español. Los ballets de Diáguilev tuvieron un gran impacto en el panorama dancístico europeo al establecer una equiparación de calidad e importancia entre todos los elementos que componían el ballet, lo que llevaba a un resultado sinérgico; la obra de arte total. En España sirvió para regenerar un panorama anclado en las formas tradicionales, en los cánones y las normas. Por su parte, La Argentina fue quien aplicó las nuevas directrices de Diáguilev: plasticidad, narratividad y teatralización; haciendo muestra de ella por primera vez en su escenificación de *El amor brujo* de Falla en 1925 junto al bailarín Vicente Escudero. A La Argentina también se le atribuye la introducción de las vanguardias artísticas en la danza, concretamente el cubismo, al formar líneas geométricas a sus movimientos típicamente flamencos, especialmente en las interpretaciones de farruca¹⁷². En *Duende y misterio del flamenco* será Pilar López (hermana de Encarnación López Júlvez “La Argentinita”) la encargada de interpretar y coreografiar las secuencias de danza estilizada al son de *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz y la *Danza n.º 11* de Enrique Granados¹⁷³. El estilo más reciente de la danza española, como hemos visto, tiene un importante valor teatral y por ello Neville escogió un telón para acoger las secuencias de danza estilizada.

Duende y misterio del flamenco puede entenderse como una cápsula del tiempo, una antología visual, un archivo histórico; pero, para nosotros, representa un manifiesto. Edgar Neville, siguiendo los pasos de Serrano de Osma, buscó desligarse de la españolada para dignificar el arte del flamenco, y fue más allá: íntimamente relacionado con la intelectualidad, con Lorca y con Falla, Neville es el antecedente de Carlos Saura. Acercándose al flamenco en los locales madrileños, realizando labor de investigación, empapándose del flamenco más “auténtico”... pero siempre desde una prudencial altura. Saura y Neville son los ejemplos más claros de sensibilidad cosmopolita en el cine musical, como Lorca lo fue en literatura y Falla en música. No es una crítica, es una postura.

¹⁷² BARRIOS PERALBO, M. J., *La representación de la danza...*, pp. 131-132.

¹⁷³ Respecto a la danza estilizada cabe señalar que la mayor parte de las piezas musicales sobre las que se interpreta no han sido compuestas por sus autores a tal fin. Generalmente, las obras elegidas sobre las que coreografiar responden al canon de música histórica propia del nacionalismo español, como ocurrirá en *El amor brujo* de Carlos Saura, coreografiado por Antonio Gades.

3.2.3 Francisco Rovira Beleta: *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967)

Con Rovira-Beleta llegamos a finales de la década de 1960, en pleno aperturismo y viéndose en el horizonte el ocaso del franquismo. A diferencia de las propuestas de Serrano de Osma y Neville, Rovira-Beleta llevó a cabo su “exorcismo” sin tantas aspiraciones estéticas (que las tiene) pero, al igual que en *Duende y misterio del flamenco*, se produjo una incursión del flamenco en otro género cinematográfico: el cine policiaco.

Francisco Rovira-Beleta (Fig. 18), si bien fue licenciado en Derecho, prontamente se interesó por el cine, la publicidad y la animación (en colaboración con el dibujante Joaquín Muntañola); experiencias que le llevaron su primer cortometraje *Boxeo* (1946). La cinta fue su carta de presentación a la productora CIFESA, que prontamente le puso a trabajar como guionista y ayudante de dirección de personalidades como Juan de Orduña y Luis Lucia. Para CIFESA dirigió varias películas (*Doce horas de vida*, 1948; *39 cartas de amor*, 1949; *Luna de sangre*, 1950) y se le permitió experimentar con el sistema Cinefotocolor (con el

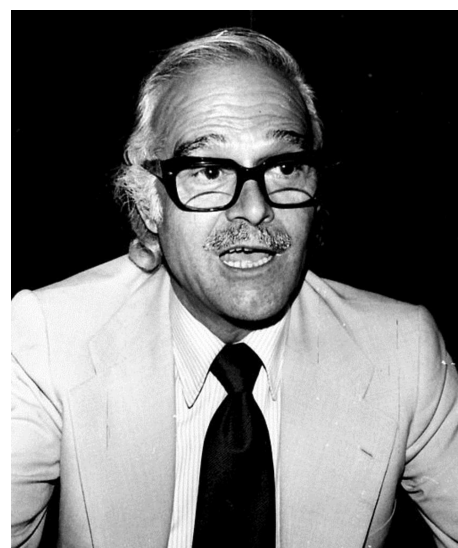


Fig. 18. Francisco Rovira-Beleta

que también trabajo Edgar Neville) y con la visión estereoscópica. Estas dos circunstancias le llevaron a dar un salto cualitativo en su carrera con *Hay un camino a la derecha* (1953), un melodrama de corte obrero ambientado en los puertos y el Barrio Chino barcelonés; una cinta de marcado corte neorrealista. A partir de este momento, Rovira-Beleta no se deshará de la impronta del Neorrealismo ni del gusto por los ambientes populares urbanos cuando comience su producción dentro del género policiaco, floreciente en la industria barcelonesa de los años cincuenta, en la línea del cine negro norteamericano. En esta línea enmarcamos dos de sus mejores películas, *Expreso de Andalucía* (1956)—Ignacio F. Iquino, prolífico director y guionista, ya había adaptado este suceso de época primorriverista a la gran pantalla y Rovira-Beleta se verá influido por la visión de Iquino, no sólo entonces sino a lo largo de toda su producción policiaca y de *thriller*— y *Los atracadores* (1961)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ GUBERN, R., “Francisco Rovira-Beleta”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/5236/francisco-rovira-beleta> (Fecha de consulta: 23-VIII-2024).

En 1963, la filmografía de Rovira-Beleta dará un trepidante giro para encaminarse en dos películas de temática flamenca: *Los tarantos* y *El amor brujo*.

La versión de Rovira-Beleta es la adaptación a la gran pantalla de la obra teatral *La historia de los Tarantos* (1962) del dramaturgo aragonés Alfredo Mañas, quien participaría en el guión de la película. En julio de 1963 la productora de la película, TECISA, pide el permiso de rodaje y se realiza el primer informe de censura, calificándola para mayores de dieciocho años y de Primera Categoría, indicando no obstante una serie de cortes/adaptaciones como, por ejemplo “suprimir la escena del pañuelo que acredita la pérdida de la virginidad”, eliminar alguna escena de desnudos y “cortar [la] escena de la novia echando flores”¹⁷⁵; tras lo cual se le da el visto bueno para su estreno en agosto de 1963. Un segundo informe de censura se redacta en marzo de 1964, cuyo cambio más importante es la calificación de apta para todos los públicos, sin indicarse ninguna adaptación o escenas suprimidas¹⁷⁶.

Los Tarantos se estrena en plena efervescencia del Nuevo Cine Español, un movimiento de aperturismo ideológico y aspiraciones artísticas (cercanas a la *Nouvelle Vague* o el *Free Cinema*) que, desde la Dirección General de Cinematografía capitaneada por José María García Escudero, buscaba la promoción del cine español a nivel internacional¹⁷⁷. En este contexto, *Los Tarantos* fue la primera película de Rovira-Beleta en ser nominada a los premios Oscar en la categoría de Mejor película en habla no inglesa¹⁷⁸. Si bien el director barcelonés no suele ser incluido en el elenco de protagonistas del Nuevo Cine Español (Basilio Martín Patino—el más cercano a la *Nouvelle Vague* del grupo—, Mario Camus, José Luis Borau, Francisco Regueiro, Antxon Eceiza, Victor Erice, las primeras películas de Carlos Saura...), aprovechamos esta ocasión para reivindicar la novedad y originalidad de Rovira-Beleta, quien, desde el ámbito cinematográfico catalán, contribuyó a regenerar y elevar el cine español a mayores cotas de calidad.

La obra original de Mañas, así como el argumento de Rovira-Beleta, suponen una reinterpretación del malogrado amor de *Romeo y Julieta*: las familias Montesco y Capuleto—Tarantos y Camisones en el libreto de Mañas—son ahora Tarantos y Zorongos¹⁷⁹, dos clanes gitanos ancestralmente

¹⁷⁵ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04951.

¹⁷⁶ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04054.

¹⁷⁷ TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 295-340, espec. 308-309.

¹⁷⁸ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04054.

¹⁷⁹ Ambos términos hacen referencia a palos del flamenco.

enemistados. La tragedia atañe a dos generaciones, comienza con el rechazo amoroso de la Taranta (Carmen Amaya) hacia Rosendo el Zorongo (Antonio Prieto) y alcanza a Juana (Sara Lezana), hija del Zorongo, y a Rafael (Daniel Martín), hijo de la Taranta. Juana y Rafael juegan a la seducción a través del baile para acabar descubriendo que pertenecen a las familias rivales, pero el embrujo ya ha caído sobre ellos y su amor deberá romper décadas de odio. Juana conseguirá la bendición de la Taranta tras una exhibición de apasionado flamenco, pero el Zorongo se negará a aceptar el enlace.

Lejos de ser una adaptación de la sempiterna tragedia shakespeariana, *Los Tarantos* es un ejemplo de creatividad e innovación en varios aspectos, especialmente la fusión armónica entre géneros cinematográficos, pero también se ha consagrado como la primera de las búsquedas de Rovira-Beleta por la autenticidad y la dignificación del flamenco, que continuará con *El amor brujo*. Por si fuera poco, la película actúa como documento histórico ya que gran parte de la acción se desarrolla en el Somorrostro, un barrio de chabolas gitanas a las espaldas de Montjuic—lugar de nacimiento de la propia Carmen Amaya—que fue desmantelado en 1966, coincidiendo con una visita de Francisco Franco a la ciudad¹⁸⁰.

Clasificar *Los Tarantos* es muy complejo, siendo una cinta heterogénea que aborda, por un lado, la problemática social y de vivienda en los entornos marginales de la Barcelona de 1960, lo cual la situaría en el cine social, el *cinéma vérité* francés o el neorrealismo italiano; así como es, indudablemente, una película musical. Además, el hecho de recoger el desaparecido Somorrostro acerca la cinta al documental, a convertirse en un vestigio visual. Y, por si fuera poco, la sutileza con la que Rovira-Beleta sorteó la censura para realizar estas denuncias sociales puede entenderse como antecedente del cine metafórico que practicarían cineastas como Saura o Erice en el tardofranquismo de los primeros años setenta—lo cual nos permite reincidir en la faceta renovadora de Rovira-Beleta en el contexto del Nuevo Cine Español—.

La intención de *Los Tarantos* no dista en absoluto de las pretensiones de Edgar Neville, ni tampoco su forma de aproximarse al flamenco y el contexto gitano. Rovira-Beleta seguirá (consciente o inconscientemente) las teorías tradicionalistas de Lorca y Falla, entendiendo el cante jondo y trágico como más elevado, más auténtico, perteneciente a las clases marginales y, en concreto, a los gitanos. Una de las principales intenciones de Rovira-Beleta fue dar representación a las

¹⁸⁰ “El Somorrostro y la historia de las barracas en Barcelona”, *Entrespacios*, 6-VI-2021, <https://somosentrespacios.com/historia-de-barcelona/somorrostro-historia-barracas-barcelona> (Fecha de consulta: 23-VIII-2024).

comunidades gitanas de la Barcelona de la época, un momento de gran desarrollo industrial y turístico para la ciudad condal. Al igual que en el resto de España—de hecho, con especial incidencia en Cataluña—, la inversión de capital extranjero que venía atraído por el turismo de sol y playa se convirtió en una parte importante de la economía regional y se buscaron nuevas estrategias para potenciar el efecto llamada. El flamenco se convirtió también en Barcelona en una importante atracción para turistas, adquiriendo una notoria presencia en los locales nocturnos y salas de fiestas y desligando *lo gitano* de *lo andaluz*¹⁸¹, fenómeno que interesaba al franquismo en su eterna búsqueda de la unidad nacional y en convertir el flamenco en embajador de *lo español*. Este uso del flamenco como atracción turística se refleja de manera directa en la película, pues el bailarín Antonio Gades, quien representa al Mercutio de Shakespeare a través de Mojigondo, es un mujeriego hedonista que trabaja en un tablao actuando para el público extranjero (sobre todo para las mujeres)¹⁸²

La simpatía y admiración de Rovira-Beleta por la etnia gitana es deudora de la flamencología tradicionalista, que veía en ella el remanente de la autenticidad frente a lo *aflamencado* y las incipientes tendencias de flamenco-fusión. Le interesaba rastrear los orígenes y la pureza del flamenco y, por ello, Rovira-Beleta pasó una larga temporada en el Somorrostro, conviviendo con sus gentes, yéndose a su casa solamente a dormir¹⁸³. De nuevo, valor antropológico, fascinación por una cultura ancestral, primitiva, auténtica... Sensibilidad cosmopolita. Incluso podemos hablar de una problemática idealización y romantización de la pobreza: en un momento de la película, Juana dirá al visitar el poblado del Somorrostro, en el que viven Rafael y los Tarantos:

“A este barrio venían las golondrinas. Yo las veía cómo bajaban el vuelo al pasar por aquí. Y decía yo: ¿por qué será? Ahora lo comprendo. Los pájaros vienen aquí a ser felices. ¡Qué lejos de la ciudad! Es como si estuviésemos en un mundo distinto, donde cada uno trabaja sin prisa en lo que más le gusta, sin importarles el tiempo, como si este se hubiese detenido hace muchos años. Me gusta tu barrio, Taranto”¹⁸⁴.

