

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament de Filologia Catalana

Doctorat en Arts Escèniques

Estudi sobre les causes històriques
que han determinat la percepció social actual
de la dansa espanyola i el flamenc a Barcelona

Treball d'investigació presentat per:

MONTSERRAT LLORET ROCA

Barcelona, Juliol del 2011



La Argentina
Extret del llibre: AAVV. *Antonia Mercé La Argentina 1890-1990*. 1990

Dedicat a la Pilar Cambra.

El arte no tiene patria.
Gran Teatre del Liceu
(Saló dels miralls)

Índex

Agraïments	9
Introducció	12
1 Hipòtesis	17
2 Objectius	19
3 Metodologia	21
4 Exposició del tema	23
4.1 Context artístic. Els precursors: Vicente Escudero i Antonia Mercé, la Argentina	23
4.1.1 Vicente Escudero	24
4.1.2 <i>Antonia Mercé, La Argentina</i>	28
4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització	31
4.2.1 <i>Els cafés cantantes</i> , teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització	33
4.2.2 Artistes: pintors, periodistes, literats, escenògrafs i... detractors	43
4.2.2.1 Isidre Nonell i Muntoriol	46
4.2.2.2 Ramón Casas i Carbó	47
4.2.2.3 Felip Pedrell	48
4.2.2.4 Pablo Picasso	48
4.2.2.5 Artistes de fora de les nostres fronteres	49
4.2.2.6 Sebastià Gasch	50
4.2.2.7 Siegfried Burmann	52

4.2.2.8	Josep M. Planes	53
4.2.2.9	Eugenio Noel	54
4.2.3	Barcelona, ciutat amb una gran tradició de flamenc .	55
4.3	Context polític	57
4.3.1	Els Coros y Danzas	59
4.3.2	Festivales de Espanya	63
4.3.2.1	José Tamayo	64
4.3.3	Els estudis de dansa espanyola i flamenc a Barcelona	68
5	La tradició catalana de la dansa espanyola a través dels ballarins catalans	75
5.1	Joan Magriñà:	79
5.2	Carmen Amaya	80
5.3	José de Udaeta	81
5.4	María de Ávila	82
5.5	Rosita Segovia	82
5.6	Antonia Santiago Amador, La Chana	83
5.7	Emma Maleras	84
6	Ballarins espanyols amb relacions importants amb Barcelona	87
6.1	Encarnación López Júlvez, <i>La Argentinita</i>	87
6.2	Pilar López	89
6.3	Trinidad Flandorfer Borrull	90
6.4	Antonio Ruiz	91
6.5	Pastora Martos	92
6.6	José de la Vega	93
7	Memòria viva. Entrevistes	95
7.1	Emma Maleras	95
7.2	Eulàlia Blasi	100
7.3	Josep María Escudero	104
8	Conclusions	111
	Bibliografia	119

Agraïments

Aquest treball no hagués estat possible sense l'ajuda d'Anna Riera, Núria Plana, Jordi Higuera i Ester Vendrell; agrair també, a totes aquelles persones que encara que no activament, m'han donat els suficients ànims per continuar.

Dono especials agraïments als meus fills per escoltar-me cada cop que els he omplert el cap de les mil i més històries que he anat descobrint en aquesta recerca.

I en especial al Secun, el meu pilar i gran suport que sempre i en qualsevol circumstància està al meu costat.

Introducció

Durant els anys que porto vinculada a la **dansa espanyola**, primer com a ballarina i més tard com a docent, he pogut comprovar com han canviat les coses respecte a la dansa en general i a la meva especialitat en particular.

Entenc la **dansa espanyola** com el continent de diverses especialitats: la de l'**escola bolera**, la de la **dansa estilitzada** i la del **ball flamenc**; actualment el **ball flamenc** es va separant d'aquesta globalitat a grans passes, per tant per no embolicar al lector d'aquest treball, en alguns casos parlaré de **dansa espanyola**, referint-me a la globalitat i en altres ho faré especificant l'estil al qual faig referència.

Durant vuit anys vaig ser cap del Departament de Dansa Espanyola a l'Institut del Teatre; va coincidir en l'època que es van començar a confeccionar els nous plans d'estudis, els quals encara, en gran part, ens regim actualment.

Al llarg de la meva trajectòria professional he percebut que la **dansa espanyola** no ha estat massa ben considerada, ni en alguns sectors de la nostra societat ni en les programacions teatrals catalanes ni en algunes administracions, per això no em va sorprendre quan, com a cap de departament, vaig haver de defensar la "continuació" d'aquesta especialitat en els despatxos del Departament d'Ensenyament de la Generalitat, amb interlocutors totalment aliens al món de la dansa. La sensació que vaig tenir en aquell moment va ser d'impotència i de incomprensió.

Llavors ja es qüestionava la continuïtat de l'especialitat, o si més no es parlava de canviar-li el nom ja que es considerava que "**dansa espanyola**" no era adequat, un exemple d'això és que dins del currículum de l'especialitat hi havia una assignatura anomenada **clàssic espanyol**, per

poder-la mantenir dintre dels estudis vàrem haver de canviar-li el nom, qüestions de nomenclatura...

Al llarg de tots aquests anys, mentre vaig cursar els estudis de Pedagogia de la Dansa i a l'actualitat el Doctorat en Arts Escèniques, he tingut la necessitat de justificar i defensar la meva especialitat a través dels molts treballs que he hagut de fer en les diferents assignatures d'aquests estudis, pensant que d'aquesta manera podria posar el meu granet de sorra per conscienciar i transmetre que aquest estil de dansa segueix existint; em costa comprendre perquè hi ha tipologies de dansa que no sent tant nostres per si mateixes queden admeses i n'hi ha d'altres que sempre han hagut de fer-se un lloc quan tradicionalment, temps enrere, ja aquest lloc estava ben arrelat.

Per tant la meva intenció, a més a més d'endinsar-me en un món, el de la recerca històrica, és:

1. resituar la **dansa espanyola** en el lloc que crec que li correspon per tradició, per història, per nivell artístic, i pel deute que la societat catalana té cap a tots els ballarins que han estudiat a Catalunya i han hagut de marxar per poder desenvolupar les seves carreres professionals sense tenir l'oportunitat, en molts casos, de ballar a la seva ciutat.

Molts dels nostres alumnes han arribat a ser ballarins, fins i tot primers ballarins del Ballet Nacional d'Espanya, una fita en alguns moments importantíssima per als que vàrem ser els seus mestres, ja que suposava la certesa que els nostres alumnes havien arribat al màxim nivell tant tècnic com artístic per poder ostentar aquest lloc professional. Arrel d'això em sorgeixen una sèrie de preguntes que intento respondre al llarg del treball:

2. Quantes vegades ha vingut el BNE a Barcelona en els últims anys? al Gran Teatre del Liceu, per exemple, teatre amb la categoria que crec es mereix aquesta companyia.

Fa bastants anys que això no és possible, com a molt de tant en tant arriba una fracció d'aquesta companyia a teatres de les rodalies de Barcelona, per exemple a Sant Cugat. La raó que donen és per pro-

blems econòmics i organitzatius dels ballarins que han de viatjar. Amb aquesta problemàtica també si deuen trobar els teatres de fora la ciutat, en canvi troben la solució per fer possible que aquest Ballet arribi als seus teatres.

Coincidint amb ex-alumnes que estan o han estat en algun moment en el BNE els pregunto:

3. quan arribarà a Barcelona la companyia amb algun dels seus espectacles?

La resposta és sempre la mateixa, encongeixen les espatlles i no saben argumentar la raó perquè es belluguen per tots els teatres de la resta d'Espanya i del món, excepte per Catalunya i més concretament a Barcelona.

4. es que una part dels impostos dels catalans no van també cap al BNE?
5. No tenim el mateix dret a veure les seves estrenes igual que la resta del país?

Cada cop que estrenen un espectacle hem de fer el viatge pertinent o bé a Madrid o a altres teatres de ciutats més properes amb un objectiu molt clar i necessari: estar al dia de les estrenes de la companyia, per comprovar el nivell, per tenir referents i també i cosa important per veure l'evolució dels nostres alumnes i poder així, fer-los un mínim seguiment de la seva evolució com a intèrprets.

Es per aquestes qüestions que aquest treball parteix de la motivació que em produeix la meva professió, encara ara, després de 40 anys vinculada al món de la dansa i fruit de la experiència docent sobre els diferents aspectes del tractament de la dansa espanyola a nivell històric, social, professional i artístic.

Un cop feta la investigació inicial del treball, he acotat la recerca a Barcelona per ser el lloc de la meva formació i professió durant anys i on m'ha estat més directe trobar la informació que em calia, també he tingut a l'abast tant la documentació escrita com la viva, tant important per qualsevol treball d'aquestes característiques.

Aquest treball fa un recorregut per una època molt determinada, la que va des de finals del segle XIX fins després de l'època franquista, tenint en compte que el que succeeix després és prou interessant i pot donar peu a posteriors estudis i investigacions. Les opinions que fan referència a l'època posterior al franquisme són vivències personals ja que corresponen als anys dels meus inicis en el món de la dansa i que porten a unes conclusions esposades en el capítol 8.

Capítol 1

Hipòtesis

La hipòtesis plantejada és la següent:

Que tant el **flamenc**, com la **dansa espanyola** han perdut el lloc que ocupaven en el panorama artístic de la ciutat de Barcelona, amb l'aggravant que no sembla haver-hi ni voluntat ni interès de recuperar l'espai que havia ocupat, Sent impossible veure en la programació teatral de la nostra ciutat cap espectacle de **dansa espanyola** de les companyies actuals. Els pocs espectacles que es programen de tant en tant són únicament de ball **flamenc** però de ballarins molt concrets., pobablement els que estan en relació directe amb la premsa rosa, deixant fora un col·lectiu de ballarins i companyies prou importants i moltes vegades d'una qualitat superior.

Algunes de les preguntes que es plantegen i que formen part de la hipòtesis d'aquest treball són:

1. Ha estat la **dansa espanyola** menystinguda durant anys a causa de dues èpoques molt marcades: la del franquisme i la del nacionalisme intel·lectual català de l'època? Totes dues amb motius molt diferenciats.
2. S'arrossequen encara ara i en molts sectors de la nostre societat prejudicis cap a la **dansa espanyola** o en moltes de les vessants relacionades?
3. Aquests prejudicis han comportat un fre per el desenvolupament a nivell de creació i d'expansió dels potencials intèrprets que han sortit de Catalunya, havent de marxar per poder desenvolupar les seves

carreres professionals primer, i com a docents després, cap al centre, sud del país i estranger en molts casos?

4. Ha estat la dansa a Catalunya ancorada en una modernitat i no ha evolucionat en detriment de l'evolució en aquest camp a la resta d'Espanya?

Convé fer una recerca i per tant trobar un espai de reflexió a les diferents mancances que he anat detectant durant tots els meus anys d'experiència professional.

Capítol 2

Objectius

Durant el segle XX van haver corrents renovadores per a la dansa, van aparèixer noves estètiques i es van desenvolupar els gèneres que ja anteriorment havien donat senyals de grans possibilitats artístiques durant el segle anterior. estem parlant del ballet, **la dansa espanyola** i del **ball flamenc**.

L'evolució històrica i la tradició ens explica que la **dansa espanyola** i el **ball flamenc** convivien amb totes les altres disciplines artístiques sense cap problema, es programaven a molts dels teatres de la ciutat, hi arribaven moltes de les grans companyies espanyoles, hi havia tanta tradició que hi havia molts ballarins catalans que s'hi dedicaven, i el públic era un gran consumidor d'aquest tipus d'espectacles. En un moment donat la burgesia i el nacionalisme català ho va prendre com una amenaça, més tard el franquisme va utilitzar el **flamenc** i la **dansa espanyola** com a bandera diplomàtica fora del país creant així un rebuig que, a hores d'ara en molts sectors, encara continua.

El **ball flamenc** va guanyar atenció internacional, de la ma de Carmen Amaya, nacionalment ja la tenia gràcies a la proliferació de *bares*, *colmados* i *cafés cantantes* on es cantava i ballava fins a altes hores de la nit i matinada a la ciutat de Barcelona i on actuaven els seus representants més reconeguts procedents de tot el país.

El que m'ha motivat a fer aquest tipus de treball és:

- tenir la possibilitat de situar la **dansa espanyola** en el lloc que li correspon a l'actualitat, no només el **flamenc** que mica en mica s'hi està situant sinó també la **dansa espanyola** i amb això em refereixo també, a l'**escola bolera** i a la **dansa estilitzada**,

- aprofundir en la història i la seva evolució recollint informació escrita i oral per recollir d'una manera objectiva la situació en les diferents èpoques.

Les primeres recerques van adreçades a les següents qüestions:

- quins van ser els orígens i els precursors de les noves tendències,
- quins eren els professionals que més ballaven,
- quins tenien més oportunitats.

Obtenir respostes de :

- perquè hi havia ballarins que tenien més sortida que altres i sense saber perquè es quedaven en segon terme i moltes vegades i discretament havien de marxar del país,
- fer un reconeixement als ballarins que van defensar la seva especialitat amb la fermesa que calia tot i trobar-se amb molts casos entrebancs tant importants com una guerra, o com sentir-se exclosos dels moviments artístics en quan es barregen amb els moviments polítics en el moment que ja no es deixava que formessin part de la normalitat i la evolució del país.

Molts ballarins catalans han hagut de marxar a altres ciutats d'Espanya per desenvolupar la seva carrera professional. A Catalunya no tenien cap oportunitat de fer-ho ja que no hi ha el reconeixement ni les oportunitats adequades. El néixer a la ciutat de Barcelona, fora de l'àmbit Espanyol, ha estat la gran dificultat per desenvolupar-se com ballarins, per això els ha sigut molt més complicat introduir-se en un món ja prou difícil com per haver de competir amb altres ballarins que sí són del seu lloc d'origen o d'altres de qualsevol altre comunitat.

Capítol 3

Metodologia

EL procés de recerca que he dut a terme ha anat per camins paral·lels seguint el següent ordre:

Recerca d'informació, a través de:

1. Anàlisi del context artístic com del polític de finals del segle XIX fins a l'actualitat,
2. Entrevistes,
3. Interpretació dels resultats,
4. conclusions.

Aquest quatre punts els he treballat paral·lelament:

- a partir de la documentació escrita existent en literatura, premsa escrita, les cròniques de la ciutat i les revistes tant de l'època que ens ocupa com la més actual,
- documentació visual: imatges d'arxiu, fotografies, videografia,
- tradició oral: a través de les entrevistes efectuades.

Dins aquests apartats hi trobarem i ha estat voluntat especial d'aquest treball de recerca analitzar:

- els artistes que es consideren els precursors d'un estil de ball que obrirà les portes a tots els ballarins de les generacions futures, finals del segle XIX,

- diferenciant els artistes de les diferents disciplines que s'interessaven per una banda pel **flamenc** i la **dansa espanyola** i per l'altre dels ballarins més representatius, entre finals del segle XIX i segle XX,
- anàlisi del context polític en l'època franquista com a detonant dels canvis produïts en el món cultural d'Espanya i Catalunya,
- reconeixement dels ballarins catalans i espanyols més representatius fent un recorregut per diferents generacions del segle XX.

Exposició del tema

4.1 Context artístic. Els precursors: Vicente Escudero i Antonia Mercé, la Argentina

A Principis del segle XX i durant l'expansió del nacionalisme català es va frenar la visió que es tenia de tot allò que tenia relació amb l'andalusisme i tot el que això comportava. Abans que això passés la relació amb Andalusia, per a la majoria dels tractes empresarials, com també amb altres regions d'Espanya, estava dintre de la més absoluta normalitat, fins i tot podem dir que estava de moda.

Aquest nacionalisme i segons Eloy Martín Corrales:

“En esos años, lo andaluz comienza a adquirir connotaciones peyorativas. Por ejemplo, abundan en la prensa nacionalista las ilustraciones que disfrazan de andaluces a los políticos que consideran corruptos y/o demagógicos”(MARTÍN, 2006, 2)

Més endavant trobem que la Segona Guerra Mundial¹ va provocar grans revolucions artístiques a tots els nivells,²aquest fet va constituir un mo-

¹La Segona Guerra Mundial va començar l'1 de setembre de 1939, amb la invasió Alemanya a Polònia, i va acabar el 2 de setembre de 1945, amb la rendició del Japó davant els Estats Units

²Van aparèixer una sèrie de moviments artístics en el context de la segona guerra mundial (1939-1945) i es van desenvolupar fins a finals dels anys 60, en un dels períodes més rics en quant a tendències i moviments artístics, més o menys estructurats. Els efectes traumàtics de la guerra es van veure reflectits en l'obra i els moviments artístics del moment, els signes d'ansietat i les emocions intenses semblaven descobrir la bellesa del caos i de la destrucció.

ment de gran expansió i innovació estètica en la història de la **dansa espanyola** i del **flamenc**, també a Espanya i a casa nostra.