¹⁸¹ RODRIGO DE LA CASA, A., "El cine documental...", p. 18.

¹⁸² NAVARRO PABLO, M., "Los Tarantos de Rovira Beleta como recurso didáctico para la enseñanza del Flamenco", Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugada", n. 11, 2015, p. 110.

¹⁸³ BENPAR, C., *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*, Barcelona, Laertes, 2000, p. 102.

¹⁸⁴ *Los Tarantos*, Rovira-Beleta, F. (dir.), España, TECISA, 1963, 92 minutos.

Para comprender completamente esta esclarecedora cita, debemos regresar a la problemática social: el clan de los Tarantos vive (malvive, más bien) en las chabolas del Somorrostro (Fig. 19) mientras que los Zorongos han prosperado gracias al tratado de ganado y residen cómodamente en Barcelona.



Fig. 19. El barrio del Somorrostro en *Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta (dir.), 1963)

Es por ello que Juana se asombra por la sencillez, por el “trabajar sin prisa en lo que a uno más le gusta”, palabras que bien podríamos encontrar escritas en las páginas del *Viaje por España* de Teófilo Gaultier. Rovira-Beleta se afanará por mostrar la autenticidad de los habitantes de las chabolas, siendo uno de sus recursos el baile: los Tarantos ejecutarán pasionales números flamencos mientras que los Zorongos y los habitantes de la ciudad se acercarán a la depuración de la danza estilizada, diferenciando la tradición de la modernidad, lo rural de lo urbano; una tensión palpable en la España del momento y llevada a su máxima expresión con las comedias de Paco



Fig. 20. Antonio Gades en *Los Tarantos* (Francisco Rovira-Beleta (dir.), 1963)

Martínez Soria. Carmen Amaya no podía sino brillar con bulerías y zapateados flamencos propios de su Somorrostro, protagonizando una de las mejores actuaciones de su carrera. Por su parte, Antonio Gades, el Mercutio de Barcelona, ejecutará la icónica farruca de las Ramblas (Fig. 20), un flamenco estilizado de arrebatadora pasión que le consagró como artista reverenciado.

Los Tarantos compitió por el Oscar y fue llevada al festival de Cannes y al Festival Internacional de Cine de Montreal¹⁸⁵, pero su gran momento llegó el 10 de junio de 1964 cuando se proyectó en el Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, con la élite de la diplomacia y centenares de periodistas extranjeros. La prensa norteamericana hablaba de la “West Side Story española”¹⁸⁶ y *los Tarantos* permaneció tres semanas consecutivas en la cartelera neoyorquina¹⁸⁷. A continuación

¹⁸⁵ NAVARRO PABLO, M., “*Los Tarantos...*”, p. 111.

¹⁸⁶ RODRIGO DE LA CASA, A., “El cine documental...”, p. 13.

¹⁸⁷ *Idem*.

de la proyección tuvo lugar un espectáculo flamenco en vivo conducido por Manuela Vargas y Antonio Gades¹⁸⁸, elevando a este último a la categoría de estrella internacional.

La primera película musical de Rovira-Beleta es un ejercicio magistral de renovación y creatividad, un espejo de la realidad que vivían los barrios marginales de Barcelona al tiempo que retoma la tragedia de Shakespeare para adecuarla a los palos del flamenco, que juegan un papel importantísimo en la plasmación de los sentimientos de los personajes. Deudora del tradicionalismo de Lorca, Falla y Neville, en Rovira-Beleta podemos encontrar el tercer eslabón de nuestra cadena de renovación, sumergiéndonos a continuación en el cuarto: *El amor brujo*.

Según recoge el expediente de censura, el 18 de agosto de 1966 Miguel Grau Cestero, director de producción de Suevia Films, solicita el permiso de rodaje presentando un presupuesto inicial de 25.343,764 pesetas que requería de los sistemas Panavisión (para lo cual se importaron temporalmente dos equipos completos a Londres) y Eastmancolor. El plan de rodaje abarcaba unos 59 días grabando en estudio para los interiores y en Cádiz y sus alrededores para las secuencias de exterior. El permiso de rodaje se concede el 22 de agosto. El paso del guión por censura se produce el 4 de octubre de este mismo año, calificándolo la junta para mayores de dieciocho años y concediéndole dos licencias de exportación¹⁸⁹. Si bien no hubo mayor problema con la censura, se hicieron una serie de advertencias por parte de los miembros de la junta a fin de eliminar o suavizar escenas con un mínimo de sugerencia sexual, con violencia explícita o lenguaje malsonante:

“Plasmar coreográficamente el sueño de Candelas pero que no sea “morboso” como se dice en el guion (p. 41), quitar la lobreguez a esa interpretación de “la danza del fuego”, cuidarla artísticamente sin apartarse de su autenticidad (p. 44), evitar semidesnudos (p. 59), cuidar las escenas de violencia de Diego a Candelas (p. 94), evitar frase “déjame que yo te lleve a la cama” y la expresión “puñetera” (p. 105), ~~suprimir todo erotismo~~ cuidar las efusiones amorosas y el manoseo de Diego a Lucía”¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Recogido en *NO-DO* nº 1122-C (6/7/1964).

¹⁸⁹ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04951.

¹⁹⁰ *Idem*.

Sin embargo, cabe destacar los elogios que recibió el guión por parte de todos los miembros de la junta de censura, algo excepcional por la unanimidad y por valorar de manera tan positiva una película musical y de temática “gitana”, por ejemplo:

- Vocal nº3: "Versión del Amor Brujo de Falla, obra en el que el folklore se ennoblece refina y transfigura. La película está bien hecha”.
- Vocal nº4: “Como escenificación de un tema musical y esencialmente de un tema de danza está resuelta con buena plástica y con belleza indudable. Dentro del hastío que produce ya la gitanería llevada al cine no puede negarse a la película un decoro muy superior a lo que se acostumbra en el cine y una serie de planos de belleza extraordinaria”.
- Vocal nº6: “El drama de Falla, interpretado en una serie de danzas que culminan en la del fuego, de gran valor artístico y coreográfico. Pesa por encima de ello resalta la maravillosa música del Maestro. De 1ª categoría”¹⁹¹.

El amor brujo de Rovira-Beleta también fue calificada como “largometraje de interés especial” y se seleccionó para representar a España en el Festival de Moscú.

El entusiasmo que levantó la segunda película musical del director catalán puede explicarse por ser una adaptación del reverenciado ballet flamenco de Manuel de Falla y del libreto teatral de Gregorio Martínez Sierra y su mujer María Lejárraga. No obstante, *El amor brujo* de Rovira-Beleta distaba mucho tanto de la concepción de Falla como de las dos versiones cinematográficas anteriores que se habían realizado a partir del ballet (*El amor brujo*, Antonio Román, España, 1949; *Honeymoon*, Michael Powell, Estados Unidos, 1958).

El amor brujo de Falla, Martínez Sierra y Lejárraga es una gitanería se estrena por primera vez el 15 de abril de 1915 en el Teatro Lara de Madrid, interpretado por Pastora Imperio (Falla escribe el ballet teniéndola en mente como protagonista), Víctor Rojas y María de Albaicín¹⁹². En esta primera representación, la obra constaba de un acto dividido en dos cuadros en los que se narra la historia de Candela, una joven gitana de Cádiz que se encuentra acechada por el espectro de un antiguo amante, interponiéndose entre ella y su nuevo amor, Carmelo. Harta del embrujo, Candela recurre a una hechicera para que la desligue del espectro, sin embargo será la propia joven quien a través de la archiconocida *Canción del fuego fatuo* consiga deshacerse de la sombra espectral. Tras el estreno de 1915, el trío Falla-Martínez Sierra-Lejárraga cosechó un gran éxito y aclamaciones tanto por la

¹⁹¹ [A.G.A.] (03) 121, Sign. 36/04951.

¹⁹² BARRIOS PERALBO, M. J., “Estudio del baile español...”, p. 899.

música como por la escenificación y la coreografía, siendo ésta última muy importante para la historia de la danza española pues inauguró la etapa teatral del baile y el surgimiento definitivo de la danza estilizada, con gran influencia de los Ballets de Diáguilev—quien, recordemos, tuvo una estrecha relación y fue colaborador de Manuel de Falla—. Además, se demostró que la música sinfónica podía colaborar con el baile flamenco para conseguir una potente expresión de pasiones y sentimientos. La segunda versión—siendo ésta la que siguieron Rovira-Beleta y Saura en sus películas, así como las compañías dancísticas que aún la representan—de *El amor brujo* llegó diez años después, estrenándose en el *Trianon Lyrique* de París en 1925, esta vez escenificada y con coreografía de Antonia Mercé “la Argentina”, para lo cual se adaptó la gitanería transformándola en un ballet para orquesta sinfónica, con un acto en doce escenas¹⁹³.

Manuel de Falla trabaja en *El amor brujo* en los mismos años en los que Lorca y él reflexionaban sobre el flamenco, lo jondo y las teorías tradicionalistas que heredaría la flamencología de los años cincuenta. Tanto la gitanería como el ballet flamenco están contagiados del espíritu del Concurso de Cante Jondo de 1922, de la búsqueda de la tragedia como lo más auténtico del arte flamenco, residente en la marginalidad y el dolor del pueblo gitano, y de la sensibilidad cosmopolita; fenómenos que nos permiten enmarcar de *El amor brujo* dentro del primitivismo español de vanguardia¹⁹⁴, desarrollado en el periodo de entreguerras y trabajado por artistas como Pablo Picasso o Pablo Gargallo. El primitivismo fue relacionado con Andalucía por José Ortega y Gasset en su ensayo *Teoría de Andalucía* (1927)—del cual se extrae la misma sensibilidad cosmopolita de la que venimos advirtiendo, aderezado con altas dosis de romanticismo al más puro estilo decimonónico, alabando la vida sosegada y el carácter paradisiaco de la región¹⁹⁵—, defendiendo que se trataba de una de las culturas europeas más antiguas, dotada por ello de un cariz ancestral y misterioso¹⁹⁶. Esta reminiscencia de tiempos pasados convierte el territorio andaluz en el escenario idóneo para historias a caballo entre la realidad y lo desconocido, es el lugar en el que Lorca sitúa el *duende* del flamenco y Falla crea una tragedia envuelta de sortilegios y espectros. Así, en *El amor brujo* los elementos de la tragedia, del *fatum*, se expresan a través de *lo gitano* y el flamenco es la llave para acceder a lo irracional, la pasión como puente entre la tierra y el espíritu.

¹⁹³ BARRIOS PERALBO, M. J., “Estudio del baile español...”, pp. 900-901.

¹⁹⁴ RODRIGO DE LA CASA, A., “El cine documental...”, p. 18.

¹⁹⁵ “Después de todo, como decía Federico Schlegel, es la pereza el postrer residuo que nos queda del Paraíso, y Andalucía el único pueblo de Occidente que permanece fiel a un ideal paradisiaco de la vida (...)”. ORTEGA Y GASSET, J., “Teoría de Andalucía. El ideal vegetativo”, *Revista de Occidente* (Madrid, 30-IV-1927).

¹⁹⁶ *Idem*.