Els dos artistes que van ser els precursors d'aquests canvis tan importants en la **dansa espanyola** i el **flamenc**, van ser: La Argentina i Vicente Escudero. La seva relació amb els artistes d'altres disciplines de l'època, pintors, escriptors, músics van marcar molt la qualitat dels seus espectacles fins aconseguir equiparar-los a nivell conceptual als espectacles que en aquella època estaven en cartellera per tota Europa.

Aquesta manera diferent de fer les coses les podem classificar de la següent manera:

- La **dansa estilitzada** tal com la coneixem avui dia va ser gràcies a la visió i la modernitat que transmetia l'Argentina,
- L'estil de ball del homes amb un abans i un després, i com el coneixem a l'actualitat, va ser a partir de la forma d'entendre el **ball flamenc**, la creació del decàleg creat per Vicente Escudero i vist des d'una particular visió modernista.

Vicente Escudero, amb una gran vinculació amb la ciutat de Barcelona, ja que hi va viure els últims anys de la seva vida fins a morir-hi i Antonia Mercé, La Argentina, considerada la iniciadora del format d'espectacle tal i com el coneixem a l'actualitat, amb un argument, amb una dramaturgia, amb uns decorats, amb una coreografia i fins i tot amb unes partitures musicals pensades expressament per a l'interpret, aportant una gran novetat: que aquestes músiques estaven creades per ballar tant l'estil de **dansa espanyola** com el del **flamenc**.

4.1.1 Vicente Escudero

Fent un repàs a les biografies d'aquest personatges que considerem vitals per entendre els inicis, trobem a Vicente Escudero.

Va néixer a Valladolid el 27 d'octubre de 1888. Va ser un artista avançat per l'època ja que la seva vinculació amb l'avantguardisme: el surrealisme, el cubisme, el dadaisme i gran dominador de l'art parisenc de l'època van marcar les seves coreografies i com ell entenia el **flamenc**.

4.1 Context artístic. Els precursors: Vicente Escudero i Antonia Mercé, la Argentina

Va dur la contrària durant molt temps a l'ortodòxia flamenca de l'època negant-se a ballar com feien els altres homes *baillores*, en part per manca de coneixements del que era ballar a compàs però també perquè ja intuïa que podia anar cap a altres vies de recerca d'aquest art tant encasellat i tipificat fins aleshores.

Va crear un decàleg per al ball masculí que ha perdurat i ha estat adaptat, des de llavors, a l'estètica del ball dels homes, tant efeminat fins llavors, un decàleg que està considerat patrimoni artístic, així com els seus esbossos per a telons, aquarel·les i altres textos teòrics.

Aquesta tasca iniciada per Vicente Escudero ha perdurat a través dels anys, va suposar una revolució en el seu moment ja que canviava la forma de ballar dels homes trencant les línies xaparres, estilitzant la col·locació del cos i cames, apartant els moviments excessivament femenins dels homes que havien de deixar de moure els canells i els malucs com ho feien les dones. El seu decàleg va ser l'inici del ball d'home actual.

La seva parella de ball de quasi bé tota la seva carrera artística va ser la catalana Carmita García, considerada una de les millors intèrprets de *El amor brujo* (AAVV, 1987, 136) segons va reconèixer el mateix Manuel de Falla.

Escudero va instal·lar una escola de dansa al districte V de Barcelona:

“Al carrer Nou també hi havia alguna acadèmia de flamenc de molta anomenada, com la de Vicente Escudero, un ballarí que havia actuat arreu del món, i que finalment s'establí a Barcelona. Segurament amb ell es va iniciar l'escola flamenca de Barcelona, més tard continuada per Carmen Amaya i La Chunga, i que actualment és tant acreditada.” (SORRIBAS, 2008, 24)

Vicente Escudero va morir a Barcelona al desembre de 1989.

Podem considerar-lo el primer que va establir una relació directa i productiva amb les arts plàstiques i el so modern.

Vicente Escudero va dur la **dansa espanyola** i el **flamenc** a l'espai reservat per l'ideari catalanista com és el Palau de la Música, (figura: 4.1) obtenint molt bones crítiques, fet que no s'ha repetit gaires vegades al llarg dels anys. (figura: 4.2)



1916
GRAN ÓPERA
PARIS

Martes, 3 de junio de 1941, a las diez noche - PALACIO DE LA MUSICA

1941
PALACIO DE LA
MUSICA
BARCELONA

Concierto homenaje al gran bailarín clásico español

VICENTE ESCUDERO

con motivo de celebrar el XXV aniversario de su actuación artística

tomando parte **CARMITA GARCIA** (BAILARINA CLÁSICA)

ANTONIO MARTIN (pianista) EUGENIO GONZALEZ (guitarrista)

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

- Córdoba ALBENIZ
Vicente Escudero y Carmita García
- Zambra TURINA
Antonio Martín
- Danza del molinero de ("El sombrero de tres picos") FALLA
Creación de Vicente Escudero
- Soleares POPULAR
Eugenio González
- Danza del fuego de ("El amor brujo") FALLA
Carmita García
- El Puerto ("de la Suite Iberia") ALBENIZ
Antonio Martín
- Danza del miedo de ("El amor brujo") FALLA
Vicente Escudero y Carmita García
- Variaciones (solo de guitarra)
Eugenio González
- La Jota FALLA
Vicente Escudero y Carmita García

SEGUNDA PARTE

- Sonata en re (1760) ALBENIZ
Antonio Martín
- Castilla ALBENIZ
Vicente Escudero y Carmita García
- Romántica J. B. de PALAU
Antonio Martín
- Danza de "La Vida breve" FALLA
Carmita García
- Ritmos (baile flamenco primitivo sin música)
Vicente Escudero
- Bolero clásico, siglo XIX POPULAR
Carmita García
- Baile jondo (seguriya gitana)
Creación de Vicente Escudero
- ¡Viva Navarra! (jota de concierto) LARREGLA
Antonio Martín
- Los requiebros (de la ópera Goyescas) GRANADOS
Creación de Vicente Escudero y Carmita García

VICENTE ESCUDERO, que ha consagrado un cuarto de siglo de su vida a la propaganda de las altas formas de la danza clásica española, figurará en la historia del arte nacional como un gran creador. Su nombre será inscrito en la historia de la danza al lado de nombres como FOKIN, LIFAR, NIIJINSKY, SAKHAROFF, etc.

(Resumen de algunas opiniones de la prensa madrileña por su XXV aniversario, en su concierto de Madrid).

VICENTE ESCUDERO

PRECIO DE LAS LOCALIDADES

Palcos platea, sin entradas, 75 ptas.—Palcos anfiteatro, id. id. 60 ptas.—Butacas platea y anfiteatro, con entrada, 15 ptas.—Circulares platea, 12 ptas.—Graderías platea, 10 ptas.—Asientos fijos 2.º piso, fila 1.ª, 8 ptas. Asientos fijos filas 2.ª a la 5.ª, 6 ptas.—Entrada general y a localidad, 4 ptas.

Las localidades están a la venta sin aumento de precio de 4 a 7 de la tarde, en la administración del Palacio de la Música, calle Amadeo Vives, 1, telef. 17561 y el día del concierto en la taquilla.

Conciertos Pro Arte

VICENTE ESCUDERO

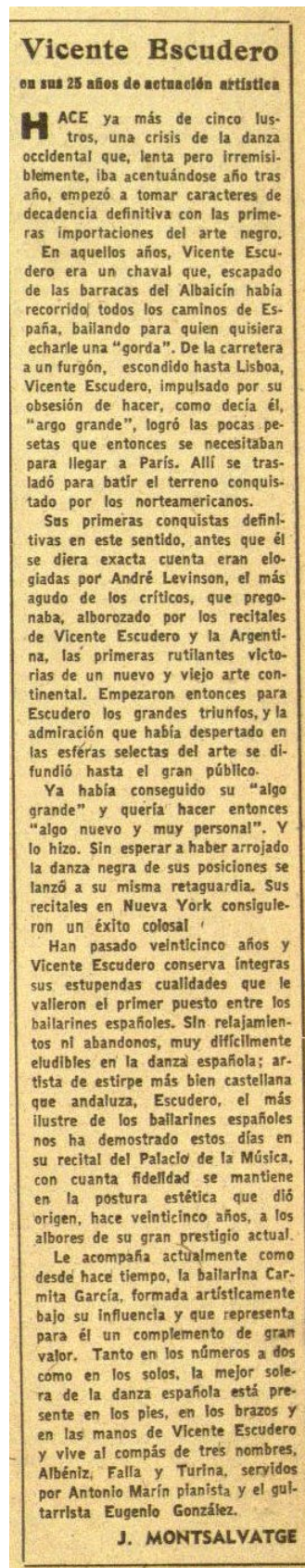
Trajes dibujados por Vicente Escudero y Benito.

Todos los bailes son montados coreográficamente por Vicente Escudero, excepto la "Danza del Fuego".

Revista... - Circo... 110 - Revistar

Figura 4.1: Programa Palau de la Música 1941

4.1 Context artístic. Els precursors: Vicente Escudero i Antonia Mercé, la Argentina



Destino, 7 de junio de 1941

Figura 4.2: Revista Destino, 7 juny 1941

4.1.2 **Antonia Mercé, La Argentina**

Va néixer a Buenos Aires, Argentina al 1888³ i va morir a Baiona al 18 de juliol del 1936 (veure a l'apartat: documentació complementària, la notícia de la seva mort publicada a la revista *Mirador*, escrita per Sebastià Gasch). El seu pare era el principal mestre de ball del *Teatro Real de Madrid* i la seva mare era primera ballarina d'aquest mateix Teatre.

Conjuntament amb la seva antecessora, Pastora Imperio, va ser de les primeres a portar els seus espectacles fora del país, camí que a partir de llavors han seguit molts dels intèrprets que coneixem actualment. (NAVARRO, 2008-2009, 52)

La particularitat d'Antonia Mercé era que, tot i tenir una formació més aviat clàssica espanyola, va ser de les primeres que va ser reconeguda també, com a *bailaora* flamenca.⁴

La Argentina va saber fusionar les característiques dels passos que s'utilitzaven en aquella època, actualitzant els més tradicionals de manera que va aconseguir un llenguatge innovador i nou fora dels estereotips i dels tipismes que tothom feia en aquell moment.

“Tomando la técnica de la danza clásica española y experimentando con ritmos flamencos y relatos gitanos, llevó a la práctica un nuevo y sucinto vocabulario de danza que se convirtió en el lenguaje nacional interpretado durante la década siguiente en los escenarios de Europa y América. Su fusión de las tradiciones española y gitana fue la base de su vocabulario de trabajo, vocabulario que usó para instruir a sus bailarines, que ya eran buenos artistas de flamenco y a menudo de origen gitano. La Argentina coreografió los primeros dramas modernistas de la danza española, y trabajando solamente con co-

³La data del naixement d'Antonia Mercé no està gaire clara. Depèn de l'autor se li atribueix al 1888 i d'altres al 1890, amb dos anys de diferència. He triat la del 1888 després de llegir l'últim llibre dedicat a la Argentinista on l'autora ha aconseguit un treball molt exhaustiu sobre l'artista: Antonia Mercé. El flamenco y la Vanguardia Española de Ninotchka Devorah Bennahum.

⁴Encara ara en algunes companyies es classifica als ballarins per flamencs, boleros o estilitzats, no deixant en moltes produccions, que els ballarins no considerats flamencs, tinguin papers en les produccions d'aquest estil en concret o fins i tot a tocar les *palmas* en els números específics de flamenc.

4.1 Context artístic. Els precursors: Vicente Escudero i Antonia Mercé, la Argentina

laboradores de su país creó una forma artística genuinamente nacional.” (BENNAHUM, 2009, 26)

Va lluitar tant pel reconeixement de la **dansa espanyola** que l'últim dels seus projectes era la creació d'una *Escuela Nacional de Danza*⁵, projecte que va portar davant del *Presidente de la República de Espanya*, en aquell moment Manuel Azaña, el qual li va atorgar al 1939 el *Lazo de Isabel la Católica*. Fins i tot ja tenia pensat quins podien ser alguns dels professors que creia eren els més adients per formar part d'aquest projecte, entre ells Vicente Escudero, Encarnación López i la catalana Teresina Boronat (NAVARRO, 2008-2009, 52). Aquesta iniciativa no es va poder dur a terme per diverses raons: l'esclat de la guerra civil i la mort d'Antonia Mercé al mateix any.

Si no hagués estat pel franquisme, probablement, el nivell d'evolució que s'estava assolint en la **dansa espanyola** i en el **flamenc** hagués estat una altre, ja que la tasca que s'estava fent en quant a recerca de ritmes, passos, idees creatives a través d'una tasca on les fusions eren importants, van contribuir a una evolució de la dansa molt gran a Espanya.

La Argentina, a més a més, era molt important pel que representava com a personatge compromès amb la societat de la seva època, suposava també un model a seguir, segurament per moltes dones:

*“De hecho, su visión de España como **nación multiétnica y heterogénea** representaba la antítesis del monolitismo franquista.” (BENNAHUM, 2009, 15)*

A finals del segle XIX, París representava un lloc on fer créixer les idees d'intèrprets amb unes inquietuds molt grans. A Espanya, “...*levítica y conservadora* ...” (BENNAHUM, 2009, 21) no hi trobaven la resposta per dur a terme el desenvolupament d'aquestes idees i creacions tan avançades per l'època o fins i tot considerades radicals. A més a més de la influència d'artistes com Pablo Picasso, Juan Gris, George Braque, Antonia Mercé es va inspirar en Diaghilev, Nijinsky i Massine de manera que va trencar amb els models de **ballet espanyol** que existia llavors.

⁵Veure article en l'apartat: documentació complementària

Tot i que aquests dos intèrprets de la dansa no eren catalans van tenir una forta relació i vinculació amb la ciutat de Barcelona. Vicente Escudero hi va viure durant molts anys fins a morir, Antonia Mercé va estar programada moltes temporades en Teatres de la ciutat de Barcelona⁶ en nombroses ocasions, assolint gran èxit en els seus espectacle:

“Para encontrar las huellas de Antonia Mercé, Argentina, en Barcelona, hay que recorrer la ciudad de norte a sur. Casi todos los escenarios de sus comienzos, y también los de su apogeo, han ido cayendo bajo la piqueta de la seudomodernización de la ciudad y la especulación, el último el Teatro de Barcelona.”(RODRIGO, 1990, 29)



Figura 4.3: Fotografies extretes de (AAVV, 1990, 56, 98, 99)

El més importat van ser els canvis que es van produir en el món del **flamenc** i de la **dansa espanyola** amb les seves sàvies aportacions i maneres de veure i entendre la vida artística i cultural de l'època.

Aquests dos personatge, vitals per entendre des d'on es parteix, i com amb la seva tasca creativa transformen el panorama de la **dansa espanyola** abans del franquisme, ens situa en un moment de moltes mogudes artístiques a tots els nivells, els intel·lectuals de totes les branques estaven en plena efervescència creativa, les relacions que es formaven entre ells feia que les diferents disciplines poguessin fer sorgir noves formes de fer espectacles, coreografies, partitures musicals, etc.

Veiem en el següent apartat, com estava organitzat el panorama teatral a la ciutat de Barcelona.

⁶Veure en l'apartat documentació complementària el buidatge extret de (PUIG, 1994).

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

En el segle XIX: hi havia a Barcelona una gran quantitat de teatres i sales de diferents categories on fer-hi diferents espectacles. Els més importants eren: (FÀBREGAS, 1975, 72)

- la Fundació del Liceu, obert al 1837,⁷
- el Teatre Nou,
- el Teatre dels Caputxins,
- l'Odeón,
- el Romea,
- el Teatre de la Santa Creu, més endavant convertit en el Teatre Principal.

En una altre categoria si trobaven els teatres aristòcrates i burgesos com:

- el Baró de Maldà al carrer del Pi,
- el Jeroni Borràs a la Rambla, o
- el Felip Nadal a Sarrià.

També existien locals més modestos com ara:

- la Casa d'Ignasi Plana al carrer Robadors, o
- la Casa d'en Josep Renart.

Hi havia teatres anomenats:

- de menestrals,

⁷En el Teatre del Liceu si havien programat molts espectacles on la **dansa espanyola** i l'**escola bolera** va estar representada per les figures més importants del moment, molt d'ells catalans.

- de pagesos, anomenats teatres de barri situats al carrer Jonqueres, al carrer Barra de Ferro, al carrer Trencaclaus, a la plaça de Boters, a la Barceloneta.

I també els balls públics com:

- la Llotja, o
- les Cases d'en Nadal.

En aquesta època cada teatre té la seva companyia titular i els més importants, fins i tot en tenen dues, són un exemple el Teatre de la Santa Creu i més endavant el Liceu que tenen el que anomenen “companyia espanyola”, o de teatre de vers i la “companyia italiana”, o d’òpera. (FÀBREGAS, 1975, 88)

En el Teatre de la Santa Creu:

“Dins de la companyia espanyola s’inclou el cos de ball, compost d’un director, en aquest cas Antonio Cairón,⁸ tres ballarins entre els quals cinc ballarines i quatre figurants.” (FÀBREGAS, 1975, 89)

⁸Antonio Cairón era un ballarí d'**escola bolera** que va fer uns escrits anomenats “*Tratado de Bailes*”. Hem de tenir en compte que estem parlant d’una època amb una necessitat de pedagogia i teorització però que això no naixeria ben bé fins a principis del segle XX . Antonio Cairón va fer el mateix que Juan de Esquivel Navarro en el seu llibre: *Los Discursos del Arte de la Danza*, únic text conegut que descriu i explica las danses Espanyoles del segle XVII.

Aquest llibre va aparèixer a Sevilla al 1642. En el text s’inclou informació sobre els passos, coreografies i ensenyances de l’art de la dansa. Més enllà del tema central, conté informació important sobre la cultura, les costums i el comportament social de l’Espanya del segle XVII.

Antonio Cairón va escriure una recopilació d’escrits sobre l’estudi i ensenyança de l’**Escola Bolera** en el seu “*Tratado de Bailes*”. En definitiva, un mètode d’ensenyança.

4.2.1 *Els cafés cantantes*, teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

A finals del segle XIX, l'exotisme espanyol estava de moda, inclús a Catalunya que mirava cap a París per impregnar-se de la modernitat que transpirava; els intel·lectuals barcelonins copiaven el to parisenc, i això va provocar que Catalunya mirés cap a Europa en molts moments de la història.

La moda importada de França va fer que cap al 1850 (VILLAR, 2009, 52) s'obrissin nous locals en alguns casos, i en d'altres que alguns dels que ja hi havia es convertissin, en el que es va anomenar *Cafés Cantantes* o *Cafés Concierto*⁹. Es van posar molt de moda arreu d'Espanya i també a Barcelona.

Les classificacions d'aquests locals també variava, i molt, des de locals amb d'una gran categoria fins a antres on s'hi exercia la prostitució.

Molts d'aquests *cafés* van adquirir la categoria de teatres gracies a la gran afició que va haver-hi arreu; inicialment s'hi donaven petites funcions de cant, més endavant s'hi podien escoltar cançons andaluses, *tonadillas* i fins i tot fragments d'òpera. Aviat aquests *cafés* van ser tant populars que s'anunciaven per tota la ciutat amb grans cartells penjats en façanes, en quioscs en fanals, etc.

Els més significatius eren:

- el **Café de la Alegría** en el carrer nou de la Rambla numero12,
- el **Barcelonés** més endavant anomenat **Alcázar Espanyol**, en el carrer Unió N° 7,
- el **Café Sevillano**, en el carrer Gínjol N° 3.

Hem consultat diferents autors, Josep María Planes, Sebastià Gasch i José Blas Vega, molt diferents entre ells per poder fer una comparativa de

⁹Fa referència a locals o establiments que eren a la vegada sala de concerts i cafès on el públic hi assistia per prendre cafè i a la vegada veure espectacles musicals, petites obres teatrals, acrobàcia, dansa, etc. A Espanya el *café-concert* va ser conegut com a *café cantante* passant a ser el centre per a presentacions professionals del flamenc aproximadament des del segle XIX fins a meitat del segle XX.

la visió que es tenia del **ball flamenc** i dels seus intèrprets, de la lectura que en fa cadascun d'ells dels locals i dels espectacles que s'hi oferien, d'aquesta manera ja detectem els pros o els detractors.

Josep Marí Planes (PLANES, 2001), en el seu llibre publicat pocs anys abans de l'esclat de la guerra civil espanyola, al 1931, ens dona la seva particular visió de la nit a Barcelona a través dels locals més de moda, Planes no era gaire amant d'aquest tipus de ball i es detecten prejudicis cap a l'andalusisme:

- **Grill del Ritz:** considerat un Cabaret, segons comenta Planes hi actua sense voluntat revolucionària un *cuadro flamenco* i comenta que el públic en veure-ho discretament s'aixeca de les seves cadires i marxa,
- **Villa Rosa:** situat al carrer Arc del Teatre i dirigit per la família Borrull. Local que va estar freqüentat per artistes del Liceu, representants de la Conferència de Transport, els espies de la guerra, els asos futbolístics, els capitans de tots els vaixells, tot un grapat de prestigis nacionals i internacionals. Amb escenari on es feia art **flamenc**, Planes defineix els *cantaors* les *bailaoras* i els *tocaors* com a professionals de fer broma,
- **Eden Concert**¹⁰: Planes només fa esment que entre altres coses s'hi cantaven cuplés, ni hi diu res de **flamenc**,

¹⁰Sobre aquest cafè cantant, l'Eden concert, Planes en el seu llibre no nomena que s'hi desenvolupi cap activitat relacionada amb el **flamenc** a diferència d'altres autors, com és el cas de Blas Vega que en el seu llibre atribueix al local, anys abans, una altra categoria.

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització



Figura 4.4: *La bailaora Flamenca*. Pablo Picasso. Museu Picasso de Barcelona 1899

- **La Bodega Andalus**: situada al Passeig de Gràcia. En aquest cas Planes en fa broma per l'intercanvi de tradicions situades a diferents ciutats d'Espanya, carn d'olla en una Taverna de Triana, una Dansa Catalana ballada a Sevilla, per fer la puntualització que en aquesta bodega s'hi troben tots els artistes del **flamenc**, diu literalment:

“Es veritat. Barcelona consumeix una considerable quantitat d'art flamenc. Hi ha el Villa Rosa, La Viña P., la Bodega Andalus, cal Juanito Eldorado,¹¹ els periòdics festivals del Circ Barcelonès... Compteu el que tot això representa com a ballarines, tocaores, bailaores i cantaores! De fet, potser ens trobem davant els inicis de l'entesa catalano-andalus, en vis-tes de l'hegemonia d'Espanya.” (PLANES, 2001, 115)

L'autor, a més a més, creu que omple el buit per a alguna gent de la societat de l'època que després d'assistir a l'òpera li calí esbargir-se de manera més desenfrenada. En l'època que tractem el quadre **flamenc** que actuava en aquesta bodega era el del senyor Miquel Borrull i Planes li atorga una credibilitat limitada.

- el **Patio del Farolillo**: situat dins del Poble Espanyol; en aquest cas en cap moment fa una crítica del nivell artístic sinó que es limita a opinar sobre el que ell considera l'espanyolisme, incideix en el negoci que hi ha muntat i en el poc sentiment de l'acte en si del **flamenc**, i en els típic i tòpics que s'hi respira. El rei Alfons XIII, el senyor Citroën, els prínceps d'Itàlia i de Dinamarca i el general Primo de Rivera van assistir en algun moment al Patio del Farolillo.

Llegint a Sebastià Gasch, detectem que era un amant de la dansa, tant de la clàssica com de l'**espanyola**, però alhora era molt crític amb els intèrprets de l'època i tenia molt clar quins eren els seus gustos; defineix el districte V com el barri andalus de Barcelona.

- **Villa Rosa**: el defineix com: *“...mena de cabaret organitzat turística-ment i autèntic reducte de la més abjecta espanyolada i del pintoresc llampant...”* (GASCH, 1997, 64)

¹¹En el llibre de Planes trobem Eldorado escrit tot junt a diferència de Gasch que ho escriu tot separant-ne l'article.

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

- **Can Juanito El Dorado** al carrer de Guàrdia. En aquesta època hi ballava la Ciega de Jerez i les germanes Chicharra. Als inicis, en aquest local només hi assistien el que ell considera el veritable poble, més endavant ja comenta que s'omple de gent mundana, turistes i esnobs, literats i artistes. Tot i això considera que el què s'hi pot veure és de bona qualitat,
- **la Nueva Pastora**: situat davant de can Juanito, diu, per fer-li: “...*la competència, usant i abusant de tots els tòpics de l'espanyolada que la Villa Rosa inicià...*” (GASCH, 1997, 64)
- **El Cangrejo Flamenco**: hi actua el *cantaor* el Gran Fanegas, el guitarrista José Montesinos. El til·la d'ambient patètic quotidià,
- **El Bar Cádiz**, vulgarment conegut com a Casa l'Apañao i local de la Peña Marchena. S'entén amb els seus comentaris que la decoració i l'ambient que s'hi respira et transporten a l'autèntica Andalusia,
- **La Taurina**: situat al carrer del Cid: l'autor considera aquest local digne d'anar-hi sobretot les nits on el públic coincideix amb l'actuació de la nostra Carmen Amaya, als 14 anys. Entenc pel que ens explica l'autor que Joan Miró també hi havia anat,
- **Casa José María**: situat al carrer Espalter. Parla de dues dones extraordinàries: la Maruja de Sevilla, cantadora, i Encarna la Malagueña, balladora, tot i que de nivell dubtós. De públic havia estat visitat per el músic Pous i Pagés, el pintor Villà en una *juerga* organitzada pel famós Guerrita, l'as del *cante jondo*,
- **Bar del Manquet**: situat al Portal de Santa Madrona,
- En el **Circ Barcelonès**, en el **Nuevo Mundo** i en el **Teatre Nou**, acostumava a estar ple d'aficionats del flamenc que volien assistir a les Òperes Flamenques.

En el teatre Nou hi fins i tot i va arribar a ballar El Estampío.¹²

¹²Ballarí de **flamenc** creador d'un *zapateado* que porta el seu nom i que fa una progressió de tota la possibilitat del treball que es poden fer amb els peus, molt útil també

- **Bar de Triana:** al carrer del Gla. El considera un bar normal,
- **Bar Candelas:** al carrer Zurbano. Amb un cap de toro molt gran,
- **Bar Veloz** (Casa León): situada a la Plaça Arrieros. Hi actuava Rafael el Moreno (*rey de los tocaores de la guitarra*).

Durant la postguerra van aparèixer també, en aquest districte, les acadèmies de ball, potser les més importants situades al carrer Nou de la Rambla, antigament conegut com Conde del Asalto, carrer molt conegut a l'època gràcies, entre altres coses, a les acadèmies de "*cante y baile*" (SORRIBAS, 2008, 23).

Com que era una època que tot flaquejava també es reutilitzaven els locals, per exemple en alguns cinemes van optar per oferir números de music hall. Alguns d'aquests números eren de **ball flamenc**, i alguns dels que hi havien ballat eren Antonio Molina, Mirko.

- **Cinema Colón** hi feien recitals com el que va actuar la Niña de la Puebla on dins del seu repertori va cantar unes *Guajires*.

José Blas Vega (BLAS VEGA, 2007, 57) fa una bona exposició dels locals que hi havia a Barcelona en el període que va de finals del segle XIX fins al segle XX, fent distinció entre els que no se sap del cert si en ells si representava alguna cosa de **flamenc**, excepte al cafè de las **Siete Puertas** i especial esment a aquells on s'hi ballava i cantava **flamenc**: El recull que Blas Vega fa dels cafès de l'època és cronològicament el següent:

FINALS DEL SEGLE XIX

Teatre Quevedo, cafè Lyon d'Or, Colón, Oriente, Suizo, Martín, Alhambra, Novedades, Pelayo, Inglés, Español, Francés, cafè del Alcázar Español, Palacio de Cristal, Falcón.

Entre ells els considerants més importants per la seva transcendència:

- **Café Sevillano** després d'anomenar-se **Alcázar Francés**, més endavant **Palais de Cristal** i finalment batejat amb el nom de **Buena**

per treballar amb les diferents polirítmies musicals que et possibilita la música per *Tanguillos*. Vicente Escudero n'era molt fan i considerava que ballant per *Alegrías* era únic.

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

Sombra recuperant-hi els espectacles **flamencs** i les atraccions espanyoles,

- **Café Concierto Barcelonés**, també anomenat **Café Unión** i més endavant **Alcázar Español**. A més a més dels espectacles d'atraccions franceses i cupletistes també si feien **balls flamencs**.

SEGLE XX

Alguns d'ells s'inicien en el segle XIX però segueixen el seu periple durant l'inici del següent, alguns en decadència i d'altres emergent o canviat de camí:

- **Café de la Alegría – Eden Concert**. Dedicat exclusivament al **flamenc** tot i que de mala reputació al començament, durant el segle XX va ser considerat el cafè més popular i distingit de la ciutat, amb sala de jocs i restaurant. La imatge flamenca d'aquest local és la que es pot veure en el famós quadre de Josep Llovera titulat *Café Cantante*. Aquest local era freqüentat per Picasso com comentarem més endavant. Carmen Amaya hi havia actuat en els seus inicis,
- **Café del Puerto** on sembla que si reunien tant els mariners de tots els països com els descarregadors del moll, dones i lladres. Tot i la seva mala reputació hi havia ballat Antonio *el de Bilbao*.
- **Casa Macià**, més endavant convertit en el **Villa Rosa**, considerat un cafè de cambres i freqüentat per gitanos on si tocava molt la guitarra,
- **Café Concert Sevilla** centre neuràlgic del flamenc en el Paral·lel, el visitaven pintors com Isidre Nonell, qui de tant en tant fins i tot s'atrevia a cantar, Ricard Canals, Biosca, Ramon Casas que també tocava la guitarra eren entre altres, els intel·lectuals de l'època que freqüentaven aquest cafè,
- **La Gran Peña** un altre cafè on hi havien actuat molts intèrprets del flamenc de l'època, entre ells Federico Lara, *bailaor* madrileny que es va establir a Barcelona, va obrir-hi una escola de ball i va tenir

com a alumne a José de Udaeta. Aquest cafè, anomenat **Odeón Music-Hall** o més conegut per **Music- Hall de las Rumbas**, va ser també un cafè concert de caràcter andalús,

- **Villa Rosa**, potser el més important de Barcelona. Local iniciàtic de Carmen Amaya, la Joselito, Regla Ortega. Anteriorment anomenat **Casa Macià** fins que el va regentar Miguel Borrull, guitarrista i empresari que actuava amb tota la família, Trini Borrull, la seva neta, va ser la més coneguda de la saga Borrull dins del món del **flamenc**. Permanentment, en aquest local, hi actuava un quadre flamenc. (figura: 4.5)

EL ÀLBUM

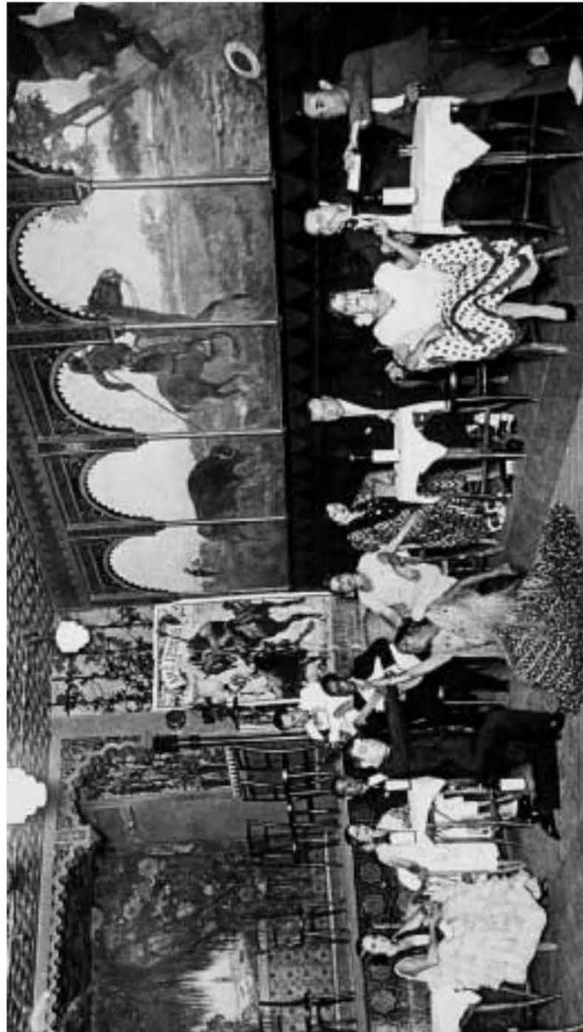
LLUIS PERMANYER

Villa Rosa ofrecía la española

Villa Rosa arrancó su andadura en un marco de lo más adecuado: sucedía a un café flamenco, estaba a un paso de la Rambla, frente al prostíbulo afamado de Madame Petit y al costado de un veterano escultor de consoladores, el doctor Holgado de La Japonesa.

En aquella misma holgada planicie baja de Arc del Teatre, 3 estuvo previamente una taberna miserable, de paredes desconchadas por la humedad, que se llamaba Cal Macià. Así atendía su dueño, un chulo violento, como tuvo ocasión de comprobar el escultor Manolo: tumbó a su mujer de un guantazo, sólo por haberte interrumpido.