Las claves de la historia residen en la fantasía y el onirismo de la música de Falla y el libreto de Martínez Sierra y Lejárraga, sin embargo será Rovira-Beleta quien reinterprete de manera más innovadora otra tragedia, después de su experiencia shakespeariana de *Los Tarantos*, con el siguiente planteamiento argumental: Diego (Rafael de Córdoba) y Lorenzo (José Manuel Martín) se enzarzan en una pelea que resulta en la muerte del segundo y la desaparición de Diego. Candelas (Josefa Cotillo Martínez “La Polaca”) (Fig. 21), novia de éste, comienza a soñar con su amado todas las noches. Al poco tiempo conocerá a Antonio (Antonio Gades) y, pese a sentir una mutua atracción, Candelas sigue acechada por el espíritu de Diego. Para liberarla y poder estar juntos, Antonio comienza a investigar lo sucedido y acabará por descubrir que Diego sigue vivo, escondido en una venta junto a su amante, Soledad (Nuria Torray). Allí, Diego obliga a Candelas a que se fugue con él. Ella encargará a Lucía (Ana María Mascareña, “Morucha”), una joven bailaora, secretamente enamorada de Antonio, que le comunique la noticia a Antonio. Lucía, renunciando a su amor, indica a éste dónde encontrar a Candelas. Tras la traición de Soledad y una emboscada, Diego muere, liberando a Candelas de su tormento.



Fig. 21. “La Polaca” en *El amor brujo* (Francisco Rovira-Beleta (dir.), 1967)

El ejercicio de adaptación de Rovira-Beleta nos permite realizar un estudio comparativo—que ampliaremos con *El amor brujo* de Carlos Saura en el siguiente capítulo—en función de los cambios y permanencias que observamos entre la versión de Rovira-Beleta y la de Falla atendiendo a varios aspectos: argumento y personajes, espacio y tiempo y, por último, la utilización de la música:

- Primeramente, podemos comprobar que la trama se complica al incorporar nuevos personajes (Soledad y Lorenzo) y renombra a otros (Antonio es Carmelo en el original y Diego es El Espectro). Es especialmente interesante recalcar en el hecho de que Rovira-Beleta “materializa” al Espectro, decisión que acerca la historia a la realidad para crear la trama policiaca que conduce toda la película. Si bien se mantiene la noción de ancestralidad y magia a través de las relaciones que establece con “lo gitano” (Candelas tiene sueños premonitorios, en un momento determinado consulta a una gitana para que le eche las cartas del taro, el flamenco solamente es interpretado

por los personajes calés...), la eliminación del Espectro permite establecer un pacto de ficción mucho más sencillo con el espectador.

- En la obra original, la acción se sitúa a finales del siglo XIX/principios del siglo XX en unas cuevas habitadas por gitanos, probablemente evocando la ciudad de Granada. En la película el escenario se traslada a un poblado de chabolas, igualmente habitado por calés, en la década de 1960, es decir, en el momento en que se rueda. De nuevo, la decisión resta romanticismo y misterio a favor de la credibilidad que exige la trama policiaca al tiempo que consigue una visión casi neorrealista de la situación de humildad en la que viven estos personajes.
- Por último, cabe señalar que *El amor brujo* de Rovira-Beleta no es una filmación del ballet—como sí sería el caso de *Bodas de sangre* de Saura—sino que adquiere su propia personalidad dancística. Los arreglos musicales de la película corrieron a cargo de Ernesto Halffter y Narciso Yepes, quienes decidieron respetar los bailes y piezas musicales del original en los momentos clave de la acción dramática, siendo el ejemplo más claro la “Danza del Fuego Fatuo” para expresar la desesperación de Candelas al liberarse del martirio del Espectro. Se consigue de esta manera una integración orgánica de la música en la trama, utilizada como recurso expresivo que complementa la acción narrativa. Respecto al baile cabe mencionar que el flamenco se presenta como una expresión espontánea que nace de los gitanos¹⁹⁷, reforzando las teorías de la flamencología tradicionalista.

El amor brujo de Francisco Rovira-Beleta fue otro ejercicio de artesanía por parte del director catalán, que consiguió aunar el cine policiaco de la escuela de Iquino con la delicadeza del ballet flamenco a través de escenas de gran evocación, sin perder por ello su mirada realista. La próxima vez que recuperemos la tragedia de Falla nos toparemos con el posmodernismo, con el cine de autor y con la determinación de un aragonés por desmitificar el flamenco; nos encontraremos en la culminación de la Trilogía Flamenca del oscense Carlos Saura.

¹⁹⁷ La concepción del flamenco como emanación de los gitanos es una de las teorías que Carlos Saura, desde la perspectiva del posmodernismo, se afanará por desmitificar a lo largo de la Trilogía Flamenca, especialmente en *Bodas de sangre* y en *Carmen*.

4. La Trilogía Flamenca de Carlos Saura

Las tres primeras películas musicales de Carlos Saura, *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986) supusieron un cambio esencial en su trayectoria y que marcaría un antes y un después en toda su producción posterior. Director clave del Nuevo Cine Español y del cine metafórico de la Transición democrática, en la década de 1980 el aragonés decidió tomar el universo lorquiano del flamenco y aportar su propia visión al respecto, resultando en un ejercicio de profunda reflexión alrededor de la españolada, el romanticismo y la herencia de los tópicos.

Carlos Saura (Fig. 22) nace en Huesca en 1932 en una España enrarecida, anticipando el fin de la Segunda República. Con el estallido de la Guerra Civil, la familia Saura—de ideología contraria al franquismo—abandona la ciudad y se dirige a enclaves aún leales a la República, primero en Valencia y después en Barcelona. En 1939, terminada la contienda y alzándose con la victoria el bando sublevado, el joven Carlos regresa a Huesca para pasar allí su adolescencia. Es en estos años tempranos cuando germina su pasión por la fotografía, compaginando esta nueva y prometedora afición con sus estudios de ingeniería. Sin embargo, en 1952 abandona la carrera para marchar a Madrid

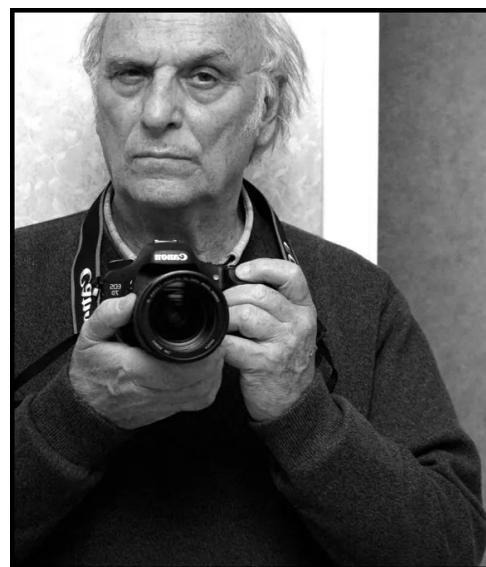


Fig. 22. Autorretrato de Carlos Saura

e ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid (IIEC)—fundado en 1947 siguiendo el modelo del Centro Sperimentale de Cinematografia italiano, dando su primera promoción de cineastas en 1950¹⁹⁸—para cursar los estudios de Dirección¹⁹⁹. Su paso por el IIEC es relevante porque esta segunda promoción de graduados representaba el futuro del cine español a ojos de García Escudero, quien se encontraba inmerso en crear una legislación proteccionista para la cinematografía patria que, al tiempo que creaba un campo de cultivo apropiado para que se desarrollase un movimiento rupturista y renovador (como pasó con el resto de Nuevos Cines europeos de la década de 1960), ofreciese una serie de subvenciones que empujasen la carrera de estos nuevos profesionales del cine²⁰⁰.

¹⁹⁸ MONTERDE, J. E., “Continuismo...”, p. 279.

¹⁹⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, pp. 13-15.

²⁰⁰ TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal?...”, pp. 308-309.

En estos primeros años de formación en el IIEC, Saura se centró en un cine cercano al documental que vio su principal referente en *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel, cinta a caballo entre lo etnográfico, la crítica social y la provocación surrealista en la que el director de Calanda se aventuraba a una región inhóspita de Cáceres donde sus habitantes vivían en absoluta miseria para denunciar su situación²⁰¹. En la década de 1950 rastreamos los primeros acercamientos de Saura al flamenco en Madrid, donde frecuentaba el tablado de La Zambra, y en la propia Andalucía cuando acudía a fotografiar festivales de cante y baile. Es en Granada y Sevilla donde establece sus primeros contactos con las grandes figuras del momento, siendo quizás la más influyente Pilar López, maestra de Antonio Gades²⁰². En 1959 Saura crea la cinta inicial del Nuevo Cine Español²⁰³, *Los golfos* (1959)—en la cual ya se atisba una aproximación al flamenco²⁰⁴—, película que algunos entienden como neorrealista pero Saura siempre se identificó más con el estilo de Buñuel, eso sí, asumiendo las renovaciones estilísticas de los italianos y de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem—sus antecesores en el IIEC—y las temáticas del realismo social literario (la vida en el campo, el trabajo, la juventud burguesa...) ²⁰⁵. Otra constante en la filmografía de Saura, indivisible de su experiencia personal, fue el trauma de la Guerra Civil y la oposición al franquismo, espíritu que mantuvo incluso en sus obras musicales: lejos de utilizarlo como género blanco—fenómeno que ocurrió en Estados Unidos a la vuelta de la II Guerra Mundial, un medio para el escapismo de la maltrecha sociedad—, a través de la Trilogía Flamenca consiguió desligarse de los valores que el franquismo había dejado impreso en el cine musical. En esta batalla ideológica contó con un gran aliado, Antonio Gades, quien expresaba abiertamente su militancia comunista²⁰⁶.

La década de 1960 en el cine español supuso un doble fenómeno: la adaptación de los géneros y modelos tradicionales a los nuevos gustos del público (recordemos que este es el momento en que se popularizan las películas musicales de niños cantores, las comedias protagonizadas por Paco Martínez Soria y los primeros ejemplos del destape) y el surgimiento de una disidencia cinematográfica. Si bien este último ya había comenzado en la década de los cincuenta con las

²⁰¹ GUBERN, R. “El cine sonoro (1930-1939)...”, p. 160.

²⁰² GRUESO, N., *Carlos Saura. En busca de la luz*, Córdoba, Almuzara, 2019, pp. 187-188.

²⁰³ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 121.

²⁰⁴ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 105.

²⁰⁵ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 118.

²⁰⁶ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de...*, p. 14.

Conversaciones de Salamanca²⁰⁷ materializándose en filmes como *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem; 1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952) o *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955); lo cierto es que estas películas (al igual que las de Fernando Fernán-Gómez) siempre se mantuvieron dentro del entramado industrial y no terminan de entenderse como completamente rupturistas (si bien comenzaron a tratar temáticas incómodas para el Régimen desde un lenguaje y estética depuradas, fruto de su paso por el IIEC)²⁰⁸.

La producción de Saura en esta nueva década se inicia con la fallida *Llanto por un bandido* (1963) para continuar con la reverenciada *La caza* (1965), antecedente del cine metafórico de la década siguiente. Manteniendo su interés por la denuncia social, Carlos Saura ejecuta una dura y verídica radiografía de los estragos del franquismo en los valores de la sociedad. Este *crescendo* dramático, que terminará teñido de sangre y tragedia, constituye uno de los primeros ejemplos que recurren a la persecución de animales (de ahí el título del filme, que narra la jornada de caza de tres ex-combatientes de la Guerra Civil y el joven cuñado de uno de ellos, que no vivió la contienda sino las consecuencias de la misma) como metáfora de la violencia humana²⁰⁹.

Dos años después, Saura dirige *Peppermint Frappé* (1967) que supone la segunda etapa de su carrera cinematográfica hacia un cine más irónico y sutil, suavizando el tono desgarrador y traumático de su etapa más neorrealista. En este nuevo estilo es interesante nombrar a su pareja sentimental y musa de entonces, Geraldine Chaplin, quien tuvo tremenda influencia en el desarrollo de la nueva estética saurana; así como a dos de sus grandes colaboradores: el productor Elías Querejeta, quien estuvo al lado de Saura y Antonio Gades a lo largo de la Trilogía Flamenca, y al guionista riojano Rafael Azcona²¹⁰.

Saura cuenta con algunas de sus películas más aclamadas en la década de 1970, véase *La prima Angélica* (1974), *Cría cuervos* (1976), *Elisa, vida mía* (1977) o *Mamá cumple cien años* (1979); perfectos ejemplos del cine metafórico con inquietudes intelectuales y vocación autoral. Es en esta época cuando se consolida el “mito saura” y su popularidad se dispara en el panorama de los

²⁰⁷ Las llamadas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca tuvieron lugar entre el 14 y el 16 de mayo de 1955, organizadas por el cineclub de la Universidad de Salamanca, en las cuales se marcaron las directrices para regenerar la industria del cine español. Los firmantes (cuya nómina incluye a Basilio Martín Patino, Juan Antonio Bardem, Eduardo Duca y José María Prada, entre otros muchos) pusieron énfasis en la necesidad de un cine español que rompiera el aislacionismo respecto al resto de cinematografías y de utilizar el medio audiovisual como medio de expresión, ir más allá del mero entretenimiento. (MONTERDE, J. E., “Continuismo...”, p. 282).

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 290.

²⁰⁹ TORREIRO, C., “¿Una dictadura...”, p. 320.

²¹⁰ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 128.

festivales de cine internacionales mientras que en España pasaba desapercibido, incomprendido por el público y la crítica, que quedó defraudada con Saura por abandonar su cruzada contra el franquismo. Comienza aquí la asociación de Carlos Saura con el “cine de festival” o “cine de autor” (etiqueta disuasoria para muchos espectadores incluso a día de hoy) paraguas bajo el que se agrupan aquellas cintas en las que existe una reflexión sobre temas y pasiones universales, sobre las inquietudes del hombre y su psique en un mundo contagiado por la posmodernidad²¹¹.

Ejemplo de estas nuevas inquietudes de Saura pueden observarse en una de sus obras maestras, *Elisa, vida mía*: a través de Geraldine Chaplin entreteje una narración para reflexionar sobre el mito de Pigmalión, el fracaso amoroso, la muerte las relaciones entre padres e hijos con referencias a *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y a *El criticón* de Baltasar Gracián, todo ello embebido de onirismo mediante el uso de sus “cortocircuitos de la memoria”²¹², un puente tambaleante entre la realidad y la imaginación.

Las nuevas aspiraciones intelectuales y estilísticas de Carlos Saura entroncarán con la Ley Miró (1983), un Real Decreto a través del cual la entonces Directora General de Cinematografía, Pilar Miró, pretendía una modernización del aparato industrial, con grandes atrasos respecto al resto de países europeos; todo ello bajo el gobierno socialista de Felipe Sánchez que ya trabajaba en la integración de España en el Unión Europea. La aspiración principal de Miró era la de producir menos pero de mayor calidad para aumentar la competitividad de los filmes españoles en el mercado internacional a través de la participación en festivales de prestigio o mediante la organización de campañas promocionales de estos nuevos productos. Algunas de las medidas planteadas a tales fines—siguiendo el modelo francés—fueron la concesión anticipada de subvenciones, apoyos especiales para nuevos realizadores o para proyectos de carácter experimental, la reducción de las cuotas de distribución (cuatro películas extranjeras por una nacional) o la ampliación de la cuota de exhibición de filmes de otros países²¹³.

Tampoco debemos pasar por alto otra circunstancia que acontece a caballo entre la etapa metafórica y la etapa musical del cine saurano: la muerte de Franco. Si bien la década de los setenta ya dejaba entrever en el seno del Régimen que no sería posible un “franquismo sin Franco”, el fallecimiento

²¹¹ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura” en *L’Atalante* 26. *Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018, p. 30.

²¹² Relacionado con el recurso narrativo del *unreliable narrator*, Saura hace dudar al espectador de aquello que está viendo, hechos que pueden ser reales o producirse en la mente del personaje narrador. El efecto de los cortocircuitos de la memoria es desconcertante y también se relaciona con la metadiscursividad y la presentación de la vida como relato.

²¹³ RIMBAU, E., “El periodo «socialista» (1982-1995), *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 399-454, espec. 400-402.

del dictador en 1975 colocaba a España en un punto de inflexión que derivaría en la Transición democrática. En 1976, bajo el primer gobierno de la democracia capitaneado por Adolfo Suárez y la Unión de Centro Democrático (UCD), se abolía la censura cinematográfica, lo cual suponía la liberación del medio audiovisual de los organismos estatales de control y la libre expresión de los realizadores. Ya no era necesario el lenguaje velado, sutil y simbólico que Carlos Saura llevaba trabajando desde hacía tres décadas para lanzar sus críticas al franquismo y su sistema de valores.

Llegada la década de 1980, Saura encuentra un nuevo panorama en el que trabajar y seguir reflexionando sobre los temas que desde antaño le llevaban obsesionando, pues la etapa musical del oscense no se siente como un punto y aparte sino como unos puntos suspensivos... Es un giro estilístico, de códigos narrativos y visuales, pero sin alejarse del espíritu combativo, militante e intelectual de etapas anteriores.

Toda nuestra investigación tenía por objeto llegar a la Trilogía Flamenca, un proyecto ambicioso que, pese a todo, jamás tuvo espíritu de trilogía pues no existe una trama argumental que las interrelacione sino que todas ellas están unidas por rasgos estéticos y temáticos²¹⁴. La trayectoria de Saura en el cine musical comienza con la conjunción entre Emiliano Piedra, Antonio Gades y el oscense.

Emiliano Piedra—quien había producido *Campanadas a medianoche* a Orson Welles en 1965²¹⁵—fue el mago que consiguió hacer factible (y rentable) este proyecto tan experimental y de nicho en un panorama cinematográfico muy proteccionista y acostumbrado a otro tipo de géneros y productos. Piedra era al mismo tiempo productor, distribuidor y exhibidor, facilitando sobremanera la consecución del proyecto.

Antonio Gades nos ha acompañado a lo largo de estas páginas pues desde la década de 1960 había adquirido el estatus de estrella internacional tras sus trabajos con Rovira-Beleta en *Los Tarantos* y *El amor brujo* y con Mario Camus en *Con el viento solano* (1967)—compartiendo elenco con Imperio Argentina y Vicente Escudero—y en *Último encuentro* de Antonio Eceiza (1967)²¹⁶ en el ámbito cinematográfico y su exhibición en la Feria Mundial de Nueva York en 1964 junto a Manuela Vargas. En 1978, Gades es nombrado director del Ballet Nacional de España, compañía ya inmersa en la danza estilizada que representará, entre otras piezas, sus adaptaciones de obras

²¹⁴ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 175.

²¹⁵ TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal?...”, p. 318.

²¹⁶ BARRIOS PERALBO, M. J., “Estudio del baile español...”, p. 185.

lorquianas, de las cuales tenía perfecto conocimiento. En 1974 estrena su primera adaptación de danza estilizada para *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, coreografía que causó tal impacto en Carlos Saura que fue a partir de ella que decidió emprender su adaptación cinematográfica junto a Gades. Por su parte, el bailarín había formado parte de una representación de *Carmen* en 1957 y también había participado en *El amor brujo* en la compañía de su mentora, Pilar López²¹⁷, resultando perfecto a la hora de protagonizar y adaptar el resto de películas que conformarían la Trilogía.

Por otra parte, es importante enmarcar a Antonio Gades más allá del panorama meramente dancístico, pues es un personaje esencial en la renovación del mundo del flamenco y la flamencología que tuvo lugar en la década de los años setenta.

Los años de auge del Nacionalflamenquismo supusieron para el flamenco un proceso de “expolio cultural y banalización, los más puristas renegaban de este repertorio *agazpachado* que llenaba plazas de toros y contribuía a continuar la confusión entre Andalucía-España, causando un proceso de des-identificación para los andaluces. Tras el Concurso de Cante Jondo, las teorías tradicionalistas de García Lorca y Manuel de Falla y el interés antológico e intelectual que surge en los años cincuenta, resultando en la creación de la flamencología y las cátedras universitarias; en 1970 se produce otro fenómeno importante en el mundo del flamenco: la coexistencia (no siempre pacífica) entre el mairenismo, heredera de las hipótesis andalucistas y gitano-puristas, con el llamado Nuevo Flamenco, una postura abierta a la transformación del arte jondo²¹⁸.

Antonio Mairena dedicó gran parte de su vida a la investigación sobre la teoría y orígenes del flamenco. Desde el altavoz que le proporcionaba ser el Director Honorario de la Cátedra de Flamecología de Jerez desde 1959, en 1963 publica junto a Ricardo Molina su primera obra *Mundo y Formas del cante flamenco*, en la que propone la definitiva recopilación y categorización de los palos, al tiempo que dejaba entrever sus primeras opiniones sobre la relación del flamenco con el pueblo gitano. Mairena siempre reivindicó el flamenco como patrimonio de los gitanos-andaluces, una música cultivada durante siglos y que conforma la expresión del dolor y la tragedia de un pueblo renegado. En la época del desarrollismo, Antonio Mairena buscó sumar adeptos a su causa, la recuperación del flamenco auténtico y genuino que se veía amenazado por los éxitos comerciales, la canción española (creada por payos) y los nuevos estilos musicales extranjeros²¹⁹. Según recoge

²¹⁷ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 177.

²¹⁸ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical...*, p. 176.

²¹⁹ GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia...*, pp. 181-183.

José Manuel Gamboa, Antonio Mairena le diría a Anselmo González Climent, inventor de la flamencología como disciplina, lo siguiente

“El cante es para mí: cante gitano de la provincia de Sevilla. De ahí no salgo ni se puede salir. Concedo que hay algunos valores en la escala de Cádiz y aun en la de Málaga. Y es porque los cantes de Cádiz son más comprensibles, más fáciles, más pegadizos, más superficiales (...). Me defiendo de cantar peteneras, serranas, fandangos y cantes levantinos porque los consideró cantes impuros inventados por los payos”²²⁰.

Por su parte, en la década de los setenta coinciden varias personalidades únicas en el mundo del flamenco que supieron mirar más allá, vieron en su pasado y herencia la mejor forma de avanzar hacia el futuro. El primero en armonizar el cante jondo con ritmos e instrumentos entonces nada habituales en el flamenco fue Enrique Morente con su elepé *Despegando* (1978), en el cual fusionaba la guitarra clásica de Pepe Habichuela, el cante tradicional de la saga Morente, de Silverio o del propio Antonio Marchena combinadas con tangos, alegrías, jaleos, violines acompañando un zapateo... Algo que hoy nos resultaría demasiado rompedor, fuente entonces rechazado de pleno por la flamencología tradicionalista.

Tan solo un año después comienza la leyenda de Camarón (José Monje Cruz) (Fig. 23) con *La leyenda del tiempo* (1979), disco igualmente destrozado por la crítica al hacer confluír el flamenco—haciendo suyo el *quejío* que redefinió el cante—con la batería, el bajo, los teclados y la guitarra eléctrica... Al más puro estilo Rolling Stones. La unión entre rock y flamenco llegó a su máxima expresión con el grupo Triana y sus discos *El Patio* (1975) y *Sombra y luz* (1979), consiguiendo un sonido semejante al rock progresivo-psicodélico de The Doors²²¹. Los discos de Camarón y de Triana generaron un gran rechazo de los flamencólogos,



Fig. 23. Camarón de la Isla y Paco de Lucía

²²⁰ GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia...*, p. 169.

²²¹ GARCÍA PEINAZO, D., “¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España”, *ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n°18, 2019, p. 83.

quienes les acusaban de lo mismo que al Nacionalflamenquismo: despojar al flamenco de su pureza, esta vez contaminado por “lo foráneo”, la música anglosajona. Sin embargo, el “rock con raíces” es el resultado del conocimiento y respeto por la música tradicional, del canon, a partir del cual estos artistas renovadores buscaron hacer suyos los nuevos sonidos venidos del extranjero y de otras culturas. Es una búsqueda de la autenticidad, la misma que tanto ansiaban los flamencólogos, Lorca, Falla, Neville, Saura...

Por último, el otro gran renovador del panorama flamenco, único en su arte, fue el guitarrista Paco de Lucía. Colaborador con Camarón y posteriormente con Carlos Saura en *Bodas de sangre* y *Carmen*, el gaditano nos dejó incontables declaraciones, en ocasiones incendiarias, pero siempre fiel a su intención de llevar el flamenco a la actualidad y al futuro:

“Cuando era niño no había libertad a la hora de componer. Había que repetir lo antiguo. Los flamencólogos y la gente del flamenco consideraba un sacrilegio cualquier nota fuero de lo que estaba establecido. Camarón y yo rompimos un poco ese sentimiento, para mi flaco, del purismo. Eso no era pureza; eso era encasillar una música y dejarla archivada en un museo. Yo siempre tuve la sensación de que había que respetar las tradiciones, pero no obedeciéndolas con una fe ciega. Tratando de exprimir tu época, de estar en el momento en que vives, con todas las músicas que oyes, toda la evolución, y siempre, siempre, sin perder esa esencia, esa fuerza, esa personalidad que tiene el flamenco”²²².