Miguel Borrull se hizo con aquel local e inauguró en 1915 Villa Rosa. Nada más cruzar una puerta acristalada, había, tal como describió el fino noctámbulo Planas, dos mostradores, uno dedicado a guardarrapia y otro para servir lonchas de jamón y pescado frito. Justo enfrente arrancaba una escalerilla que quien sabe adónde conducía, incertidumbre que estimulaba la imaginación de unos, que juraban que allí se repartía "la diosa blanca" (cocaína), mientras que otros aseguraban que estaba reservado a gente muy principal. En el centro de la primera sala, una columna solitaria testigo de historias inconfesables y que más de un periodista lo habría dado todo por haber conseguido son-sacarla. Al fondo, otra sala mayor para albergar una buen rosario de mesitas y que aparecía rematada con un escenario, en el que se daban los espectáculos flamencos. Antes de la Guerra Civil apareció una "orquesta",



Este era el salón, rematado con escenario, en el que se desgranaban espectáculos a base de españoladas para satisfacer a los extranjeros

compuesta tan sólo por un piano y un violín, que voluntariosa se entregaba a desgranar melodías modernas. La bebida tan ritual como obligada era la manzanilla.

El propietario Miquel Borrull, que había nacido en el seno de una familia gitana valenciana criada en Sevilla y era guitarrista, tuvo la gran suerte de que la apertura del local coincidió con la bonanza y hasta el des-pillar que propició nuestra neutralidad en la Primera Guerra Mundial. Fue un momento dulce, irrepetible.

Después ya nada podía ser igual, máxime a raíz de su muerte en 1926. Su hija Julia, ballarina, se puso al frente. El vivir de las rentas del prestigio que había ganado le per-

mita aprovecharse de la fama, como lo evidenciaba que uno de los puntos emblemáticos de la "tournee des grands ducs" que de madrugada emprendía el "Bobby" de "Vida privada" de Sagarra tuviera que ser aquel Villa Rosa; como también mereció un capítulo en los nocturnos que de forma brillante y tentadora había enhebrado Planas. Pero una cosa era el aroma, que podía ser tentador, por el ambiente que creaban los tipos que por allí desfiliaban, con toques de fama aportada por el escritor bohemio Carco, el puño adorado de Carpentier o la sonrisa idólatrada de Maurice Chevalier, y otra cosa era la calidad del espectáculo, del que abominó ya Garsch en las páginas de "Mirador".

Paco Villar, el guía experto del laberintico Chino, evoca la nómina de artistas, con los Antonio Vínua, Mojigongo, el Gato, la Macarrona, Rafael Valverde, Antonio Bilbao, la Tangueri, y las hijas del propietario, Julia y Concha; sin olvidar los primeros pasos de la casi niña Carmen Amaya, pero tampoco a los guitarristas Manolo Bulerías, el Chino y a Borrull hijo.

Aquella nombrada le permitió en los festivos de 1929 responsabilizarse de organizar la fiesta flamenco en el Poble Espanyol. Después de la Guerra Civil aún apareció algún famoso como Ava Gardner, pero sus días estaban contados. Ni el empresario del Panam's y del Tabú lo salvó del cierre. •

La Vanguardia, 19 de mayo de 2002

Figura 4.5: Article de la Vanguardia de Permanyer, LL. 2002

ANYS 20

En aquest període el **flamenc** canvia d'igual manera que ho fa a la resta del país, l'òpera flamenca està de moda i això fa variar la forma de fer, de veure i de programar aquests espectacles. El **flamenc** es massifica i va a parar tant a places de toros, circs, i teatres. Apareixen però els anomenats *colmados andaluces*, els cafès poc a poc s'aniran convertint en sales de varietats i cabarets.

- **Casa Juanito Eldorado**, considerat el competidor del Villa Rosa i on si van arribar a organitzar els *Festivales Flamencos del Circo Barcelonés*. Quan va canviar de propietari va passar a dir-se **Gran Kursaal**, s'hi van mantenir els espectacles **flamencs**,
- **La Taurina**, local on Sebastià Gasch va descobrir Carmen Amaya quan aquesta hi actuava amb el seu pare, el guitarrista el Chino i la seva tia Juana la Faraona.

Arrel de la Exposició Universal del 1929 es van inaugurar diversos locals situats dins del Poble Espanyol, com **Los Corales**, el **Patio del Farolillo**.

ANY 1930

A partir d'aquesta època hi trobem:

- **Bodega Andaluza del Hotel Colón**. Aquest exemple és molt curiós ja que la decoració estava creada pel pintor català Oleguer Junyent. Es pretenia atraure el públic del Liceu i els turistes de qualitat.,
- **Cal Manco o Bar el Manquet** on també hi havia actuat Carmen Amaya i la seva tia, la Faraona. El propietari d'aquest local també era l'amo d'un prostíbul del Barri Xino.

Els *cafés cantantes* van afavorir la importantíssima moguda flamenca fent que aquest es consolidés. Durant la postguerra els cafès o bodegas van anar desapareixent, els locals tancaven, molt pocs es van mantenir i els que ho van fer van canviar i es van passar a dir *Salones de Variedades* on s'inclouen espectacles de **flamenc** de tant en tant però no es feien programacions fixes. Els pocs locals que van quedar derivarien en el que actualment coneixem per *tablaos*, el **flamenc** entra en una altra etapa,

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

molt diferent a la coneguda fins llavors, i on les Peñas Flamencas hi tindran molt a veure, sobretot pel manteniment i la continuïtat.

“Las peñas flamencas merecen un reconocimiento pleno en el diario quehacer en pro del flamenco, por lo que habrá que dedicarles un estudio especial, teniendo en cuenta cuánto suponen en nuestros días y de cara al futuro para el devenir del cante, el baile y el toque de Andalucía. No obstante, hay que hacer incapié, aquí y ahora, en que sin la existencia de las peñas flamencas la etapa de revalorización no se habría patentizado totalmente. Sus componentes constituyen el soporte capital del flamenco, la afición definida y contrastada que no cesa en vivificar un arte minoritario, entendible en toda su entraña y expresión sólo por especiales sensibilidades.

Está claro que son precisas las peñas flamencas, los primeros que lo saben son los profesionales del flamenco, porque viven de lo que las peñas promueven. El día que las peñas no sean necesarias, el revalorizado Arte Flamenco será también un espectáculo salvado para siempre, pero mientras tanto el flamenco y los flamencos no pueden prescindir de las peñas de aficionados. Esta es la realidad.”(HIDALGO, 2003, 21)

4.2.2 Artistes: pintors, periodistes, literats, escenògrafs i... detractors

Crec oportú fer en aquest apartat un breu apunt d'artistes d'altres llenguatges artístics que s'interessaven pel **ball flamenc**, ja que no era una moda de pocs ni dels mateixos sinó que també es feia extensiu cap a altres mons .

A finals del segle XIX i principi del XX els temes espanyols estaven de moda. Diferents artistes del món de les arts però no directament vinculats al món de la dansa insistien en moltes de les seves obres en temes relacionats amb el l'exotisme espanyol i el **flamenc** com a protagonista: novel·les, quadres, músiques, articles en revistes i premsa de l'època foren el mirall dels temes més de moda.

Entre els artistes catalans, i en plena Renaixença¹³, pintors com: Manuel Hugué, (figura: 4.6) pintor i escultor destacat representant del noucentisme català de principis del segle XX, (Barcelona 1872-1945), Isidre Nonell (Barcelona 1872-1911¹⁴), Ramón Casas (Barcelona 1866-1932), Ricard Canals (Barcelona 1876-1931), Josep Llovera (Reus 1846-1896) (figura: 4.7), (veure l'apartat documentació complementària: l'article de la revista *Album Salón* del 16-03-1898, pàg. 5. *Biblioteca Nacional de España*), el músic Felip Pedrell (Tortosa 1841-1922), etc, tenien en comú el gran interès que sentien pel flamenc i així ho van fer pal·lés en moltes de les seves obres.

¹³Moviment reivindicatiu de la cultura catalana, sorgit aproximadament en la primera meitat dels segle XIX i amb el qual s'inicia el seu període pròpiament modern. Va coincidir amb el romanticisme i amb les mutacions socioculturals produïdes arrel de la Revolució Industrial, que van generar una burgesia i una intel·lectualitat nacionalista.

¹⁴En algunes biografies consta que Isidre Nonell va néixer al 1873



"Cantaora" (1938)

Bronze

30 x 16 x 12 cm

P-187

Figura 4.6: Manuel Hugué. Cantaora. 1938



Figura 4.7: *Baile en un patio*. Josep Llovera. Fotografia extreta de la revista *Album Salón*, 1898

4.2.2.1 Isidre Nonell i Muntoriol

Va néixer a Barcelona al 1872. Pertanyia a una família benestant. Va formar part del grup els Quatre Gats juntament amb Picasso i Rusiñol. Pintor amb un estil difícil de classificar però amb influència decisiva en la pintura catalana moderna, caracteritzada per un realisme sensual i un contingut dramàtic

Entre les seves múltiples obres, Nonell va fer una sèrie de quadres que va anomenar: GITANES, una sèrie on cada un dels quadres tenia un títol molt explícit: Abatiment, Amparo, Angustias, Dones (Varis), Dues gitanes (2), Estudi (Varis), Figura (Varis), Gitana (Varis), Gitana amb mant, Gitana jove, Gitana vella, Gitana vermella, Gitanes al Somorrostro, Gitaneta, Gitano (Varis), Gitanos, Innocència, La Chata, La Joana, La Manuela, La Paloma, La venedora d'ocells, Lassitud, Malenconia, Maruja, Meditació, Misèria, Niebit, Parella de gitanos, Pura, la gitana, Qui caurà, Repòs, Rosario i Rumiant.

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

4.2.2.2 Ramón Casas i Carbó

Va néixer a Barcelona al 1866.

Fill de la burgesia catalana tenia una gran afició per el flamenc i "*la cosa andalusa*" (CASAS, 2007, 125). Sembla que aquesta afició li venia de París encomanada per Manet.



Figura 4.8: Autorretrato vestido de flamenco. Ramon Casas, 1883.
MNAC

A França en general i París en particular estava de moda tot el que era espanyol, la seva cotització era molt alta. Cases tenia una gran afició a la guitarra i al folklore andalús (CASAS, 2007, 127) i això el va marcar en certa manera en la creació de part de la seva obra:

- Interior de taller (1833),
- quadres de Chulas amb guitarra (al menys 2 o 3),
- Auteorretrato vestido de flamenco (1883), (figura: 4.8)
- *La Gitanilla* (1906).

Ramón Casas era un client assidu al Cafè Sevilla situat a l'avinguda del Paral·lel, a vegades l'acompanyava Isidre Nonell. En aquesta època

concreta hi cantaven Antonio Chacón, La niña de Carmona, La Macarona, etc, i hi ballaven Pepa la Gravá, Manolita la Calpena, etc (CASAS, 2007, 127).

Va morir al 1932

4.2.2.3 Felip Pedrell

Com exemple dels músics, en aquest apartat, trobem a Felip Pedrell. Va néixer a Tortosa al 1841.

Es considera el renovador del panorama musical català i del ressorgiment de la música espanyola i un exemple de la defensa conjunta de la música catalana i espanyola (STEINGRESS i BALTANÁS, 1998, 247). Compositor de gran prestigi, i mestre d'Enric Granados, Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Lluís Millet entre d'altres. Va ser catedràtic del *Conservatorio de Música de Madrid*. Conjuntament amb Barbieri van iniciar la creació dels estudis pertinents per a una elaboració de la història de la música espanyola. Va editar nombrosos llibres al llarg de la seva carrera.

Va morir al 1922 a Barcelona

4.2.2.4 Pablo Picasso

Crec convenient incloure a Pablo Picasso en aquest apartat per la seva gran seva relació amb el **flamenc** i Barcelona.

El pare de Picasso era un gran aficionat al cant **flamenc** i era un gran assidu als cafès cantants de Màlaga. A l'any 1895 la família s'instal·là a Barcelona ja que el pare de Pablo havia de donar classes a l'Escola de Belles Arts, la Llotja, on anys més tard Picasso va ser alumne.

Es va convertir en un gran assidu de la vida nocturna de Barcelona, juntament amb Cases, Rusiñol, Utrillo, Nonell o Camarassa i com el seu pare, es va convertir en un fidel espectador del barri xino, de la prostitució i en especial del *Café Cantante*, l'Eden Concert, el més representatiu del flamenquisme que va imperar a Barcelona, i on hi va fer els primers apunts de *bailaoras* (figura:4.4) i cupletistes (BLAS VEGA, 2007, 61) retratant: “...los ambientes festivos del lumpen proletariado y tipos gitanos de fuerte impronta urbana .” (AAVV, 2008, 172)

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

La primera exposició individual dels seus dibuixos va ser al 1901 en els Quatre Gats, centre de reunió de la bohèmia artística de Barcelona.

Picasso, al llarg de la seva vida, la família i els amics van fer que mantingués una forta vinculació amb Barcelona on hi va retornar moltes vegades al llarg de la seva vida. Prova d'aquesta vinculació és el museu que du el seu nom i que va ser creat per voluntat pròpia de l'artista.

Pablo Picasso va morir a França al 1973.

4.2.2.5 Artistes de fora de les nostres fronteres

No només els temes flamencs o espanyols cridaven l'atenció a artistes autòctons, artistes tant importants com: Edgar Degás (París 1834-1917), Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, Illa de França 1867- Lo Canet, Provença 1947), Gustave Coubert (Ornans, Doubs 1819- Le Tour de Peliz, Vaud 1877), Édouard Manet (París 1832-1883) entre d'altres, també van sentir-se atrets per aquests temes.

Aquests artistes tenien en comú l'adoració que tenien per l'exotisme dels temes espanyols i flamencs. Molts d'ells venien a Espanya empeços per haver vist en els escenaris del seu país a Mariano Camprubí i Lola de Valencia i hi arribaven amb l'objectiu d'amarar-se dels temes flamencs i per entendre l'ànima o l'essència que en desprenia. Era molt gran l'avidesa que Europa tenia pels temes espanyols; la visió i la difusió que se'n feia des de molts camps artístics era molt distorsionada, es venia com l'espanya negra, amb una gran misèria, amb graus molt elevats d'analfabetisme, en definitiva una Espanya amb un retràs molt important.

En aquest moment apareix el que s'anomena *la españolada* (AAVV, 2008, 188-189), formula que aprofitava la diversitat d'estils de la dansa que hi havia en el país per intentar justament mostrar la dansa, la cultura, i una societat massa malmesa per culpa d'un entendre les nostres costums i de la ignorància en molts casos, dels diferents artistes, escriptors, viatgers que passaven per Espanya i en feien la seva pròpia lectura.

Els artistes que hem considerat els precursors van tenir molt a veure en aquest moviment, Antonia Mercé, La Argentina, Vicente Escudero, així com també la Argentinista, Teresina Boronat, Laura Santelmo, aquestes dues últimes catalanes, totes elles, amb les seves companyies de dansa

duent arreu d'Europa els seus espectacles amb el cap ben alt i amb la tranquil·litat que dóna el rigor i la dignitat d'una feina ben feta:

“En este sentido, y sin lugar a dudas, la máxima protagonista de la danza española durante los años de la República fue, efectivamente, Antonia Mercé, La Argentina. En ella se veía el ideal del baile nacional, basado en un folklore ancestral, complementando con las aspiraciones de modernidad y estilización esperadas en esos momentos como seña de modernidad” (MURGA, 2009, 132)

4.2.2.6 Sebastià Gasch

En quant a literats, periodistes trobem a Sebastià Gasch. En les seves obres i en la gran quantitat d'articles de premsa que va escriure a les revistes de l'època, hi podem trobar en molts d'ells temes relacionats amb el **flamenc**, la **dansa espanyola** i els principals intèrprets de l'època. Gasch va saber expressar en els seus articles i llibres la singularitat que té el món del **flamenc**.

Nascut a Barcelona (1897-1980) periodista, crític d'art i d'espectacles i compromès amb la innovació creadora i les avantguardes escrivia sobre music hall, circ, cinema, jazz i dansa en general. Aquest interès el va portar a relacionar-se amb personatges del món de les arts com Vicente Escudero, Carmen Amaya, Joan Magriñà, Alfons Puig i Claramunt, entre d'altres. Va escriure molt sobre els espectacles que es feien a tot tipus de sales i locals de Barcelona, teatres, cafès cantants, bars. En definitiva, va ser un gran seguidor i estudiós de la Barcelona de nit de l'època.

En un dels seus articles més famosos “*Avez-vous vu dans Barcelone*”¹⁵ fa esment del desconeixement d'una part de la societat quan molts dels estrangers que venien a la ciutat els preguntaven si hi havia **flamenc** a Barcelona.

Gasch fa un repàs del anomenat districte V, on durant molts anys va acollir quasi bé tota la moguda flamenca submergida. En contradicció

¹⁵Veure apartat documentació complementària: l'article del la revista Mirador Nº 120 del 21 de maig del 1931, pàgina 2

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

amb Planes, Gasch considera que en aquest districte s'hi troba el **flamenc** sense maquillatge ni escenografia turística contràriament al que passava a Andalusia.