Para la década de 1980, el panorama flamenco se encontraba en plena agitación tras los pulsos que habían lanzado Camarón, Paco de Lucía, Enrique Morente, Triana y otros tantos artistas flamencos que buscaban su sonido mientras se desperezaba la Transición. La opinión que recibiría Saura tan sólo dos años después de *La leyenda del tiempo* no distaba mucho del elepé del gaditano: *Bodas de sangre* sería una película aclamada en el panorama internacional, incomprensida en España y diseccionada por la flamencología. Estaban a punto de presenciar la interpretación de un aragonés del flamenco “auténtico”.

²²² GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia...*, p. 83.

4.1 *Bodas de sangre* (1981)

Si bien la Trilogía Flamenca de Saura es más canónica que el rock andaluz, pues toma el universo lorquiano como punto de partida, del cual, además, Antonio Gades era perfecto conocedor y admirador; la gran novedad de Carlos Saura fue pasar el flamenco por el tamiz del posmodernismo.

El cine musical saurano, por su cercanía al cine de autor y las inquietudes intelectuales propias del autor y de su época, es complejo y lleno de posos filosóficos. Para comprenderlo debemos, antes de embarcarnos en el análisis de las películas, establecer los elementos narrativos, estéticos y conceptuales que hicieron de este *corpus* filmico un hito en la historia de nuestro cine musical.

En primer lugar, Saura innovó en cuanto a la narración al articular el avance de la acción ficticia a través de la danza (se percibe con mayor facilidad en *Bodas de sangre* y en *El amor brujo*), donde lo verbal queda relegado a un segundo e incluso tercer plano—haciendo desaparecer el diálogo prácticamente por completo en *Bodas de sangre*—, convirtiéndose el baile en el agente narrativo²²³; y a través del concepto del ensayo. Uno de los primeros mitos de la flamencología tradicional-andalucista-gitanista que Carlos Saura quiso desmentir fue el de asumir el flamenco como una emanación innata del individuo: la filmación de los ensayos y momentos previos a las actuaciones—*Bodas de sangre*, *Carmen*—nos remite a la desmitificación del artista y del propio arte flamenco. El baile, en ese caso, es fruto de la perseverancia, la repetición, el sacrificio y la frustración ante el fallo; no es algo fortuito y casual ni una aparición espontánea del *duende*²²⁴. La presencia del ensayo dentro del metraje es también interesante porque transmite al espectador una sensación similar al teatro, casual y efímera; porque hemos asistido a una única de las múltiples versiones que puede ofrecer la coreografía, a diferencia de la unicidad que nos ofrece una película de ficción²²⁵.

Para explicar claves del cine musical saurano, seguiremos la categorización de Gabriel Doménech González²²⁶, quien establece tres rasgos clave que articulan el discurso y la estética de la Trilogía Flamenca:

²²³ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 107.

²²⁴ ALCALÁ LIZUAIN, I., *Cine, folclore y literatura...*, p. 21.

²²⁵ THIBAudeau, P., “Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura” en *Pandora: revue d'études hispaniques*, n.º 7, 2007, p. 27.

²²⁶ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)* (Tesis doctoral), Universidad Carlos III, 2021.

1. Despojamiento

Con ello nos referimos a la reducción (así hasta la desaparición) de los agentes narrativos, como apuntábamos anteriormente, y de la escenografía—el ejemplo más claro de este efecto son *Bodas de sangre*, en la que el diálogo desaparece y la coreografía (que abarca la mayor parte de la película) se desarrolla íntegramente en una sala de ensayos—. La intención subyacente es centrar la atención en la danza, convertida en agente narrativo y deleite estético a partes iguales. Sobre la escenografía que veremos en la Trilogía Flamenca (exceptuando *Carmen*, que tiene un código argumental y estético propio dentro del *corpus*, como analizaremos más adelante) cabe señalar su carácter radicalmente minimalista y experimental que fusiona la tradición con la vanguardia, un planteamiento que Saura compartía con Lorca y el resto de integrantes de la Generación del 27, dirigidos a reivindicar y dignificar el maltrecho folclore español.

2. Reiteración

Podríamos hablar de reiteración o de “estética de la repetición o de la serialidad”, en palabras de Omar Calabrese²²⁷, expresión con la que se refiere a la creación de un estilo característico y fácilmente identificable por parte de un director que, habitualmente, genera consideración y reconocimiento en los círculos de cine especializado por la vocación autoral del realizador pero también críticas por parte de otro sector que acusan a los directores de repetitivos, creando una cierta sensación de hartazgo y cansancio en los espectadores. En cualquier caso, la reiteración en el caso del musical saurano fue apreciada por crear un universo estético concreto, a caballo entre el minimalismo conceptual y la recuperación del folclore.

En el aspecto estético tuvo crucial importancia el director de fotografía que acompañó a Saura durante toda la Trilogía Flamenca, Teo Escamilla. Si bien llevaba trabajando con el oscense desde *La caza* hasta *La prima Angélica*, para el cine flamenco de Saura creó un universo austero, mesetario, dramático y onírico; participando del despojamiento hasta reducir los elementos decorativos a la mínima expresión, sobre todo en *Bodas de sangre*. Para *Carmen*, la película independiente de la triada, la fotografía no fue tan vanguardista para adecuarse a la trama argumental y el tiempo en el que transcurre la acción, y en *El amor brujo* las escenas se llenarán de color, luz y fantasía²²⁸.

²²⁷ CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 47.

²²⁸ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 182.

3. Reflexividad

Es el rasgo que impregna la filmografía completa de Carlos Saura, si bien en su etapa musical hace hincapié en el metadiscurso del cine y la presentación de la vida como relato²²⁹, característica que ya cometamos para el caso de *Elisa, vida mía*. La metadiscursividad es recurso habitual en el arte posmoderno²³⁰ a través del cual los autores reflexionan sobre el mismo arte y sus capacidades. El interés de que el discurso reflexione sobre sí mismo responde a las inquietudes surgidas de las corrientes posmodernas de pensamiento, tales como el postestructuralismo: estamos ante un nuevo humanismo, el hombre vuelve a ser el centro del universo, es consciente de ello y lo contempla. El arte ya no es necesario para representar el mundo, lo esencial no es el arte sino lo referente a él²³¹. Enlazando la posmodernidad con el Siglo de Oro, la representación de la vida como relato nos lleva al “gran teatro del mundo” de Calderón de la Barca pues el hombre es consciente de su realidad y la hace *suya*. Saura también reflexionará sobre la cuestión de la identidad, inherente al espíritu humano, la cual nos hará dudar constantemente entre la realidad y la ficción (especialmente en *Carmen*) a través de sus “cortocircuitos de la memoria” y de la hiperdiscursividad.

Una vez expuestas las características que nos acompañarán durante la Trilogía Flamenca nos detendremos a identificarlas y analizarlas en cada una de las películas del *corpus*, comenzando por *Bodas de sangre*, buscando la herencia de sus predecesores para acometer finalmente el exorcismo de la española.

Como todas las películas de la Trilogía Flamenca, *Bodas de sangre* es una adaptación cinematográfica del ballet coreografiado por Antonio Gades en 1974 para el Ballet Nacional de España a partir de la pieza teatral homónima de Federico García Lorca estrenada en 1933. Tanto el ballet como el filme mantienen el argumento original lorquiano: en un pueblo andaluz va a celebrarse una boda, una ceremonia que se ve empañada por el hecho de que la Novia (Cristina Hoyos) sigue enamorada de un antiguo amor, Leonardo (Antonio Gades). La tragedia se cierne sobre la celebración cuando la Novia y Leonardo huyen, dejando plantado al Novio (Juan Antonio Jiménez), quien sale en persecución de los amantes. Cuando finalmente les encuentra, los dos pretendientes se enzarzan en una lucha por el amor de la Novia.

²²⁹ DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional...”, p. 32.

²³⁰ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 109.

²³¹ ALCALÁ LIZUAIN, I., *Cine, folclore y literatura...*, p. 22.

Bodas de sangre es una película compleja que partiendo del género musical incurre en el documental, primero por una suerte de primera parte en la que la cámara nos lleva entre bastidores y podemos ver a los bailarines deshaciendo sus neceseres, maquillándose frente al espejo, calentando... es un proceso de *dramatis personae*, el momento en que la persona pasa a ser personaje²³². Los movimientos de la cámara y de los actores-bailarines son sutilmente simbólicos, entre ellos destaca el gesto de abrir (neceseres, bolsos, mochilas, cajas...) que algunos autores han relacionado con el aperturismo de la nación fruto de la Transición democrática²³³. El carácter documental se acentúa cuando la voz de Antonio Gades se impone sobre una bulería, nos habla sobre su vida profesional mientras se maquilla, fuma con desinterés y se mentaliza para salir a



Fig. 24. Antonio Gades en *Bodas de sangre* (Carlos Saura (dir.), 1981)

dirigir el ensayo (Fig. 24). Gades es consciente de la cámara dentro de la película, se hace tangible la metadiscursividad y la confusión entre realidad y ficción sin haber transcurrido apenas treinta minutos de metraje²³⁴. El *dramatis personae* se completa cuando Gades se levanta, atraviesa los camerinos y sale a la sala de ensayos, donde congrega a la compañía sobre el escenario. A partir de este momento, no veremos otro lugar. Es la expresión más

clara de la vida como relato: los actores fingen ante nuestros ojos que van a representar una entre la infinidad de versiones que podríamos presenciar, como si de un recital o un teatro se tratase cuando, realmente, la coreografía que contemplamos está perfectamente planeada²³⁵.

No volveremos a escuchar diálogos ni monólogos, el silencio solamente será roto por la guitarra de Emilio de Diego y los pasionales taconeos de los bailarines. La danza es el motor narrativo—recordemos que nos encontramos ante un proceso de despojamiento—que cuenta con la ayuda de varios cantes: una nana (que parte del texto original de Lorca) interpretada por Pepa Flores, antes conocida como Marisol, la antaño estrella del cine de niño-cantante de los años sesenta. Saura inserta ese detalle para continuar con su exorcismo de la española al despojar de todo artificio a

²³² ALCALÁ LIZUAIN, I., *Cine, folclore y literatura...*, p. 24.

²³³ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 106.

²³⁴ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, pp. 202-203.

²³⁵ *Ibidem*, p. 205.

una de las niñas bonitas del Nacionalflamenquismo más tardío²³⁶. A lo largo de *Bodas de sangre* asistiremos al cante de una alboreá, un canto nupcial gitano que también aparece en la obra lorquiana, esta vez adecuado respetuosamente al ritmo de la bulería²³⁷.

Bodas de sangre constituye la primera película de la Trilogía Flamenca, un ejercicio de reflexividad y despojamiento que consagraron a Saura como renovador del género. Si bien adecuó una obra de Lorca a la posmodernidad, el minimalismo vanguardista y buscó rechazar cualquier coincidencia con la españolada; lo cierto es que Saura es deudor de sus predecesores (Neville y Rovira-Beleta, los directores que tuvieron intención expresa de recuperar la autenticidad del flamenco) y aborda el flamenco desde el respeto, sí, pero sin abandonar la sensibilidad cosmopolita. La intelectualidad y reflexividad del oscense le impide deshacerse de esta actitud, de este medio de acercarse a una cultura y una tradición que no es *suya*: al igual que Neville y Rovira-Beleta era pleno conocedor del flamenco, se relacionó con los grandes y más refutados artistas pero al adaptar un texto de Lorca, inseparable de las teorías tradicionalistas de la flamencología, incurría desde el primer momento en la sensibilidad cosmopolita.

4.2 *Carmen* (1983)

Carmen es la más atípica de las películas que componen la Trilogía Flamenca, acercándose al género dramático más que ninguna de las tres. La intención que subyace sigue siendo clara, el exorcismo de la España de pandereta, romántica y orientalista, adaptando una de las obras cumbre de esta exotización e idealización de Andalucía. *Carmen* de Carlos Saura es, de nuevo, una filmación del ballet coreografiado por Antonio Gades en 1974 a partir de la novela homónima de Próspero Mérimée (1845) que inspiró la ópera de Georges Bizet, estrenada en 1875.