Gasch com a gran seguidor de la nit a Barcelona i amant del **flamenc** ja en un dels seus articles (GASCH, 1997, 73) es va replantejar la massificació del **flamenc** i el que s'estava anomenant òpera flamenca, ja posava en entredit aquest tipus d'espectacles en contra dels formats més petits. Com a coneixedor del **flamenc** destacava el canvi de gustos alhora de portar els *palos* anomenats lleugers als escenaris en contra del **flamenc** més pur, com el que feia Antonio Chacón, Vicente Escudero o Antonio de Bilbao i el mateix Estampío:

“...Mireu-lo que és bo! Sec, angulós, nerviós, flamenc fins al moll de l'os. Vesteix la chaquetilla vermella de lentejuelas i els pantalons d'alpaca negra, que el dit Antonio Bilbao va llençar a París. En iniciar el ball –quina essència del flamenc- es passa els dits de les dues mans per la llengua...Tot ell és estil. I quin estil tant meravellós!...” “... Una plàstica i un dinamisme poderosament harmònics. I tot curosament esporgat d'espectacular. Sense cap concessió a la galeria. Ortodòxia pur. Per això, aquella nit, el públic del Nuevo Mundo va xiular El Estampío. Com un públic semblant va xiular tres anys enrere a l'Escudero al Còmic. I és que, com diu aquest: “En España no toleran los tíos, prefieren las furcias ...” (GASCH, 1997, 73)

El flamenc i els seus espectacles ja es començaven a prostituir, Gasch era de la mateixa opinió que Vicente Escudero. Aquest tema seguia en boca de diferents autors anys més tard quan, encara es debatia la puresa dels espectacles flamencs i la seva comercialització.

“Cuando culmina en el gran teatro, el cuadro original ha perdido sus rasgos vertebrales. Es decir: a mayor profundidad flamenca, mayor alejamiento público; a mayor ligereza, mayor proximidad. Esta fórmula, simple y cierta, gobierna la evolución del flamenquismo contemporáneo.”(GONZÁLEZ, 1955, 354)

4.2.2.7 Siegfried Burmann

A Catalunya, durant molts anys, hi han hagut grans personatges que amb la seva professió han intervingut directament a que els espectacles fossin millors, i es fessin més grans, parlem dels escenògrafs.

Molts noms de reconegut prestigi que han ajudat a mantenir i fins i tot han donat més credibilitat en alguns moments a la **dansa espanyola**, artistes que es van implicar en projectes que potser necessitaven el nom de prestigi per vendre un producte que per si sol no hagués anant gaire lluny, el que podríem anomenar marketing artístic:

- Picasso, *Sombrero de tres Picos* per als ballets russos,
- Antonio Clavé, *Carmen* (decorat creat al 1849) per als ballets de Roland Petit,
- Mariano Andreu, *Capricho Espanyol* (decorat creat al 1938) pels ballets russos,
- Ramón Trabal-Alté, a *Tempo Romántico* amb música de Granados.

Un d'aquests artistes que van voler en el seu moment posar el seu talent a disposició de la dansa va ser Siegfried Burmann.

Va néixer l'11 de novembre de 1890 a Notheim, Alemanya. Va estudiar violí arrel de l'amor a la música que professava la seva mare. Estudiant de pintura a l'escola de Belles Arts a la seva ciutat natal. A l'acabar els estudis comença a treballar d'immediat com a aprenent d'escenògraf a Düsseldorf.

A partir d'aquí comença una prolífera carrera primer com a pintor i a partir del 1921 com a escenògraf i més tard com a ambientador cinematogràfic. Al 1914 arriba a Cadis on entre altres coses hi va estudiar guitarra. Comença a viatjar a través d'Andalusia per tal de conèixer les seves costums i més tard arriba a Madrid, Saragossa, Barcelona i Cadaqués.

Creador de múltiples escenografies per a companyies on la **dansa espanyola** hi era present coincidint amb grans intèrprets de l'època com Imperio Argentina, Estrellita Castro, Pilar López, Mariemma, Alberto Lorca, etc. Col·laborador de la pel·lícula *Duende y misterio del flamenco*

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

d'Edgar Neville al 1952. Va ser l'escenògraf de molts dels decorats i dels vestuaris de l'Antologia de la Zarzuela.

Va morir el 22 de juliol de 1980 i va ser enterrat a Madrid.

4.2.2.8 Josep M. Planes

Dintre del capítol dels detractors i com a defensors de la cultura catalana trobem a Josep M. Planes.

Planes va néixer a Manresa al 1907, va escriure també sobre la nit de Barcelona tot i que aquest des de l'altre costat, el de la crítica irònica. Considerat l'iniciador del que es va anomenar periodisme d'investigació, va analitzar la Barcelona de nit en el llibre *Nits de Barcelona*, amb pròleg de Josep M. De Segarra, per tal d'entendre si les tendències i els gustos de la societat catalana del moment anaven cap a la mateixa direcció.

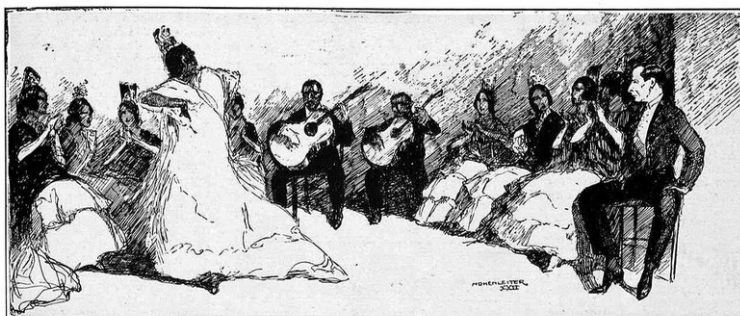
Les opinions que en fa l'autor s'hi por entreveure una no imparcialitat cap a les seves preferències artístiques, tot i que a vegades canvia d'opinió i ens vol fer creure que ho defensa però, ens enganya i l'única cosa que en fa es un ironia portada a l'escarni.

Va morir a Barcelona al 1936

4.2.2.9 Eugenio Noel



LA ESFERA
EL MISTERIO DEL CANTE HONDO
EL "TABLAO" SE VA



¿Qué es cante jondo, y en qué se diferencia del cante andaluz?
ADOLFO SALAZAR

EN memorable frase decía Menéndez y Pelayo: «La canción popular es la reintegradora de la conciencia de la Raza.» El hueroño Pedrell, tan genial como hoso, en antologías por nadie igualadas, desde su opúsculo de 1890, *Por nuestra música*, hasta la publicación del monumental *Cancionero Español*, el más completo—mejor dicho, el único—, ha ido demostrando eso mismo. Los artistas jóvenes, subyugados por el ejemplo ruso, han aprendido a leer las Cántigas, el Cancionero del Vaticano, el de Ajuda, el de Colocci-Brancatti, las cuatrocientas sesenta composiciones del Palacio y el de la Biblioteca Colombina; y, no satisfechos con esa escuela maravillosa gallegoportuguesa, ni con el orientalismo musical bético, ni con el castellanismo del imponente arsenal agrupado según sus virtudes y acentos por Salinas, quienes ahora buscan el *primum agens*, de Riemann, la espontaneidad viva del sentimiento, en el trabajo temático popular fresco, y no en el descolorido cuadro de unas interpretaciones ó transposiciones modernas difícilísimas y que exigen exactitudes documentales y eruditas, agrias siempre al genio. Y, en marcha su decisión, una de las más curiosas y trascendentales interrogaciones que han puesto a las teorías rítmicas populares, tan complejas por lo precisas, es preguntarse qué cosa sea el cante hondo andaluz, el género flamenco y el *melos* gitano. Han llegado hasta idear un torneo de canciones en marco apropiado á esos apoyos rítmicos en libertad tan caros á las isocronías del compás moderno, en una plaza del Albaicín, en la de San Nicolás.

Y he aquí la primera dificultad: la parte erudita está resuelta, como lo están los orígenes del arte verdaderamente nuestro; es decir, que árabes y moros cantan como nosotros los hemos enseñado á cantar; que en el fondo de esas melodías homófonas, gamas diatónicas, vaguedades armónicas, vibra dominador el espíritu heleno, sobre todo en la uniformidad de las partes fuertes, necesidad del ritmo de danza que informa la entranza casi total de esa asimilación popular enorme. Pero si los escudriñadores de musicalidad han vuelto las cosas á como las conocieron tal vez las cámenas, tymélicas y *puellas* gaditanas; si sabemos todos á qué atenemos sobre el *Himnario Hispano-latino-visigodo*, no así en el problema de fijar diferencias de casticismo, variaciones y características de estilos actuales, clasificaciones y posibilidades de transcripción. Esta dificultad es insuperable. Y no porque entre los modernos profesionales—los únicos que, desgraciadamente, se prestan á estos ensayos—no haya un hombre capaz de realizar en este asunto lo que el cantante Vogl hizo con el *lied* ó haría un alma del temperamento de Wanda Landowska con la visión integral y panorámica de la música andaluza, sino porque la complejidad de ello es tal, que los mismos andaluces no sólo ignoran esos innumerables y sutilísimos diseños, arabescos, impresionismos,

patetismos y elementos decorativos, sino que repugnan hablar de ello. No hay sino oír una misma *suelta* á Cepero, la *Niña de los Peines*, el *Niño de Torres*, la *Pompi*, *Manolo Posturas*, *Centeno*, la *Niña de las Saetas*, el *Colorao*, *Pepe Melero* ó *Ana la Flamenco*; en unos la melodía es como una expansión sencilla de las notas y tránsito á la cuarta; en otros, despliegue magnífico, pero de severísimo y riguroso orden tonal; es barroco de contrapuntistas; son notas en escala pentafona con saltos libres al modo mayor moderno, á manera de estríbillos; es erizamiento de tressillos y apoyaturas de *cantaos* pulmonar; ó es, simplemente, una tonalidad infrasemitonal; ó realización portentosa de aquella idea de nuestro Antonio Ekimio de que «la música no debe ser más que una prosodia sonora», como lo fué en Grecia y lo es hoy en los labios de Magda Greslé.

Para un andaluz cerrado, el cante hondo flamenco y el cante de sentimiento de la tierra tartasia son una misma cosa. La inteligencia y la técnica se indignan de oír eso; pero el pueblo andaluz no conoce ni tolera una doble apreciación de esa emotividad suya cuya expresión crece, como se diría en el lenguaje de Riemann, en extensión de su sentir, hasta llegar más allá de su propia voz con él y por sus propios medios. Y hasta punto tal llega en esto el alma andaluza, que entiende como despreciable muñiquismo la sensibilidad casera. Los ritmos domésticos y añejados tan en boga en las rapodias de motivos de la tierra y en los puntos de la pluma de sus escritores costumbristas. Con esto solo se puede afirmar que es imposible hoy por hoy llegar á entender el misterio de la esfinge del cante hondo. Nadie lo sabe; mas aun que lo supieran, nadie diría una palabra. La

técnica y el intelectualismo son impotentes para luchar con un alma que no es cristiana y posee substancialmente su contenido emocional; que no es mora ni mucho menos árabe, y tiene del corazón africano y sangre oriental la proyección más extraordinaria. Un andaluz puede libertarse, en la vida diaria, de la sugestión de lo flamenco, pero siempre está dispuesto y ansioso de caer en esa emoción que lo es necesaria á su espiritualidad. Y lo curioso es que ama lo flamenco por eso mismo; porque se niega á toda definición, á toda ley, porque admite todos los estilos y modalidades, cadencias, sonidos y ritmos. A veces el pensador que quiere investigar en ello piensa en raíces hondas indígenas, en atavismos turdetanos, en prodigiosas lejanías raciales; si no, ¿de dónde viene ese eterno, fijo é invariable ritmo que anima cualquiera de esos diseños melódicos flamencos ó andaluces?... Sea cual fuere el aire del cante, levantisco ó el *tirao* minero, la *seguriya*, ó el cordobés serranigo, ó las *chufas* gitanas ó el rondeño, ó el fundamental jerezano, ó el porteño, ó la imaginaria malagueña, ó el fandanguillo de los alosneros, en cualquiera de sus complicaciones de color, de garganta, de brazo y de paso, se canta ó se dancen, ó las acompañe la guitarra, siempre invariablemente surge de su entraña, no un motivo que los reduzca á un común denominador, sino *algo* que cada uno de los que lo bailan, tocan ó cantan pueda interpretar según quiere él y nada más que él.

De ahí el fenómeno curioso de que mientras no hay fuerzas humanas que separen moral y musicalmente lo flamenco de lo andaluz, cada día lo flamenco tiene menos valor de exhibición y una como tendencia á no proligarse. Cada día son mayor número los que gustan de él que los profesionales de él. Los cuadros flamencos, los famosísimos *tablaos* desaparecen, se van... Y se van sin protesta. No tardará en Sevilla en desaparecer el más célebre de todos ellos. Cuando se lo decíamos á la *Macarrona* ó la *Malena*, se levantaban de hombros. No hay lo flamenco ante los *Music-halls* ó *Kursales* ó *cupletterías*; es que busca de nuevo su punto de partida, el alma andaluza, á la que los gitanos arrancaron ese sombrío poder emocional que no hace mucho tiempo conmovió á los grandes artistas rusos y que hoy preocupa tan profundamente á nuestros músicos jóvenes. Y es que lo pintoresco, al retirarse del ambiente por su propia inandad, hace más interesante y extraordinario el espíritu de esa Raza única. Si los gitanos no murieran tanto; si fuera posible que un gitano profundizara en las pasiones, tal vez diera la solución del problema. Porque esa solución está en ellos. Pero acercáis á cualquier *cantaor* ó *danzante* gitanos, y no sólo no sabrá deciros cosa alguna, sino que, según toda probabilidad, lo ignora tanto como vosotros. Y si del alma pasáis á la técnica, si de la emoción pasáis á la expresión, el abismo se ahonda más; aquello es nuzárabe, visigodo, latino, bizantino, heleno... Y siendo todo eso, todo eso no es más que lo que el último intérprete de todo eso quiere que sea.

EUGENIO NOEL

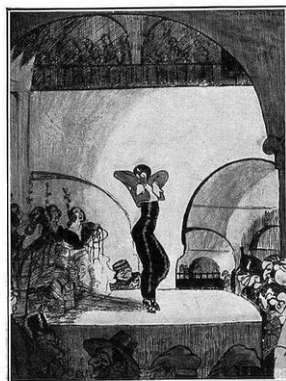


Figura 4.9: Eugenio Noel. La esfera. 1922

4.2 Teatres de la ciutat: evolució, situació i reutilització

Hi ha altres personatges que amb la seva crítica i discurs ratllen la xenofòbia, com E. Noel antiflamenquista declarat va néixer al 1885. Escriptor, assagista i periodista de ideologies molt radicals. Va atacar el folklorisme representat per les *corridos de toros* i el flamenc.

Amb el seu llibre *República y flamenquismo* arriba a fer descripcions fora del límit de l'educació¹⁶. Hem trobat algunes referències en diferents llibres, com la que es mostra a continuació i que fa referència a Noel i a d'altres intel·lectuals de l'època:

“Los intelectuales de cuño noventayochista no desaprovechaban ocasión alguna para denigrar al arte flamenco. Larga y prestigiosa es la lista, coincidente los propósitos y las condenaciones. El flamenquismo tenía rango de enemigo nacional.”(GONZÁLEZ, 1955, 373)

Al 1913 Noel, comença la seva campanyes antiflamenques, és llavors quan es dedica a recórrer tota Espanya proclamant les seves creences amb la pretensió de canviar la visió que la gent tenia tant dels toros, com de la Setmana Santa i del **flamenc**. (AAVV, 2008, 173)

Per altre banda en un article escrit per Noel al 1922 podem comprovar com l'autor era un gran coneixedor de la matèria pels exemples que dóna, gran coneixedor de molts dels *cantaors* de l'època i dels diferents estils i pals del **flamenc** més de moda a principis del segle XX. (figura:4.9)

Va morir a Barcelona al 1936.

4.2.3 Barcelona, ciutat amb una gran tradició de flamenc

Durant la segona República,¹⁷ molt sovint, es programaven espectacles tant de **flamenc** com de **dansa espanyola** en molts dels teatres de la ciutat, Barcelona es va convertir així, en la ciutat amb més locals i activitats flamenques, “...-Ah!, si a Sevilla poguéssim tenir un recó d'un ambient tan andalús!...” (PLANES, 2001, 113)

¹⁶Veure exemple de les seves opinons en l'apartat 4.2

¹⁷Proclamada al 14 d'abril del 1931 després de l'èxit republicà de les eleccions municipals. La República es va venir a baix arrel del cop d'estat i posterior esclat de la guerra iniciada al juliol del 1936 i que no va finalitzar fins al 1939 amb la implantació de la dictadura del General Francisco Franco.

Blas Vega, en el seu llibre (BLAS VEGA, 2007, 62), fa referència al llibre de Guillermo López, *Barcelona sucia* (1910) on l'autor situa 74 cafès cantants a Barcelona on s'hi ballava o cantava flamenc, recompte exhaustiu tot i que la consideració i valoració que en fa no és gens bona, ni de l'ambient que s'hi respirava ni de les conseqüències del que es ballava.