El mito de Carmen es uno de los tópicos que produjo el romanticismo literario, la creación de la *femme fatale* original que durante tanto tiempo alimentó la españolada²³⁸. A través de la historia de una joven gitana que seduce y ningunea a un oficial norteño para conseguir sus objetivos, Mérimée

²³⁶ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 107.

²³⁷ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 202.

²³⁸ Basta con tomar el ejemplo de *Carmen, la de Triana* de Florian Rey (1938): con Imperio Argentina en el papel de Carmen, Rey nos presenta a una caricatura de la mujer gitana flamenca, manipuladora de gran desparpajo que atrapa a los hombres con su baile. Estereotipo trabajado por los escritores románticos, la imagen de Carmen que nos presentaba Florian Rey no se redujo a este ejemplo sino que inspiró múltiples adaptaciones del mito que, posteriormente, el franquismo adoptó como imagen de marca para vender la “marca España” durante las décadas de 1950 y 1960.

participó del orientalismo y la creación de un *locus amoenus* en la Andalucía previa a la industrialización, un lugar salvaje donde las pasiones campaban a sus anchas.

Saura cambiará la primitiva y romántica Andalucía por una ciudad cualquiera de la España de los años ochenta para presentarnos a Antonio (Antonio Gades), un coreógrafo que busca a la candidata



Fig. 25. Laura del Sol y Antonio Gades en *Carmen* (Carlos Saura (dir.), 1983)

perfecta para hacer de Carmen en un ballet que él mismo está dirigiendo. En un momento dado se cruza con la indómita Carmen (Laura del Sol) a quien contrata para trabajar junto a él y, con el tiempo, comenzarán una relación amorosa (Fig. 25). Este romance estará atormentado por los celos de Antonio, quien queda totalmente embrujado por Carmen, arquetipo de la mujer moderna de la Transición, independiente y

liberada de los estereotipos encorsetados del franquismo. Casi al concluir la película, Antonio descubrirá que Carmen le está siendo infiel con uno de los miembros de la compañía, provocando un estallido de violencia. El final de *Carmen* es el cortocircuito de la memoria más extremo de Saura, colocando al espectador en la más absoluta confusión sobre la realidad y la ficción: presa de los celos, Antonio mata a Carmen en plena representación de la coreografía... ¿qué Carmen muere, el personaje o la intérprete?

Cabe mencionar que la intención de Saura con la reinterpretación del personaje de Carmen va más allá de la ruptura con el Nacionalflamenquismo y la pandereta pues nos habla de la mujer moderna que buscaba su libertad en la Transición a través de las olas de feminismo que recorrían España tras la muerte de Franco y, con él, la opresión del género²³⁹.

Carmen es también un magistral ejercicio de adaptación que crea su propia identidad: a diferencia de la transposición casi literal del original del que parte la película, como ocurre en *Bodas de sangre* y *El amor brujo*, en este caso se trataba de conseguir una narración y una estética más liviana y cercana al presente, más dinámica y cercana a los géneros cinematográficos *sensu stricto*. Sin embargo, veremos numerosos guiños a Merimée y el texto original: por ejemplo, la primera vez que Antonio ve a Carmen arranca una narración en *off* en la que describe a Carmen recitando a Merimée:

²³⁹ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 109.

“Levanté los ojos y la vi. Era un viernes: no lo olvidaré jamás (...) Primeramente no me gustó nada, y volví a mi trabajo; pero ella, siguiendo el uso de las mujeres y de los gatos, que no vienen cuando se les llama y cuando no se les llama vienen, paróse delante de mí y me dirigió la palabra”²⁴⁰.

Un poco avanzada la acción desde este momento, Antonio describe el ambiente de la tabacalera en la que Carmen y otras mujeres trabajan para que se pongan en situación (*dramatis personae*)²⁴¹ y también entregará una copia impresa del libro a la propia Carmen, introduciendo el objeto real dentro de la ficción, de nuevo incurriendo en la hiperdiscursividad.

Otra adaptación importante fue la de la música que corrió a cargo de uno de los renovadores del flamenco de los setenta de quien hablábamos unas páginas atrás, Paco de Lucía—también formó parte del elenco—, quien consiguió conciliar la ópera de Bizet con los ritmos de las bulerías²⁴².

El mérito de *Carmen* respecto a la obra de Carlos Saura fue alcanzar la maestría del lenguaje metadiscursivo, de los cortocircuitos de la memoria y el emborronamiento de los límites entre realidad y ficción. A nivel narrativo y de fotografía—que también corrió a cargo de Teo Escamilla—se asemeja a las producciones del cine metafórico de los años setenta, ubicadas en el presente y en ambientes populares, sin grandes alardes ni espectacularidad; siendo la única diferencia la introducción del componente musical. En cualquier caso, el final de *Carmen* deja una sensación extraña y casi de aturdimiento al contemplar la muerte de ella, del personaje o de la persona: nos inquieta la confusión de la identidad entre las dos Cármenes porque jamás sabremos a ciencia cierta cuál de las dos fue asesinada.

4.3 *El amor brujo* (1986)

El caso saurano de *El amor brujo* es una adaptación más cercana al original de Manuel de Falla y el matrimonio Martínez Sierra-Lejárraga, partiendo así del ballet de 1915 y de la coreografía que Gades había realizado para el Ballet Nacional en la década de los setenta.

²⁴⁰ *Carmen*, Saura, C. (dir.), España, Producciones Emiliano Piedra, 1983, min. 14:37. También en MERIMÉE, P., *Carmen*, Madrid, Alba, 1998, p. 35.

²⁴¹ *Carmen*, Saura, C. (dir.), España, Producciones Emiliano Piedra, 1983, mins. 28:43-29:17.

²⁴² CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 109.

En este punto cabe retomar el análisis comparativo que comenzamos con *El amor brujo* de Rovira-Beleta (Fig. 26) presentando atención a los cambios y permanencias que operan en las adaptaciones cinematográficas respecto al original de Manuel de Falla:

- El argumento se mantiene casi intacto respecto al libreto de 1915, siendo la única alteración la creación de un cuarteto amoroso: la acción parte del acuerdo que sellan dos padres de casar a sus hijos, Candela (Cristina Hoyos) y José (Juan José Jiménez). Un niño con aire triste observa la escena, Carmelo (Antonio Gades), quien ya amaba a Candela desde entonces y lo hará por el resto de su vida. Con el paso de los años se celebra el enlace matrimonial entre Candela y José. Esa misma noche se descubre algo de lo que ya teníamos sospechas: José tiene una amante, Lucía (Laura del Sol), y esta relación le llevará a la tragedia, causándole la muerte tras una batalla de navajas por intentar apartar a Lucía de otro hombre. Candela llegará a presenciar la muerte de su esposo, quien se desangra en sus brazos. Carmelo, que había participado en la pelea, será acusado infundadamente por el asesinato de José y pasará cuatro años en la cárcel. A su regreso, Carmelo se encuentra a una Candela hechizada que acude cada noche a bailar con el espectro de José en el mismo sitio en que murió. Carmelo intentará purificar el alma de su amada mediante la archiconocida danza ritual del fuego, sin éxito. Acude desesperado a ver a la hechicera, quien le recomienda que convenza a la amante de José, Lucía, que se encuentre con el espíritu de él, a quien todavía ama. Así, Lucía queda atrapada en el hechizo a cambio de la libertad de Candela. A partir de este momento Carmelo y Candela pueden iniciar una nueva vida²⁴³.
- Respecto a los personajes, el protagonismo seguirá recayendo en Candela y Carmelo, en este caso bajo el nombre de Antonio. El Espectro encuentra en Saura un término medio entre Falla y Rovira-Beleta: al comienzo de la película José es una persona de carne y hueso pero, después de su muerte tras la reyerta, se convertirá en Espectro para atormentar a Candela. De esta forma, Saura mantiene el misticismo del personaje espectral al tiempo que crea para él un contexto y un pasado inmediato que el espectador conoce, haciéndole partícipe de la tragedia. El personaje de Soledad, que en Rovira-Beleta fuese la acompañante que estaba escondida con Diego en la venta, se fusiona con el de Lucía, dándole este doble papel de amante de José/Espectro y de receptora del ente fantasmagórico, como ocurría en el original de Martínez Sierra y Lejárraga.
- La acción en Saura se desarrolla en un poblado, casi más cercano a un vertedero de piezas de automóviles, en un tiempo no demasiado claro por la ambigüedad que causa el decorado, con un fondo artificial de luces que cambian en función de la acción dramática y los sentimientos de los

²⁴³ ALCALÁ LIZUAIN, I., *Cine, folclore y literatura...*, pp. 28-29.

personajes. Respecto al decorado y la fotografía es importante señalar la vuelta al despojamiento y el minimalismo estético de *Bodas de sangre*, tratado con mayor espectacular y un importante valor de evocación en el caso de *El amor brujo*. En cuanto a la temporalidad, por el tono romántico que imbuye la película saurana, podemos afirmar que la trama se enmarca en los mismos tiempos que idearía Falla, finales del siglo XIX o principios del XX, pese a encontrarnos con las piezas de desguace que mencionábamos antes, que crearían un anacronismo.

- Por último cabe referirnos a la música. No está siendo complicado realizar paralelismos entre la versión de Saura con el original de 1915, concordando en aspectos clave como el argumento o la localización espacio-temporal frente a la interpretación moderna y policiaca de Rovira-Beleta. No obstante, en las versiones del catalán y el aragonés se optó por respetar los números musicales clave de la obra de Falla para remarcar los momentos clave de la trama, tomando como ejemplo una vez más la *Danza del fuego fatuo* indicando el punto en que Candela baila para exorcizar al Espectro. Sin embargo, *El amor brujo* de la Trilogía Flamenca no es puramente fiel a la música ni al libreto de Falla porque Saura introdujo canciones y formas musicales modernas, véanse las actuaciones del dúo Azúcar Moreno interpretando una suerte de rumba catalana o de Rocío Jurado, otra de las grandes estrellas del *star-system* del Nacionalflamenquismo que Saura quiso incluir con el mismo ánimo que hizo con Marisol en *Bodas de sangre*: un alegato contra el franquismo y su maquinaria del espectáculo “desde dentro”²⁴⁴. Millán Barroso ha querido ver en esta mezcla entre palos tan antiguos como la casi extinta mosca del Sacromonte que interpretan un grupo de ancianas con la rumba, el tango o la copla un alegato a favor del flamenco-fusión, muestra de la versatilidad del flamenco y de su capacidad de renovación a través de varias generaciones (por ejemplo, las hermanas Salazar, componentes de Azúcar Moreno, descendían del cantaor Porrina Badajoz²⁴⁵). Esta actitud aperturista dada desde una película que pretendía reivindicar la autenticidad del flamenco, alejándola del artificio y la espectacularidad franquista, nos remite al Nuevo Flamenco promocionado por Camarón, Paco de Lucía y el propio Antonio Gades, es por ello que Carlos Saura consigue desligarse por fin de la concepción tradicionalista gitano-purista que habíamos identificado en el resto de películas renovadoras hasta ahora.

²⁴⁴ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 111.

²⁴⁵ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 270.