Ja em apuntat anteriorment que els locals més concorreguts eren el que s'anomenaven *cafés cantantes*; molts d'ells amb una qualitat relativa, tant a qualitat artística com a nivell de convivència entre els que n'eren assidus i els que estaven de pas, segons comentaris i opinions de diferents sectors de la societat catalana.

"...Se sentía prisionero entre cuatro paredes y lo que era todavía mucho peor: tenía que soportar las impertinencias de los cuatro borrachos de turno, de los señoritos desaprensivos, para los que el artista flamenco era poco más o menos lo mismo que un bufón barato ..." (NAVARRO, 2008-2009, 94)

En aquesta època hi havia una gran anada i tornada de professionals del **flamenc** que trobaven a la ciutat un mercat en creixement, mercat que es consolidaria l'últim terç dels segle XIX.

La celebració de la Exposició Universal del 1988 va marcar el que s'anomenaria edat d'or del **flamenc** pel gran nombre de locals que apareixen per apaivagar la febre flamenca que pateix Catalunya.

Més endavant amb el decaïment dels *cafés cantantes* va aparèixer el que es coneix amb el nom d'òpera flamenca, moment històric en el concepte del **flamenc**, aquest puja als escenaris, a les places de toros, es comercialitzen els espectacles de gran format i apareix la figura de l'empresari que ven tant els espectacles, com els artistes de qui se'ls fa publicitat i els organitza les gires. En aquest moment el **flamenc** es massifica a tots els nivells, tant de públic com d'intèrprets, no tots de la qualitat desitjada:

"La década de los veinte es una época especialmente activa para el flamenco, en que la Ciudad Condal, por la cantidad de movimiento, es la segunda ciudad flamenca de España; más que Barcelona, solo Madrid." (HIDALGO, 2009, 63)

4.3 Context polític

Utilitzant el buidat dut a terme per d'Eloy Martín del Diari de Barcelona, (CORRALES, 2000, 84) queda demostrat tant la quantitat d'espectacles d'aquest tipus que es podien veure a Barcelona com de la diversitat d'artistes que hi actuaven, tant de fora, com de dins de Catalunya.

Destacarem noms com el d'Antonio i Rosario amb un programa que incloïa Fiesta Adaluza, també diferents membres de la família Borrull com Conchita, Miguel i Julia Borrull (CORRALES, 2000, 85) , diferents sales i teatres de Barcelona de diferents categories i rellevàncies, etc.

Tota aquesta moguda es va veure estroncada per l'esclat de la guerra civil a l'any 1936, provocant una gran esquerda entre la relació **flamenc** i Catalunya. El règim va voler imposar la cultura flamenca com a símbol d'identitat espanyola.

4.3 Context polític

Durant la segona República (1931-1936) existien i conviuen a Barcelona i a Catalunya diferents i molt variades opinions sobre el **flamenc**, algunes d'elles ratllaven el racisme, de la mateixa manera que hi havia molts sectors on s'hi barrejaven les cultures, n'hi havia d'altres que no permetrien que això seguis passant i feien el que fos per fer-ho veure a la població en general. Des de publicacions de llibres amb comentaris d'aquesta mena:

“Un hombre “flamenco” es un ser humano á quién toda clase de cuestiones le tiene sin cuidado, á excepción de las que puedan interesar a su interesante persona .”

“En la vieja historia de los “Bravos” tiene ascendientes notables; pero hoy es un tipo imbécil, cuya importancia consiste en que es una plaga dentro de una nación.” (NOEL, 2007 Fascímil, 73)

En aquesta època tot el que està relacionat amb el **flamenc** i andalús i, coincidint amb una gran expansió nacionalista catalana és valora de manera negativa. En els anys trenta aquesta persecució agafa dimensions més grans, els sectors nacionalistes culpabilitzen directament als immigrants, molts d'ells andalusos, de la situació violenta, de caos i de manca de seguretat que està vivint el país en aquells moments.

En un moment donat existia una confusió entre la cultura obrera i popular, tant a nivell antropològic com de les formes com s'esbargia la societat de l'època, amb els valors ideològics de les organitzacions polítiques o sindicals:

“...segmentación y confrontación cultural entre el dispositivo simbólico y cultural “catalanista” (“nacionalizador”) y el “submundo” y la “subcultura” (o “contracultura”) popular... el catalán popular quedó como la “lengua del género chico.” (NÚÑEZ, 1995, 48)

L'autor d'aquesta ponència ens fa notar que aquesta nova cultura tenia més a veure amb els llocs on se situava l'acció i els moviments més populars, com ara el Raval, Poble Sec o França Xica que en el món de la faràndula o de l'àmbit teatral, eren els barris on s'hi aglutinaven el major gruix d'obrers.

L'afició als temes flamencs i andalusos era tan gran que ja no es considera una moda a uns gustos i hàbits forans o modes importades dels immigrants no integrats sinó inclosos dins dels temes culturals propis.

Més endavant i en contrast amb l'època de la Segona República va aparèixer la visió estereotipada del que s'anomenava “nacionalflamenquisme”¹⁸ franquista, la postguerra i la dictadura van significar l'exclusió i l'exili per un gran nombre d'artistes que es dedicaven a aquestes disciplines.

La depuració, la repressió i la ideologització del flamenc per part del franquisme van determinar el punt de partida d'un gran rebuig cap al **flamenc** professionalitzat, que poc a poc s'aniria agreujant fins a posar aquest gènere en una greu crisi.

Amb el franquisme es va aturar la modernització que s'estava fent en el país; amb l'educació, amb l'economia, i també amb la cultura. L'alçament feixista de Francisco Franco ho va aturar tot i molts dels personatges més creatius van haver de fugir exiliats a altres països: els catalans Robert Gerhars compositor; els arquitectes Josep M^a Sert i Félix Candela; el

¹⁸Estratègia del règim franquista per a diluir la identitat catalana i esborrar la cultura i la llengua. Arrel d'això el flamenc s'ha percebut com a una infiltració més ideològica que artística.

4.3 Context polític

cienasta espanyol Luis Buñuel; del món del cant i del **ball flamenc** Miguel de Molina, Sabicas, Ramón Montoya, Peña, Antonio i Rosario, Encarnación López la Argentinita i la seva germana Pilar López, Carmen Amaya (HIDALGO, 2009, 98) i molts més que no arribarem a saber mai són molts dels noms que es van veure obligats a fugir del país.

Va ser un període estèril per a les arts amb l'exili de les principals figures del ball flamenc. Algunes d'aquestes figures ja estaven fora del país, d'altres van ser presoneres de la geografia bèl·lica, (NAVARRO i PABLO, 2005, 121) havent de buscar mils estratègies per poder sortir del país en alguns casos o haver de mantenir-se dins i suportant el rebre instruccions de les autoritats polítiques i militars.

Fruit de la manipulació i el reduccionisme al qual va quedar sotmès al ideari franquista, el **flamenc** va quedar reduït a una expressió folklòric-nacionalista.

L'objectiu de la dictadura era la de crear una imatge que diferenciés Espanya, cada cop més aïllada de la resta d'Europa. Molts sectors de la societat no només de Catalunya sinó també de la resta d'Espanya no van poder evitar d'associar tot allò que emanava aires flamencs amb l'opressió i la manca de llibertat.

Salvador Távora diu:

"El cante era lo que más se escapaba de la censura porque, aunque se camuflara la letra, nunca se podía camuflar el dolor de la voz"

4.3.1 Els Coros y Danzas

Dins del marc del règim franquista es va crear la Sección Femenina, amb l'objectiu que les dones fessin una tasca adient al seu gènere, situació, estudis, etc.

Es pretenia aprofitar les habilitats que es creia havien de tenir totes les dones, saber cuinar, cuidar malalts, educar els fills, saber cosir, estar a les ordres dels seus marits, etc.

La Secció Femenina de la Falange Espanyola va crear a l'any 1938 la Regidoria de Cultura en el seu *II Congreso Nacional* amb l'objectiu que

es recollís l'amor a la música en general, bàsicament el cant litúrgic i el cant popular.

En l'article de la Vanguardia de l'1 de juliol del 1939 hi apareix la següent notícia:

Sección Femenina

“...Organización de un curso de pedagogía musical. Ha pasado unos días en nuestra ciudad la regidora central de Cultura de la sección femenina de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., acompañada del asesor musical, maestro Benedito. Su presencia ha obedecido al objeto de organizar un cursillo de Pedagogía musical y cantos litúrgicos y regionales. Los prestigiosos elementos encargados del mencionado curso se han puesto en contacto con los valores musicales más destacados de Barcelona, que han ofrecido su más entusiasta y cordial colaboración en esta gran obra cultural de la Falange. A este curso asistirán cantaradas de todas las regiones de España. Se conseguirá así, que a la vez que elevan su cultura musical lleguen a quererse, a comprenderse en sus relaciones cotidianas, fomentando así el espíritu de santa hermandad de la Falange que debe animar a todas las camaradas. «Unidad entre las tierras y los hombres de España» dijo José Antonio. Y las Secciones Femeninas hacen de algo tan elevado como la música lazo espiritual entre todas las tierras de España. Oportunamente daremos otros detalles interesantísimos sobre la realización de este magno curso de Pedagogía musical. La regidora central de Cultura y el maestro Benedito regresaron a Burgos complacidos de su estancia en ésta tanto por el afecto que se les manifestó como por las facilidades que encontraron para el desarrollo de su labor en la esfera musical ...”(VANGUARDIA, 1939, 4)(veure a l'apartat: documentació complementària, els diversos documents de premsa de l'època)

En cap moment es va pensar que la dansa prengués la rellevància que va agafar, però la realitat era que a les dones de l'època els agradava més

4.3 Context polític

ballar que cantar. Curiosament aquesta activitat, la dansa, depenia també de la Regidoria d'Educació Física.

Després de dos cursos de formació es va creure en la necessitat de formar, també, instructores que poguessin anar pels pobles i unificar criteris pedagògics a més a més es va crear un cor dirigit per el mestre Benedito i amb coreografia de María del Carmen Sala¹⁹ amb la tasca d'anar per els pobles i ciutats a fer-hi diverses actuacions. La premsa en feia propaganda de les actuacions encara que fossin en pobles no massa importants. (figura: 4.10) Podem veure les personalitats que hi varen assistir, el programa de festes i el programa de l'actuació. Activitat que se li donava importància ja que també es transmetia per totes les emissores de radio.

La quantitat d'alumnes que van voler cursar aquests estudis a Barcelona va ser aclaparador, mentre que en altres províncies eren un total de: 20 alumnes a Vigo, 24 a Zamora, o 36 a Valladolid, Barcelona en van ser 200. Arrel d'aquest gran nombre de participants, el següent curs es va organitzar a Catalunya i en concret a Barcelona. (CASERO, 2000, 41)

En aquests espectacles els programes que acostumaven a fer i seguint la filosofia dels seus dirigents, era obligatori que ballessin els balls de cada regió ²⁰, a Galícia balls regionals gallecs, a Castella més del mateix, a Catalunya danses catalanes, a Andalusia les seves típiques danses. Potser això es va complir al començament, però més endavant es va desvirtuar, segurament per la necessitat els espectacles fossin més variats i amens. Potser per la obertura que la societat va experimentar durant els anys 60 i les noves modes que van portar idees diferents sobre el paper de la dona i van deixar obsolets els principis de l'organització.

Amb la mort de Franco, els *Coros y Danzas* van deixar de tenir tant de pes fins a desaparèixer al 1977, amb el primer govern de la democràcia.

¹⁹Veure l'apartat: documentació complementària, l'article que fa referència a la seva tasca a la secció femenina de l'Orfeó Català a l'any 1933 i un altre on es veu la continuació de la seva tasca com a coreògrafa en els Coros y Danzas un cop instaurat el règim franquista.

²⁰Veure en l'apartat documentació complementària el programa del XI concurs. (extret del MAE Institut del Teatre). Es pot veure quins balls composaven els espectacles que es duien a terme.

María del Carmen Salas, regidora de danzas rítmicas y plásticas, José Porta y Ramón Campaña, han manifestado que los ejercicios de danza han dado por terminados sus ensayos.

En la tarde de hoy fué arrancado el pino doncel que se colocará ante la casa de descanso de Su Excelencia. En la misma casa se ha abierto un pozo y se ha colocado un yugo y unas flechas naturales. Dentro de la casa se ha colocado un arca del tiempo de los Reyes Católicos, una consola y otros objetos y muebles típicos.

Se espera la llegada de sesenta y dos periodistas nacionales y extranjeros.

Acaba de ser colocado el Arco de San Miguel, construido en rústica, con trozos de rama de pino.

Han llegado a Medina tres vagones cargados de sillas.

Durante el banquete de la Sección femenina, ofrecido al Caudillo y al Ejército, se interpretará solamente música regional española.

Ha regresado de Madrid el asesor técnico de plástica de la concentración, camarada Cabañas.

La Sección femenina de la F. E. T. y de las J. O. N. S. repartirá 25.000 programas.

El maestro Benedito ensaya a 2.090 voces

Medina del Campo 29, 12 noche. El maestro Benedito ha ensayado esta mañana, por última vez, a sus dos mil noventa voces. Por ser a pleno sol, en el lugar en que la concentración se realizará, todas las mujeres de Falange Española Tradicionalista...



El maestro Benedito, que dirige los notables coros femeninos en Medina del Campo.

ta y de las J. O. N. S. tenían sobre sus cabezas el típico sombrero de paja del sembrador castellano.

El maestro Benedito, que ha dirigido el ensayo, subido en un carro de labranza, nos ha declarado que se siente muy optimista por el resultado obtenido. Con este probará al Caudillo que España no debe cantar ninguna canción extranjera, porque posee una riqueza racial insuperable con nuestro folclore. Lo realizado es el principio de una nueva etapa. España, en adelante, podrá reunir 10.000 ó 25.000 voces en un coro, sin ningún esfuerzo.

Programa de los festejos

Medina del Campo 29, 12 noche. Programa de los festejos que se han de celebrar

con motivo de la magna concentración femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S.:

A las 10,30, en el campo del castillo, misa y bendición de las banderas.

A las 11,15, entrega de banderas por regiones a los distintos Cuerpos del Ejército.

A las 11,45, imposición de condecoraciones militares.

A las 12, mensaje de la Sección femenina al Ejército, por la delegada nacional Pilar Primo de Rivera, y discurso del Caudillo.

Por la tarde, ante el histórico castillo de La Mota, se desarrollarán los siguientes actos:

A las 5,15, desfile de las camaradas de la Sección femenina de la F. E. T. y de las J. O. N. S. ante la tribuna del Generalísimo para volver al campo.

A las 6,15, exhibición, canciones y bailes populares.

A las 7,30, ejercicios de educación física y danzas rítmicas.

La memorable jornada finalizará a las ocho treinta con la despedida de la Sección femenina al Caudillo y Jefe nacional del Movimiento.

El programa de canciones

Medina del Campo 29, 12 noche. El programa de canciones para la concentración de las dos mil noventa voces que dirigirá el maestro Benedito se compone: De Galicia: *Añad y Muñeira*; de Valencia, *Canción, danza y folia*; de Murcia, *Seguidillas de las Jo y Ja*; de Vasconia, *Era feliz la niña y Adios*, de Iparraguirre; de Asturias, *Giraldillo, Danza del Pandero y Tres hojitos madre*; de las dos Castillas y León, *Jota castellana, Limpíate con mi pañuelo, Apañando aceituna, Serranillo y Seguidillas manchegas*; de Andalucía, *Zapatado, Villancico hacia Belén y Pandorguillos*; de Aragón, *Jotas*; de Cataluña, *Pastoretz, Romanse del Mayorazgo*, y de Extremadura, *En el campo llueve*.

El acto será radiado por todas las emisoras de España

Burgos 29, 12 noche. Radio Nacional y todas las emisoras de España retransmitirán mañana, día 30, de once y media a dos de la tarde, el acto que en Medina del Campo se celebrará en homenaje al Caudillo y al Ejército, de la Falange Española Tradicionalista y de las J. O. N. S. femenina. Los discursos que pronunciarán el Caudillo y Pilar Primo de Rivera serán también retransmitidos.—FARO.

NECROLOGICAS

La hora de la misa por D. Fernando Alcántara y Jurado será a las diez de hoy, martes.

Fallecimiento del conde de Lizárraga

San Sebastián 29, 12 noche. Ha fallecido el conde de Lizárraga, secretario perpetuo de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.

El príncipe Francisco de Borbón-Parma

Budapest 29, 10 noche. Ha fallecido, a consecuencia de una embolia, en Magyarávár, el príncipe Francisco de Borbón-Parma.

El príncipe nació en el castillo de Weil, cerca de Viena, el 14 de junio de 1913 y era hijo del príncipe Eneas de Borbón y de la archiduquesa Mariana, y sobriño de la Emperatriz Zita.—EFE.