	ARGUMENTO	PERSONAJES / ESPACIO	TIEMPO	MÚSICA
EL AMOR BRUJO (MANUEL DE FALLA, 1915-1925)	El amor de Carmelo y Candelas se ve interrumpido por el Espectro, un antiguo amante que atormenta a la mujer después de muerto. A través de un hechizo se entrega el Espectro a Lucía, una joven gitana que accede a ser seducida por el Espectro. Así, Carmelo y Candelas se liberan del tormento	Candelas Carmelo El Espectro Lucía / “Cueva de gitanos andaluces”, evocación de la ciudad de Granada	Finales del siglo XIX - principios del XX	Ballet en un acto Música para orquesta sinfónica
EL AMOR BRUJO (FRANCISCO ROVIRA-BELETA 1967) (adaptación 1)	El Espectro se materializa → se aleja del misticismo romántico de Martínez Sierra Trama policiaca → complicación del argumento y añadido de escenas que no figuran en el libreto Se mantiene la ancestralidad del pueblo gitano: tarot, flamenco como expresión étnica	Candelas Antonio (Carmelo) Diego (El Espectro) Lucía Soledad (amante de Diego) Lorenzo / Poblado de chabolas	Década de 1960	Se respetan los bailes y piezas musicales en los momentos claves de la acción. Ej. <i>Danza del fuego fatuo</i> Música integrada en la trama
EL AMOR BRUJO (CARLOS SAURA, 1986) (adaptación 2)	El Espectro es humano pero muere durante la acción y después se torna espectro → mantiene misticismo Adapta el espíritu del libreto pero con libertad, sin perder el respeto por el original Narratividad pero siempre guiada por la música Incluye acciones (promesa matrimonial y boda) Referencias al pueblo gitano: matrimonio concertado, flamenco, entorno, hechicería	Candela Antonio (Carmelo) José (El Espectro) Lucía (amante): toma el papel de Soledad Se forma un cuarteto amoroso / Artificialidad → pacto de ficción “Escenario” de chabolas gitanas, decorados oníricos	¿Siglo XIX?	Integración de la acción con la música Ballet > libreto Incluye otras piezas musicales contemporáneas Identificación de la música con personajes:

Fig. 26. Tabla comparativa entre *El amor brujo* de Manuel de Falla (1915-1925), de Francisco Rovira-Beleta (1967) y de Carlos Saura (1986).

Si bien apuntábamos que *Carmen* era la película más cercana al género dramático, *El amor brujo* se ajustaría a los cánones del cine musical²⁴⁶ (Fig. 26) ya que en este caso los números de canto y baile se encadenan dentro de la acción dialogada, desvaneciéndose el protagonismo absoluto de la danza como agente narrativo que comentábamos para *Bodas de sangre*. La hiperdiscursividad saurana



Fig. 26. Cristina Hoyos en *El amor brujo* (Carlos Saura (dir.), 1986)

en *El amor brujo* se manifiesta desde la primera escena, en la que un *travelling* aéreo nos muestra una puerta cerrándose, dejándonos en una nave con unos decorados. La cámara se asienta y, a continuación, arranca la película. Aquí es donde Saura realiza el pacto de ficción con el espectador, quien sabe que va a contemplar una concatenación de secuencias ensayadas y rodadas en un estudio: nos habla de la artificialidad²⁴⁷. Es una estrategia similar a la que Saura emplease en *Bodas de sangre*, en este caso prescindiendo de la primera parte documental. Esta forma de introducir la propia película no es sino una nueva confusión entre realidad y ficción.

El amor brujo es el broche final de la Trilogía Flamenca y también de nuestro recorrido por la renovación del cine musical folclórico hasta esta década de 1980. Con esta última cinta, Carlos Saura se erigió como adalid de la autenticidad flamenca y como realizador en constante renovación y cambio. Tras el éxito de la Trilogía, Saura realizó varios documentales de temática flamenca arrancando desde la década de los noventa y ya en el siglo XXI: *Sevillanas* (1992), *Flamenco* (1995), *Iberia* (2005)—una suerte de antología de los bailes folclóricos de la Península Ibérica, que bien podría recordarnos a Edgar Neville, salvando las distancias—y *Flamenco, Flamenco* (2010); así como otros tantos que recogen diferentes manifestaciones dancísticas como la zonca o la jota aragonesa.

A modo de cierre, recogemos las siguientes palabras de Pedro Javier Millán Barroso que resumen la importancia discursiva y de lenguaje cinematográfico que aportó la Trilogía Flamenca a la historia del cine musical folclórico español:

²⁴⁶ CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 110.

²⁴⁷ Hay quienes han querido ver en esta muestra de algo artificial, de un espectáculo, un paralelismo con la superficialidad del Nacionalflamenquismo y la españolada. Véase CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos...”, p. 111.

“La primera etapa creativa del cine musical saurano (...) es el hallazgo de fórmulas discursivas que permitan utilizar las peculiaridades enunciativas del flamenco (...) para construir películas, es decir, para contar historias cinematográficamente”²⁴⁸.

4. Conclusiones

A través de estas páginas hemos buscado crear un discurso (o, si lo prefieren, un diálogo) a lo largo de cuatro décadas que expresase, a través de distintos cineastas, una intención distinta a la del resto de realizadores que durante todos esos años producían sin cesar casi idénticas películas que reducían nuestro país al territorio andaluz, a la *holgazanería* en palabras de José Ortega y Gasset, al romanticismo exótico; en pocas palabras, al flamenco. Desde Carlos Serrano de Osma rastreamos esta corriente renovadora que buscaba una nueva interpretación de este arte trágico, misterioso pero, como hemos comprobado, versátil y con la mirada puesta en el futuro. Con Serrano de Osma descubrimos que el flamenco tenía cabida en el Surrealismo y el mundo de los sueños, con Neville nos zambullimos en el vibrante ambiente del Concurso de Cante Jondo en el que se dieron cita algunos de los intelectuales y artistas españoles más importantes de la década de 1920 y Rovira-Beleta nos demostró que el cine policiaco y el universo shakespeariano también podían ser flamencos... y así llegamos hasta Saura. El aragonés fue quizás el más consciente y el más radical en su búsqueda de la desmitificación y revalorización del flamenco bien porque contaba con precedentes, conocimientos y personalidades del mundillo que le guiaron en esta empresa pero, además, contó con un ingrediente esencial: la libertad de expresión. La abolición de la censura cinematográfica brindó a Saura la posibilidad de establecer un nuevo lenguaje, más explícito pero sin deshacerse de la sutileza y la metáfora que ya tenía interiorizada tras varias décadas sorteando a los censores.

La labor de estos cineastas renovadores pasó bastante desapercibida en su momento, épocas oscuras en las que los españoles aún se lamían las heridas tras la Guerra Civil y buscaban escapar de su propia realidad a través de las alegres españoladas y las películas hollywoodienses que también se encontraban inmersas en la fábrica de sueños. Por si fuera poco, las sesiones cinematográficas comenzaban con el hilo musical de NO-DO, principal agente propagandístico del franquismo que

²⁴⁸ MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco...*, p. 183.

también hizo su aportación a la creación y consolidación del estereotipo alrededor del flamenco. Los mensajes que se lanzaban a la ciudadanía pasaron por diferentes tamices: primero unidad alrededor del folclore para que los españoles se identificasen en ese falso sentimiento de pertenencia a la nación, después las pantallas se inundaron de recepciones oficiales y fiestas en las que Franco recibía a los mandatarios extranjeros en busca de acuerdos que sacasen el país de la fracasada autarquía, haciéndoles olvidar con las folclóricas y sus bailes que éramos la última potencia totalitaria del continente; y, por último, el turismo fue la última cantinela salida del NO-DO, defendiendo lo bueno que era plagar nuestras playas de extranjeros y crear tablaos para entretenerles con las delicias de España.

Las consecuencias de este bombardeo de estereotipos y de la promoción de fiestas y conciertos de flamenco para turistas desembocó en el hartazgo y el enfado de los propios intérpretes del arte jondo, que buscaron reivindicar y revalorizar su tan queridos cante y baile. Nace en este momento la consciencia sobre la autenticidad, un término que tanto ha dado que hablar a lo largo de las décadas y sobre el que sigue sin haber ningún acuerdo. A partir del Concurso de Cante Jondo de Granada surgió este debate entre los entendidos del flamenco, no siendo hasta la década de 1950 en la que se “profesionalizan” estas reflexiones hasta entrar en el ámbito universitario con las cátedras de flamencología. En esta misma época se respira en el ambiente el afán por recuperar, recoger y proteger el patrimonio inmaterial y surgen las primeras antologías del flamenco, siendo las más importantes la *Antología del Cante Flamenco* de la casa Hispavox y nuestro conocido *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville. La autenticidad, al ser tan subjetiva y escurridiza, permite todo tipo de interpretaciones como hemos podido comprobar a través de nuestros cineastas y el marco teórico y cultural en el que, consciente o inconscientemente, se apoyaron para realizar sus películas.

Al amparo del estudio de la autenticidad en el flamenco, uno de los nuestros objetivos en esta investigación, nos encontramos con otro importante fenómeno que subyace en esta compleja tarea de la reivindicación de lo auténtico: la sensibilidad cosmopolita. Concepto sobradamente mencionado en estas páginas, es tremendamente interesante así como polémico y algo complejo. Desde Edgar Neville hemos identificado esa actitud de corte intelectual y casi paternalista a la hora de acercarse a una manifestación artística o cultural por parte de un individuo que no forma parte de la comunidad de la que es propia. Neville, Rovira-Beleta y Saura realizaron un estudio de caso, con metodologías propias de la antropología, buscando la completa comprensión de su objeto de

investigación: el flamenco. Si bien su intención era la de dignificar y poner de relieve la importancia de este tan denostado arte por parte de la maquinaria franquista, no pudieron evitar acercarse a ello desde una distancia prudencial otorgada por su intelectualidad y su estatus, incurriendo en muchas ocasiones en la romantización del flamenco y su cariz marginal. El conocimiento, en ocasiones, nos separa de aquello que tenemos delante al convertirlo en un *otro*, un objeto extraño que merece ser evaluado con ojos críticos y cristales empañados por una falsa sensación de superioridad. En ningún momento pretendemos hacer una crítica porque la intención subyacente en esta actitud es de máximo respeto y genuino interés, pero no podemos dejar de señalar esta realidad.

Finalmente, podemos concluir que existió esta línea renovadora del cine musical que buscó la dignificación del flamenco, un arte ancestral que se vio contaminado por el romanticismo y el exotismo de los viajeros decimonónicos primeros, después por el reduccionismo de la española y por la manipulación franquista. Esta cadena de menosprecios desembocó en innovadoras e interesantes manifestaciones cinematográficas que ayudaron a la flamencología a crear un discurso distinto, cada vez más plural y con prometedoras perspectivas de futuro que estamos expectantes por descubrir.

5. Bibliografía y fuentes

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ LIZUAIN, I., *Cine, folclore y literatura en la Trilogía Flamenca de Carlos Saura*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2023. Disponible en <https://zaguan.unizar.es/record/124759>.

ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

ARANZUBIA COB, A., *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión* (Tesis doctoral), Leioa, Universidad del País Vasco, 2004. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/121d33b5-3b43-4681-95e7-fc390d295e7f> (Fecha de consulta: 30-VII-2024).

BARRIOS PERALBO, M. J., *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*, Universidad de Málaga, 2014. Disponible en <http://hdl.handle.net/10630/6858> (Fecha de consulta: 25-V-2024).

BARRIOS PERALBO, M. J., “Estudio del baile español en «El Amor Brujo» de Francisco Rovira-Beleta”, *Opción*, vol. 31, n. 1, 2015, pp. 895-915. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5975023> (Fecha de consulta: 2-I-2024).

BENPAR, C., *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*, Barcelona, Laertes, 2000.

BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A. (ed.), TORRES, N., SOLER, R., CASTRO, G., COBO, E. (ed.), “El flamenco. Baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890)”, *La madrugá, Revista de Investigación sobre Flamenco*, n. 18, diciembre 2021. Disponible en <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/506071> (Fecha de consulta: 12-VI-2024).

BERLANGA FERNÁNDEZ, M. A., “El Concurso de Cante Jondo (1922) y las teorías de Falla y Lorca en el marco de otras teorías sobre el flamenco”, *Memoria Jonda del Flamenco. Granada, 1922. Primer Concurso de Cante Jondo*, Madrid, Vitrubio, 2023, p. 333. Disponible en <https://>

digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/84792/Teori%CC%81as%20sobre%20el%20flamenco.%20Falla%2C%20Lorca.pdf?sequence=1 (Fecha de consulta: 23-VIII-2024).

BURGUERA NADAL, M. L., “Edgar Neville y de Romrée”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/6964/edgar-neville-y-de-romree> (Fecha de consulta: 22-VI-2024).

CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999.

CAMPORESI, V., *Para grandes y chicos: un cine para los españoles (1940-1990)*, Madrid, Turfan, 1994.

CASANOVA RUIZ, J., *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, 2015.

CORDERO SÁNCHEZ, L. P., “Flamenco y estereotipos identitarios: el caso del cine flamenco de Carlos Saura en los 80 y los 90” en CAMARERO CALANDRIA, M. E., MARCOS RAMOS, M. (coords.) *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, 24-26 de junio, Salamanca, 2015, Centro de Estudios Brasileños, pp. 104-115, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638372> (Fecha de consulta: 23-III-2024).

CRUCES ROLDÁN, C., “Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda. Mujeres del flamenco y el baile español en el NO-DO del primer franquismo” en MARTÍNEZ DEL FRESNO, B., VEGA PICHACO, B. (eds.), *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, Bélgica, Brepols Publishers NV, 2017. Disponible en https://www.academia.edu/36176504/Entre_el_anonimato_el_exhibicionismo_y_la_propaganda (Fecha de consulta: 13-XII-2023).

DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., “Danzas de lo transnacional: el cine musical de Carlos Saura” en *L'Atalante 26. Revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018, pp. 27-40, disponible en <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=576> (Fecha de consulta: 23-III-2024).

DOMÉNECH GONZÁLEZ, G., *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)* (Tesis doctoral), Universidad Carlos III, 2021. Disponible en <https://hdl.handle.net/10016/31956> (Fecha de consulta: 3-VI-2024).

FUSI AIZPURÚA, J. P., “Para escribir la biografía de Franco” en *Claves de Razón práctica*, n. 27, Madrid, noviembre de 1992.

GAMBOA RODRÍGUEZ, J. M., *Una historia del flamenco*, Barcelona, Espasa, 2011.

GARCÍA PEINAZO, D., “¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España”, ANDULI, Revista Andaluza de Ciencias Sociales, nº18, 2019, pp. 73-92, disponible en <http://dx.doi.org/10.12795/anduli.2019.i18.04> (Fecha de consulta: 25-VIII-2024).

GRUESO, N., *Carlos Saura. En busca de la luz*, Córdoba, Almuzara, 2019.

GUBERN, R., *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.

GUBERN, R., MONTEVERDE, J. E., PÉREZ PERUCHA, J., RIMBAU, E. Y TORREIRO, C., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2017.

GUBERN, R., “Francisco Rovira-Beleta”, *Real Academia de la Historia*, <https://dbe.rah.es/biografias/5236/francisco-rovira-beleta> (Fecha de consulta: 23-VIII-2024).

HEREDERO, C., *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

HOFFMAN, L. F., *Romantique Espagne: L’Image de l’Espagne en France entre 1800 et 1850*, Nueva Jersey, Princeton University, 1961.

IRIARTE VINYAS, J., *La identidad nacional en pugna: un recorrido por la españolada clásica en el cine español (1900-1949)* (Trabajo Fin de Master), Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2023.

JULIÁ DÍAZ, S., “Franco: la última diferencia española” en *Claves de Razón práctica*, n. 27, Madrid, noviembre de 1992.

LINARES LUCENA, F. A., *Diccionario flamenco. Léxico del cante, toque y bailes andaluces*, Granada, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, 2022. Disponible en <https://www.juntadeandalucia.es/servicios/publicaciones/detalle/80481.html> (Fecha de consulta: 12-VI-2024).

LÓPEZ RODRÍGUEZ, F., *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*, Barcelona-Madrid, Egales, 2020.

MARTÍN, P. T., “La danza española en el cine de los años 50: *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville”, *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 1229-1240. Disponible en https://www.academia.edu/download/57639665/Articulo_Paula_Neville_Publicacion.pdf (Fecha de consulta: 22-VII-2024).

MILLÁN BARROSO, P. J., *Cine, flamenco y género audiovisual. Enunciación de lo trágico en las películas musicales de Carlos Saura*, Sevilla, Alfar, 2009.

MUÑIZ VELÁZQUEZ, J. A., “La música en el sistema propagandístico franquista”, *Historia y Comunicación Social*, n. 3, 1998. Disponible en https://www.academia.edu/66316517/La_música_en_el_sistema_propagandístico_franquista (Fecha de consulta: 23-XII-2023).

NAVARRETE CARDERO, J. L., *Historia de un género cinematográfico: la españolada*, Madrid, Quiasmo, 2009.

NAVARRO PABLO, M., “Los Tarantos de Rovira Beleta como recurso didáctico para la enseñanza del Flamenco”, *Revista de Investigación sobre Flamenco "La madrugá"*, n. 11, 2015, pp. 101-114. Disponible en <https://revistas.um.es/flamenco/article/view/217521> (Fecha de consulta: 23-VIII-2024).

NIETO FERRADO, J., DEL REY REGUILLO, A., “Flamencos y pelícanos. Del flamenco purista a la fusión quinquí. *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952) y *Dame veneno* (Pedro

Barbadillo, 2007), *La interacción entre el cine español y el turismo: desarrollo histórico-temático; claves culturales, políticas y económicas; y perspectivas de futuro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2012. Disponible en <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/9f866a7f-031a-464b-a30b-be87bff272f1/content> (Fecha de consulta: 1-VIII-2024).

OTAOLA GONZÁLEZ, P., “Españolismo y señas de identidad en la música pop de los años 60”, *DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades*, n. 5, marzo 2014. Disponible en <https://digibug.ugr.es/handle/10481/46047> (Fecha de consulta: 21-XII-2023).

PARDO BALLESTER, T., *Flamenco. Orientalismo, exotismo y la identidad nacional española*, Granada, Universidad de Granada, 2017.

RODRIGO DE LA CASA, A., "El cine documental y la revalorización del baile flamenco como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta", *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 33, 2023, pp. 6-24. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8915460> (Fecha de consulta: 5-V-2024).

RUIZ MATA, J., *Origen e historia íntima del flamenco*, Córdoba, Almuzara, 2021.

SÁNCHEZ VIDAL, A., *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.

STEPHENSON, R., DEBRIX, J. R., *El cine como arte*, Barcelona, Labor, 1973.

THIBAudeau, P., “Del repertorio musical y coreográfico al repertorio cinematográfico: el caso de Carlos Saura” en *Pandora: revue d'études hispaniques*, n.º 7, 2007, pp. 21-30, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2925705> (Fecha de consulta: 22-VIII-2024).

TRANCHE, R. R., SÁNCHEZ VIOSCA, V., *NO-DO. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 2001 (2006, 8ª edición).

VEGA, B., *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*, Madrid, Taller el Búcaro, 1996.

WASHABAUGH, W., *Flamenco: Passion, Politics, and Popular Culture*, Londres, Routledge, 1996.
Disponible en https://www.researchgate.net/publication/230376655_Flamenco_Passion_Politics_and_Popular_Culture (Fecha de consulta: 24-VII-2024).

FUENTES

Bodas de sangre, Saura, C. (dir.), España, Suevia Films, 1981, 72 minutos.

Carmen, Saura, C. (dir.), España, Producciones Emiliano Piedra, 1983, 102 minutos.

Duende y misterio del flamenco, Neville, E. (dir.), España, Suevia Films, 1952, 97 minutos.

El amor brujo, Rovira-Beleta, F. (dir.), España, Films Rovira Beleta, 1967, 103 minutos.

El amor brujo, Saura, C. (dir.), España, Suevia Films, 1986, 100 minutos.

Embrujo, Serrano de Osma, C. (dir.), España, Producciones Boga, 1947, 80 minutos.

GAUTIER, T., *Un viaje por España*, Valencia, F. Sempere y Compañía Editores, 1910.

MERIMÉE, P., *Carmen* (1845) Madrid, Alba, 1998.

ORTEGA Y GASSET, J., “Teoría de Andalucía”, *Revista de Occidente* (Madrid, 30-IV-1927)., disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/29009892/moodle2/pluginfile.php/2669/mod_resource/content/1/Teor_adeAndaluc_a_OrtegayGasset.pdf (Fecha de consulta: 28-VIII-2024).

Los Tarantos, Rovira-Beleta, F. (dir.), España, TECISA, 1963, 92 minutos.

MOSTAZA, B., “El cine como propaganda”, *Primer plano*, n. 10 (Madrid, 2-XII-1940).

ROMERO-MARCHENT, J., “Cinema nacional. Comentarios al margen. XLII. La vida nueva”, *Radiocinema*, n. 44 (Madrid, 15-I-1940).

6. Referencia de figuras

Fig. 1. *Cante hondo* (1929), Julio Romero de Torres. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Cante_hondo_by_Julio_Romero_de_Torres.jpg (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 2. 2. *El jaleo* (1882), John Singer Sargent. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/El_jaleo#/media/Archivo:EL_JALEO-SINGER.jpg (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 3. Imperio Argentina en *Morena Clara* (1936), Florián Rey. Fuente: <https://ramonnovarr.blogspot.com/2016/03/morena-clara-1936-imperio-argentina-la.html> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 4. Fotografía de un café cantante de Sevilla (c. 1888), Emilio Beauchy. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Caf%C3%A9_cantante#/media/Archivo:EMILIO_BEAUCHY,_Caf%C3%A9_cantante,_hacia_1885,_copia_a_la_alb%C3%BAmina.jpg (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 5. Cartel anunciando una ópera flamenca en Granada (1935). Fuente: <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=14> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 6. Fotograma de NO-DO 22-A (31/5/1943). Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-22/1487669/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 7. Lola Flores en NO-DO 22-B (31/5/1943). Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-22/1487685/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 8. Cuadro de sevillanas en NO-DO 770-A (7/10/1957). Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-770/1486673/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 9. Imagen promocional de la canción Y Viva España de Manolo Escobar (1971). Fuente: <https://www.libertaddigital.com/cultura/musica/2017-10-20/manolo-escobar-y-viva-espana-cancion-cuarto-aniversario-muerte-1276607812/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 10. Fotograma de NO-DO 1122-C (06/07/1964) que muestra a Antonio Gades. Fuente: <https://www.rtve.es/play/videos/nodo/not-1122/1475175/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 11. Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico en El balcón de la luna (Luis Saslavsky, 1962). Fuente: <https://www.elmundo.es/loc/famosos/2023/06/28/649c2fae21efa0205b8b45b6.html> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 12. Carlos Serrano de Osma. Fuente: <https://www.shangrila-blog.com/2019/06/ii-carlos-serrano-de-osma-sombras.html> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 13. Embrujo, Carlos Serrano de Osma (dir.), 1947). Fuente: <https://cineconn.es/embrujo-pelicula-carlos-serrano-de-osma-lola-flores/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 14. Edgar Neville (derecha) junto a Charles Chaplin (1931). Fuente: <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2017/07/16/596a4da522601d47358b45bc.html> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 15. Fotografía de los asistentes al Concurso de Cante Jondo (Granada, 1922). Fuente: <https://www.universolorca.com/el-concurso-de-cante-jondo-de-1922/jayulladas-caracoladas-y-pipirranas/>

Fig. 16. Secuencia de *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville (dir.), 1952). Fuente: <https://theobjective.com/further/cultura/2021-01-19/estampas-flamencas-duende-y-misterio-del-flamenco-un-documental-para-comenzar/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 17. Secuencia de *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville (dir.), 1952). Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=dQGMloU1dNg> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 18. Francisco Rovira-Beleta. Fuente: <https://mubi.com/es/cast/francisco-rovira-beleta> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 19. El barrio del Somorrostro en Los Tarantos (Francisco Rovira-Beleta (dir.), 1963). Fuente: <https://www.cineymax.es/estrenos/fichas/111-l/33803-los-tarantos-1963> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 20. Antonio Gades en Los Tarantos (Francisco Rovira-Beleta (dir.), 1963). Fuente: <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20151024/plato-barracas-putxet-barceloneando-merino-4615421> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 21. “La Polaca” en El amor brujo (Francisco Rovira-Beleta (dir.), 1967). Fuente: <https://rarefilmm.com/2018/12/el-amor-brujo-1967/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 22. Autorretrato de Carlos Saura. Fuente: <https://www.revistavanitayfair.es/articulos/carlos-saura-obituario> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 23. Camarón de la Isla y Paco de Lucía. Fuente: https://www.vanitatis.elconfidencial.com/noticias/2015-01-23/guerra-abierta-entre-las-sagas-de-camaron-y-paco-de-lucia_628005/ (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 24. Antonio Gades en Bodas de sangre (Carlos Saura (dir.), 1981). Fuente: <https://antoniogades.com/antonio-gades/hombre/la-trilogia-con-carlos-saura-1981-1990/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 25. Laura del Sol y Antonio Gades en Carmen (Carlos Saura (dir.), 1983). Fuente: <https://cinemagavia.es/carmen-1983-critica-pelicula/> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).

Fig. 26. Cristina Hoyos en El amor brujo (Carlos Saura (dir.), 1986). Fuente: <https://mubi.com/es/es/films/el-amor-brujo> (Fecha de consulta: 12-IX-2024).