HALLAZGO DE UN BOTE INGLÉS EN CONDICIONES EXTRAÑAS

Los remos iban manchados de sangre

Algeciras 29, 10 noche. Un pesquero español ha conducido a este puerto un bote inglés, que encontró abandonado a escasa distancia de las costas españolas. En el bote han aparecido los remos manchados de sangre, y en el fondo de dicha embarcación unas cartulinas de las que suelen entregarse a los soldados ingleses cuando se les da permiso, por lo que se demuestra que sus portadores pertenecían a la octava compañía de un batallón del regimiento de Rey.

Cinco desertores ingleses, acogidos desde hace algunos días en Algeciras, han manifestado que se trata, sin duda, de desertores ingleses, sorprendidos en su fuga.

En esta población se hacen grandes comentarios. La gente se pregunta si se trata de un crimen o bien de la aplicación de los procedimientos soviéticos.—CIFRA.

LA ESTANCIA DEL GRAN VISIR EN ESPAÑA

Salida de Valencia. Despedida entusiasta

Valencia 28, 12 noche. Esta mañana, a las diez y media, abandonó Valencia el Gran Visir, acompañado de su séquito, siendo despedido por numeroso público que presenciaba su paso por las calles con entusiastas muestras de simpatía, que se replicaron en los pueblos del trayecto desde Valencia a la ciudad de Alicante, donde se dirige.

Visita oficial al Ayuntamiento de Alicante

Alicante 29, 12 noche. Ha llegado a esta capital el Gran Visir de Marruecos, acompañado de 35 personas de su séquito, que ocupan 30 habitaciones del hotel.

El Gran Visir fué recibido por todas las autoridades militares y civiles de Alicante, que le obsequiaron con un banquete en el hotel donde se hospeda.

Después tardó el Gran Visir hizo su primera visita oficial al Ayuntamiento, donde fué obsequiado con un "lunch", al que asistieron las personalidades más destacadas de la ciudad.

El Gran Visir salió en la mañana de hoy para Eliche, Murcia y Granada, y se propone pernoctar en esta última capital.—CIFRA.

La llegada a Granada

Granada 30, 2 madrugada. El Gran Visir de Marruecos, con su séquito y varios musulmanes notables, llegó esta tarde a nuestra ciudad procedente de Valencia. Con los ilustres huéspedes vino el coronel Sánchez Pol y el comandante Olmedo, de Intervenciones Marroquíes.

En el salón principal del hotel donde se hospeda el Gran Visir, recibió a las autoridades granadinas. El general González Espinosa, jefe del Cuerpo de Ejército de Granada, pronunció un breve discurso para dar la bienvenida a su excelencia y personalidades que le acompañan, deseándole a todos una grata estancia.

El Gran Visir correspondió a las cariñosas frases de salutación.

A las siete de la tarde, el Gran Visir y sus acompañantes, en unión del arquitecto conservador, Sr. Prieto Moreno, marchó a visitar el Generalife, quedando todos maravillados de la belleza del viaje.

ABC (Madrid) - 30/05/1939, página 10. Copyright (c) 2009 ABC S.L. Madrid: 2009. Queda prohibida la reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación pública y utilización, total o parcial, de los contenidos de esta web, en cualquier forma o modalidad, sin previa, expresa y escrita autorización, incluyendo, en particular, su mera reproducción y/o puesta a disposición como resúmenes, reseñas o servicios de préstamo con fines comerciales, tanto en su totalidad o parcialmente, como mediante cualquier otro procedimiento electrónico, automático o manual, salvo del uso de los programas de búsqueda de palabras clave que se realicen en las condiciones establecidas.

Figura 4.10: Diari ABC. 30 maig 1939. pàg. 10

4.3.2 Festivales de Espanya

Entre la mort de La Argentina, ocorreguda al 1936, just quan va esclatar la guerra Espanyola i els Festivales de Espanya va haver-hi un període de latència, molts artistes van haver de marxar del país, com per exemple Encarnación López *La Argentinita*, amb la seva germana Pilar López, l'època en que Federico García Lorca havia estat assassinat.

Antonio de Triana, parella de ball de La Argentina i de Carmen Amaya, també va haver de marxar cap a París en quant va esclatar la guerra a Espanya. Carmen Amaya va marxar a Estats Units, molt probablement per la por de ser perseguida per ser gitana. Artistes que quan van aconseguir la fama fora d'Espanya, abans que dintre, en molts casos van ser reconeguts i premiats .

Poca cosa he trobat sobre aquest fet, únicament una conferencia on es fa un recull d'un gran nombre de noms de *cantaores*, guitarristes i *bailaores* que van haver de fugir o estaven en un bàndol o un altre. De catalans no n'hi apareix cap, només nomena a Carmen Amaya. Entre els més coneguts ja nombra a la Argentina com la primera exiliada de guerra, tot i que aquesta encara no havia esclatat, també trobem a la Argentinita, Antonio i Rosario, Juanito Valderrama, Sabcas, Antonio Mairena.

"...Entre las víctimas mortales de la guerra, figurarán numerosos cantaores, tocaores, bailaores, simples buscavidas, cómicos o palmeros. Como la mismísima Rita La Cantaora, aquella soberbia intérprete de soleares, malagueñas y bulerías. Sus biógrafos suelen reseñar que aquella artista jerezana falleció en 1937, cuando contaba 78 años de edad, "por avatares de la guerra civil", en la localidad de Zorita del Maestrazgo, en Castellón.." (TELLEZ, 2009, 2)

Contràriament això hi havia artistes que van triomfar i van aconseguir càtedres, reconeixements, mèrits, etc. Exemples d'això poden ser Laura Santelmo que va aconseguir que es creés per ella la càtedra de balls folklòrics espanyols en el Real Conservatorio de Musica y Declamación de Madrid (NAVARRO, 2008-2009, 156). La tasca que feia era molt similar a la dels Coros y Danzas de la Sección Femenina, l'estudi i anàlisi dels

balls regionals. A més a més se li va concedir nombroses condecoracions de les que es donaven en aquella època. El mestre Magriñà va acaparar el panorama de la dansa a Catalunya, Alberto Lorca és dels que més va coreografiar. També Antonio Ruiz va ser un dels ballarins que va ballar més en aquella època tot i que als inicis del règim franquista va tenir problemes amb les autoritats franquistes. (Veure buidatge(BECKERS, 1992),(PUIG, 1994))

Una prova per a comprovar quins artistes treballaven molt era a través dels, *Festivales de España* creació del *Ministerio de Información y Turismo* al 1952 que, a l'hora que treia profit dels beneficis del Règim, feia extensiu a tots els racons d'Espanya, al menys un cop l'any diverses manifestacions de teatre, sarsuela, òpera y dansa. (Veure documentació complementaria buidatge.²¹

Inspirats en la política de teatre popular del Consejo Central del Teatro de 1937 i agafant com a base els Festivales de Santander i Granada es van llançar de seguida a la conquesta d'espais singulars: façanes de catedrals, jardins històrics, castells etc, es complia així la voluntat de recuperació, no només d'espais solemnes, sinó que al seu davant s'hi representaven uns textos que eren l'edat d'or de la literatura espanyola. Es pot posar en dubte sobre la superficialitat d'aquestes posades en escena però el que no hi ha dubte és que va suposar un apropament sense precedents del gran públic al patrimoni teatral.

L'època dels Festivales de España va ser una època molt fructífera per a la **dansa espanyola**. De la ma de José Tamayo, la dansa, va agafar un protagonisme que fins el moment no havia tingut dins del país, excepte uns anys abans, com ja hem comentat, quan artistes com Antonia Mercé La Argentina o Vicente Escudero eren l'exponent més important fora de les nostres fronteres i potser els representants més important a fer conèixer per arreu del món aquest art.

4.3.2.1 José Tamayo

José Tamayo va néixer a Granada el 16 d'agost del 1920.

²¹ Veure capítol 6, punt 6.4

4.3 Context polític

Va ser director i empresari teatral. Considerat com un dels més importants directors teatrals a Espanya. Va començar en el món del teatre en un grup de teatre universitari a Granada al 1944. Fundador de la *Compañia Lope de Vega* amb la qual va revolucionar les representacions de sarsuela, els seus espectacles lírics eren tant grans que va aconseguir que es fes conegut aquest gènere per arreu del món. Va ser també director del Teatro Español del 1954 al 1962 i fundador del Teatro de Bellas Artes i director del Teatro Lírico Nacional. Al 2002 va rebre el Premio Max.

Va morir a Madrid, 26 de març del 2003.

Tamayo era un gran defensor de la **dansa espanyola** i això es percep en com va enriquir tots els seus espectacles de sarsuela amb grans escenografies i vestuaris per potenciar encara més les grans estrelles i primeres figures del món de la dansa que l'acompanyaven així com grans cossos de ball en contra dels modestos grups que ballaven "*joticas y baillecitos folclóricos*" (AAVV, 1991, 172), quan n'hi havia.

Personalitats com ara Pilar López, Luisillo, Alberto Lorca, Luisa Pericet, Conchita Torres havien format part i fins i tot signat moltes de les coreografies que s'havien representat al llarg dels anys que va durar l'Antologia de la Zarzuela, (Veure documentació complementària: (BECKERS, 1992) sent ells mateixos creadors i intèrprets de molts dels balls que es van representar al llarg de tota Espanya i l'estranger.

Aquests espectacles també van arribar a Barcelona (figura: 4.11) on la grandesa dels muntatges eren espectaculars. El parc de la Ciutadella transformat en un gran escenari per acollir-hi l'*Antologia de la Zarzuela* i els seus números de *Ballet Espanyol*. (figura:4.12)



Figura 4.11: Parc de la Ciutadella. 1966

”Desde la perspectiva que nos da el tiempo, no cabe duda que los Festivales de España supusieron toda una maniobra paternalista de la dictadura franquista.”

“Causas diferentes y un interés común: poner el Arte al servicio del poder. Como similar literatura se expusieron las motivaciones que llevaron al régimen del Generalísimo a crear los Festivales de España: Los Festivales de España, conscientes de que el Arte, en cualquiera de sus manifestaciones es, ante todo, un eficaz instrumento de Cultura cuando se pone en contacto con el pueblo, fueron creados por el Ministerio de Información y Turismo en el año 1952 y dependen políticamente del patronato Nacional de Información y Educación Popular, el cual trata, entre otros cometidos, de que estas manifestaciones artísticas alcancen el mayor número de lugares de España, sirviéndose para estos fines de la Comisaría General de Festivales y de la Sección de Actos Públicos, a través de las Juntas Provinciales y Locales de Información, Turismo y Educación Popular, en las cuales se integran todas las autoridades, amén de las esferas intelectual y económica de nuestras ciudades, y que son presididas por los señores Gobernadores

4.3 Context polític

de las provincias y Alcaldes respectivamente.” (RIERA, 2002, 23)²²

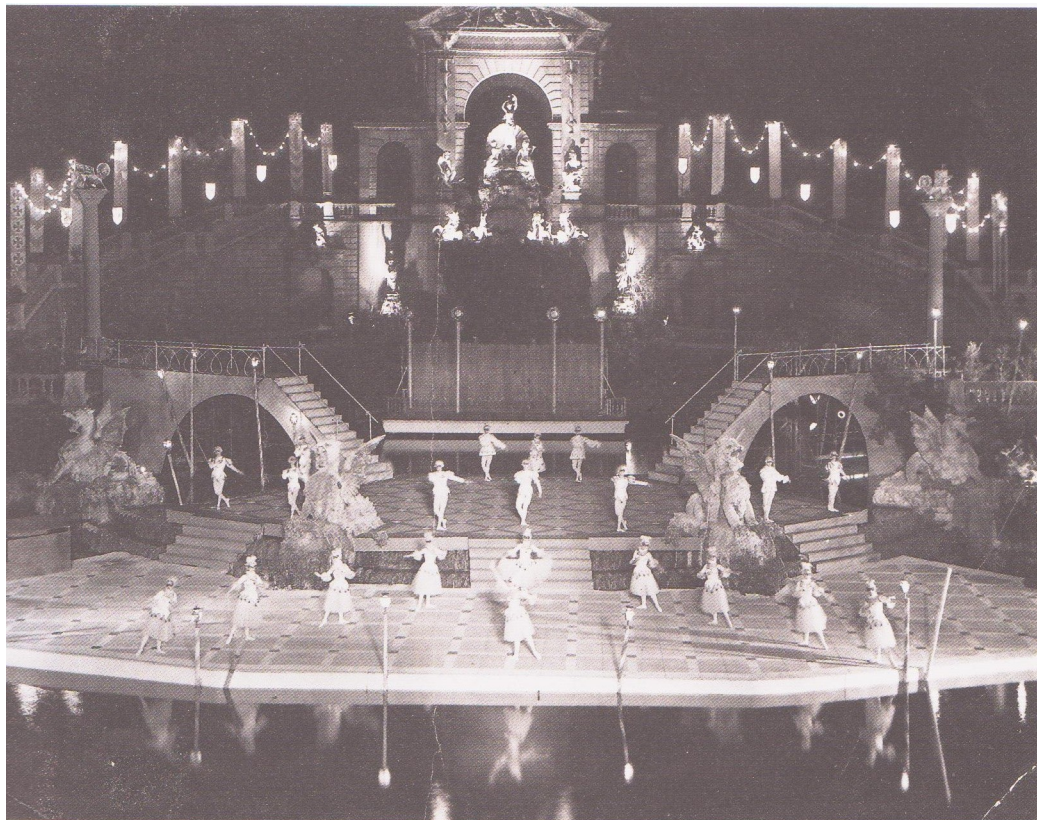


Figura 4.12: Parc de la Ciutadella. 1966

Avui dia és impensable fer espectacles d'aquesta magnitud en l'espai que ens il·lustren les fotografies, i menys de **dansa espanyola**, no només per el nivell econòmic sinó també per qüestió acceptació artística i d'estil; encara que en aquella època el tema econòmic no era un problema i menys per Tamayo:

“Pero todo hay que decirlo: la capacidad económica de los festivales ha permitido a Tamayo llevar todas las de ganar” (? , 52)

²²Aquesta citació es pot trobar en el llibre: Santa Cruz, L. Festivales de España: una mancha de color en la España gris. Historia de los teatros nacionales, Editorial: A. Peláez (1995). No podem citar la pàgina ja que ens ha estat impossible trobar-lo.

4.3.3 Els estudis de dansa espanyola i flamenc a Barcelona

Ja em vist en capítols anteriors que en el districte V, durant la postguerra hi havia algunes de les escoles de dansa de la ciutat. Moltes d'elles situades al carrer Nou de la Rambla. Estaven ben diferenciades: les que en deien *de cante y baile* on hi aprenien a cantar i a ballar les noies que treballaven a la revista del paral·lel i les acadèmies pròpiament de **flamenc**, com la de Vicente Escudero, potser la més famosa.

“Siempre hubo flamencos en la babélica ciudad condal, pero desde la exposición en adelante, y desde que La colpa andaluza, de Quintero y Guillén consagrara la ópera flamenca, aquello se convirtió en una plaza fuerte. En Barcelona se establecieron anteriormente academias de cante, toque y baile aflamencados, de las que salían los artistas en serie, en su mayor parte para abastecer los tabladillos del género ínfimo del Paralelo y calle Conde del Asalto.”(GONZÁLEZ, 1955, 383)

A Barcelona, als inicis del segle XX no existia una escola oficial on s'impartissin uns estudis de dansa, en canvi si que existia l'escola oficial de Teatre; a L'Institut del Teatre s'hi impartia declamació i escenografia i estava en funcionament des del 1913 i havia estat creada per Adrià Gual.

No va ser fins al 1944 que la secció de dansa va ser inaugurada a l'Institut del Teatre tot i que ja s'havia intentat deu anys abans i es va fer impartint ballet clàssic, ball espanyol i indumentària.

Al 1939, amb l'entrada de les tropes franquistes a Barcelona es va aturar tota activitat a l'Institut del Teatre. Es va clausurar el centre fins que la Diputació se'n va fer càrrec. El nou director va ser Guillem Díaz Plaja i a partir del mes de març del 1940 es varen reprendre els estudis amb les especialitats de declamació i escenografia.

Es van despatxar als professors que havien estat nomenats en l'època republicana, excepte Marta Grau i Mestres Cabanes. S'incorporen altres professors per a les diferents matèries que s'estudiaven en els diferents plans d'estudis: declamació i escenografia, i la recent inaugurada secció de dansa.

4.3 Context polític

Filo Feliu i Maria varen ser professors ajudants de dansa, al cap d'un any Maria de Ávila va substituir a María Blanco. Uns anys més tard, durant els anys 1949-1950, s'inclou en el pla d'estudis l'assignatura de danses folklòriques regionals fet que es considera una innovació.

"...en un primer i tímid intent d'acostar l'Institut a la realitat del país ..." (GRAELLS, 1990, 89)

Aquest pla d'estudis venia imposat per un decret que havia estat publicat el 15 de juny de 1942 i incidia directament sobre la *Organización de los Conservatorios de Música y Declamación*, el seu pròleg deia:

"Es preocupación primordial del Gobierno el resurgimiento de la cultura y del arte patrios y la educación de la sensibilidad pública con una sólida formación espiritual y artística, mediante una enseñanza bien organizada. Para contribuir a tales fines es preciso abordar de una vez y a fondo el problema de la educación musical, del arte dramático y de las danzas artísticas y folklóricas, tal como los Conservatorios oficiales ha de plantearse. Estas enseñanzas no han tenido en nuestra Patria, a pesar de laudables intentos, un plan orgánico, eficaz y bien determinado. El único Centro docente regulado por el Estado fué el Real Conservatorio de Madrid, por el que desfilaron las personalidades más gloriosas entre los músicos y actores españoles. Surgieron después en varias provincias, por iniciativa privada la más de las veces, Centros de enseñanza musical y de declamación que, si bien obedecían a un buen deseo, no se hallaban debidamente fiscalizados por el Estado ni siguieron en sus planes aquellas normas de orientación obligadas en establecimientos de esta naturaleza. El Real Decreto de dieciséis de junio de mil novecientos cinco ha servido, desde entonces, de norma para la creación de Conservatorios de tipo diferente, sin plan fijo unitario y verdaderamente pedagógico. Es, pues, urgente la reforma, que será el punto básico de partida para la reorganización de todos los Conservatorios españoles. En ella se ratifica al Real Conservatorio de Madrid

el carácter de Escuela Superior, con plenitud de estudios, y se amplían, modifican o suprimen algunas enseñanzas, sin que sufran detrimento los derechos concedidos al actual profesorado.” (Dec, 1942)²³

El pròleg continua fins arribar a les disposicions. Aquest decret està signat per Francisco Franco.

En la dècada dels 40-50 i de mica en mica es van incorporant més professors com ara Josep Zaldívar, María Rusca i Rosario Contreras, que va entrar per substituir a María de Ávila, la qual va desenvolupar la seva tasca de professora durant 40 anys.

En aquella època i amb la direcció de Díaz Plaja es pretenia que *el Instituto del Teatro* tingués presència pública en la vida cultural de Barcelona, es feien moltes representacions en el teatre del *Instituto* en el carrer Elisabets, d'aquests espectacles se'n feia ressò la premsa a fi de fer-ne propaganda. Una altra tàctica per incentivar i motivar als alumnes va ser la de crear uns premis de final de carrera, el de dansa es deia *Premio Antonia Mercé*, (GRAELLS, 1990, 91) cosa curiosa ja que la Argentina era una Republicana declarada. També es feien lliçons inaugurals aprofitant el professorat primer i mica en mica personatges importants del món de la cultura, espanyola, catalana i més endavant estrangera. Una d'aquestes inauguracions, la del curs 1947-48, va ser a carreg de Joan Magriñà amb el títol *Valores históricos y pedagógicos de la danza*, (GRAELLS, 1990, 97) publicada anys més tard per les edicions de la Diputació de Barcelona, també Hugo Manoel, director artístic dels Ballets de Barcelona va fer una conferència titulada *Hacia un ballet español*. Evidentment el gruix d'activitats, conferències, lliçons inaugurals eren de temàtica teatral.

Durant els transcurs del any 1955 fins al 1970 les coses es van anar mantenint sense evolucionar gaire ni a nivell pedagògic ni metodològic, el professorat era bàsicament el mateix ja que anava creixent molt poc a poc:

En l'especialitat de dansa, Joan Magriñà i el seu equip continuen l'eficàcia però ja aleshores anacrònic ensenyament del ballet clàssic i de les

²³Veure el text íntegre en l'apartat: documentació complementària

4.3 Context polític

diverses formes de la **danza española**,²⁴ també impermeables a les novetats dins la dansa contemporània. S'incorporen al professorat de la secció Pamela Alcoverro i Cristina Guinjoan. (GRAELLS, 1990, 111)

En la dècada dels 70 als 80 és quan es produeixen la majoria de canvis hi ha una renovació dràstica del personal docent i no docent, es diversifica l'escola per seccions, s'amplien cursos i es renoven els mètodes docents.

La secció de dansa "...reforçada i convertida ràpidament en autònoma..."(GRAELLS, 1990, 146) la dirigirà Rosario Contreras, l'equip de professors eren, una part els que ja hi havia: Cristina Guinjoan, María Rusca, Pamela Alcoverro i les noves incorporacions: Mercè Falcó i Emma Maleras.

És en aquesta època que vaig ser alumna de l'IT, vaig viure-hi la transició d'un pla d'estudis amb diferents novetats: la de passar de cinc cursos a set i la de poder triar l'especialització des de primer si el que volies era estudiar **dansa espanyola**.

A mesura que em feia més conscient del que passava al meu voltant notava que el departament de **dansa espanyola** no tenia les mateixes oportunitats que se'ls donava als altres departaments de dansa, el més afavorit era el de dansa clàssica, suposo que és on l'IT havia invertit més tant en la reorganització metodològica com en professorat vingut de fora. El departament d'espanyol sempre teníem adjudicades les aules més petites, normalment teníem classe de flamenc amb treball específic de bata de cua en una aula tant petita que no teníem l'espai suficient i ens anàvem trepitjant les cues les unes a les altres, la música sortia d'un tocadiscos que al sabatejar fèiem saltar l'agulla. En l'edifici de Sant Pere més Baix hi havia dues aules grans, una o a vegades les dues era per els alumnes del departament de clàssic, l'altre pel departament de contemporani, recordo treballar en aquestes aules potser el dia que tenien examen de final de curs i poca cosa més.

De l'oportunitat de treballar amb professors convidats tant com quan era alumna com els primers anys de docent no va ser millor, com alumna varem tenir a Manolo Marín com a convidat de **ball flamenc** en un curset

²⁴Graells manté el castellà quan es refereix a la dansa espanyola, en canvi tradueix al català al referi-se a la dansa clàssica.

a l'últim curs i a Eloy Pericet, com a convidat **d'escola bolera** 5 dies a 5è curs. No coneixíem res més del que hi havia fora de l'IT. No va ser fins a acabar els estudis que varem descobrir un món fora i tota una professió que ningú ens havia explicat ni com era ni el què en trobaríem.

Els primers anys com a docent va venir José Granero a muntar la *Vida Breve*, més endavant va venir Rosita Segovia a muntar casualment la segona dansa de la *Vida Breve*, això vol dir que de l'any 1976 que vaig entrar fins el 1992 només vaig veure 4 professors convidats, un de **flamenc**, un **d'escola bolera** i dos per muntar un taller, durant els 8 anys següents mentre que vaig ser cap de departament només vaig aconseguir que vingués Antonio Pérez a donar 5 dies de classe de **dansa estilitzada** l'any 1999, l'últim anys que vaig desenvolupar el carreg. 5 convidats en 23 anys, és bastant significatiu. En canvi, durant aquest període, per els altres departaments van anar passant molts professors convidats, normalment per als alumnes del setè curs, l'últim curs dels departaments tant de contemporani com de clàssic el impartien professors convidats.

Si parlem de les escoles particulars, en l'època que ens interessa, en trobem diverses repartides per la ciutat de Barcelona. Moltes d'elles han dedicat grans esforços a formar i preparar per a ballar a molts alumnes, em de saber que l'opció Institut del Teatre no és l'única per a preparar-se per ballar. D'escoles privades n'hi ha de molt reconegudes, algunes d'elles ja no existeixen ja que els seus fundadors o bé han mort, s'han jubilat o bé han hagut de tancar per raon de la impossibilitat de mantenir un negoci que no està gens recolzat, uns quants exemples: les escoles de Vicente Escudero, Trini Borrull, José de la Vega, Joan Magriñà, Emma Maleras, Consol Sánchez, Eulàlia Blasi, Filo Feliu, Pastora Martos, Flora Albaicín, Mabel Romero i d'altres que em nombrat en altres apartats d'aquest treball, tantes com noms reconeguts del món de la **dansa espanyola**. Tots ells van ser en el seu moment grans figures de la **dansa espanyola** que un cop finalitzada la seva vida professional activa van optar per la docència escollint Barcelona per establir-si.

La primera escola de dansa que vaig trepitjar va ser una escola de barri, es deia Escola de Dansa Lidia Parera. Era l'any 1968, els meus pares m'hi van portar per dues raons: perquè era una nena que bellugava

4.3 Context polític

molt i perquè quan escoltava música em posava a ballar, la dansa em va ajudar a canalitzar les meves energies, que n'eren moltes. Allà vaig aprendre les meves primeres posicions de ballet i on vaig decidir que volia dedicar-me a la dansa de manera seriosa. La meua professora va ser molt honesta i sabent les seves limitacions ens va orientar per trobar una altra escola on poguessin preparar-me per fer les proves d'accés a l'Institut del Teatre

Aquesta escola va ser la de Pastora Martos, la professora que em va preparar va ser Rosa García, ballarina catalana que havia format part de la companyia d'Antonio. Vaig aconseguir accedir a l'Institut del Teatre, al 1975.

Tot i estar matriculada a l'IT vaig continuar prenent classes en alguna escola privada segons els interessos que tenia, ja fos per reforçar o per aprendre'm els espectacles per a les actuacions de la temporada d'estiu a la Costa Brava. La meua estrena com a ballarina professional va ser amb el ballet de Pilar Cambra a l'any 1978, tenia 16 anys, al 1980 quan tenia 18 anys vaig treballar amb el ballet de José de la Vega.

Les escoles de dansa formaven als seus alumnes tant en dansa clàssica com en **dansa espanyola** sense cap problema, mica en mica però, les situacions econòmiques, els canvis de la societat cap a la tria de professions considerades més estables i la manca d'ajudes de l'administració van fer que mantenir una escola privada es convertís en un problema molt gran, la reducció d'alumnat, les nòmines dels diferents professors, en molts casos tantes com tècniques a ensenyar, el manteniment del local, etc van provocar que algunes d'elles deixessin de mantenir tants professors i van deixar d'ensenyar altres tècniques que no fossin el clàssic en alguns casos o el contemporani en altres, també aquesta problemàtica va dur al tancament de moltes d'elles.

Actualment, poques són les escoles privades que ensenyen **dansa espanyola**, les que encara n'ofereixen els suposa un esforç molt gran, d'altres s'han especialitzat més en el **ball flamenc**, tècnica que aparentment es pot ensenyar sense necessitat d'haver d'estudiar altres disciplines preparatòries.

El món de les escoles privades està en greu crisi, cada cop és més complicat trobar-ne alguna amb la possibilitat de preparar-te per ballar **dansa espanyola** al nivell que es requereix per acostar-se a la professionalitat. L'Institut del Teatre és, ara per ara, la única opció per preparar globalment a un futur ballarí de **dansa espanyola**, en canvi si parlem de un **ballarí de flamenc** hi ha altres opcions tot i que això no t'assegura que puguis formar part de segons quines companyies que tot i que són d'estil més **flamenc** tenen proves de dansa clàssica eliminatòries.

La tradició catalana de la dansa espanyola a través dels ballarins catalans

SEgons Alfons Puig la característica de l'**escola bolera** és la fusió entre la dansa clàssica i els balls populars, Puig ¹ la defineix com:

"L'escola coreogràfica teatral representativa per excel·lència de la nostra tradició, que a través de les successives etapes d'arrelament i evolució per patis, "tablaos", cafès cantants i escenaris, es transformà de diversió pública en un art escènic i en una escola amb personalitat pròpia.." (AAVV, 1987, 43)

Habitualment es parla de tres grans escoles d'aquest estil de dansa, la Madrilenya, la Sevillana i la Catalana, per buscar els orígens hem de retrocedir cap a una tradició que es remunta al segle XVIII, Puig ho esmenta com les escoles més importants d'on han sorgit les arrels més importants.

¹Alfons Puig i Claramunt, 1902-1976. Empresari, professor i escriptor de dansa. No va estudiar dansa de manera oficial però sempre hi va estar molt interessat i més després de veure les actuacions dels Ballets Russos de Diaghilev al Teatre del Liceu. Autor de diferents llibres que tenen com a tema principal la història de la dansa i la dansa espanyola. Va exercir de professor d'història de la dansa a l'Institut del Teatre. Va organitzar recitals per a Joan Magriñà, i va escriure articles i cròniques de dansa en diferents diaris catalans. Va ser professor d'història de la Dansa a l'Institut del Teatre de Barcelona. Va ser l'autor dels llibres *Ballet y Baile Español* i *El Arte del Baile Flamenco*. Va participar també en la redacció d'enciclopèdies de música i dansa tant en Espanya como a Itàlia.

La tradició catalana de la dansa espanyola a través dels ballarins catalans

Barcelona, en el segle XVIII i sobretot en el XIX, va ser una ciutat important en intercanvis comercials; en ple Romanticisme s'inaugura el Gran Teatre del Liceu al mateix temps que a Sevilla s'obre el primer *Café Cantante*, *El Burrero*, fet que coincideix amb la oficialització de la primera *Feria de Abril* creada per iniciativa d'un català, Narciso Bonaplata i d'un basc, José María Ibarra. (DE LA VEGA, 2009, 167)

El tema andalús està de moda, tant és així que per a la inauguració del Liceu es programa un espectacle on els balls que s'interpreten són *Seguidillas Manchegas*, *Rondeñas*, *Boleras* i els ballarins contractats per interpretar aquest espectacle seran la parella més de moda en els teatres d'arreu, catalans per cert, Joan Camprubí i Manuela García.

Fruit dels intercanvis que comentàvem anteriorment, es produirà també el de persones. Entre aquestes, molts artistes d'altres zones això provoca, entre altres coses, la fusió de llenguatges i l'augment de coneixements dels artistes autòctons. Això serà un motor de canvi i produirà el naixement de grans figures nascudes al nostre país i que seran personatges molt importants per a la història de la dansa catalana: (AAVV, 1987, 47-69)

- Josep Alsina (sense coneixement de la seva data de naixement), contractat al Liceu com a ballarí bolero al 1818 fins al 1830. Dedicat també a la docència va arribar a ser catedràtic de ball del Liceu de Montsió. Entre moltes altres activitats totes elles relacionades amb el món de l'espectacle destacarem també la de mestre coreogràfic del Circ Barcelonès i la de professor del Liceu al 1849.
- Marià Camprubí (sense coneixement de la seva data de naixement), juntament amb els ballarins Francesc Font, Dolors Serral, Manuela Dubinon van participar al costat de la ballarina María Taglioni a París, al 1830 en la reposició de l'òpera *Fernand Cortés* de Spontini donant veracitat a l'autèntic estil espanyol.
- Joan Camprubí (nascut al 1825), fill de Marià Camprubí. Al 1847 va ser contractat com a director i primer ballarí del Gran Teatre del Liceu on va poder mostrar tot el seu repertori: *Boleras Robadas*, *Boleras a Ocho*, *Zapateado*, *La Cachucha*, *Los Majos del Puerto*,

entre d'altres. A partir del 1863 va obtenir el mateix carreg en el Teatro Real de Madrid.

- Pere Mauri (1830-1906, pare de Roseta Mauri), ballarí del Liceu al 1848, amic i company de Joan Camprubí. A l'edat de 18 anys ja consta en l'elenc del Teatre del Liceu però també treballa com a segon actor en companyies teatrals per ajudar a l'economia familiar. Va influir en la formació de la seva filla traspasant-li el seu saber fer.
- Roseta Mauri (1849-1923), deixeble del seu pare de qui rebé les primeres lliçons de dansa. Ballarina del Liceu des del 1866 amb una extensa carrera artística ballant per els teatres més importants d'Europa. Al 1897 es retira dels escenaris desitjosa d'una vida més tanqui-la i després de rebre l'homenatge de la professió accepta el nomenament com a professora de la classe superior de perfeccionament de dansa a l'Académie Nationale de Musique a París.
- Ricard Moragas (1827-1899). Deixeble de Antoni Biosca,² al 1852, amb els coneixements i les bases sobre el repertori dels balls de **l'escola bolera**, ràpidament forma part del cos de ball del Liceu. Després d'uns anys fora de Catalunya per diversos contractes per arreu retorna al Liceu però aquest cop com a primer ballarí tenint com a parella Manuela Perea, "La Nena". Al 1859 adquireix la categoria de compositor, director i primer ballarí *de todo género* ja que dominava tant la tècnica clàssica com la espanyola. Va exercir també de director de ball del Teatre Real de Madrid i va assumir la responsabilitat de mestre de ball dels fills de la regent Maria Cristina. Es considera l'impulsor de l'època daura del ball del segle XIX. Joan Magriñà va donar el nom de Ricard Moragas a una aula de l'Institut del Teatre del carrer Elisabets i en els anys 80 hi havia el concurs de dansa Ricard Moragas.³

²Mestre molt famós, Moragas va estudiar amb ell, sent una de les dotze escoles que hi havia a la ciutat de Barcelona en aquesta època, aquesta estava situada al carrer del Call.

³Buscant informació sobre l'època de la vigència d'aquest concurs de dansa, he consultat la pàgina web Culturcat on fa un repàs a la història dels concursos a Catalunya.

La tradició catalana de la dansa espanyola a través dels ballarins catalans

- Pauleta Pàmies (1850- 1937), va ser deixeblla de Ricard Moragas, va ingressar en el cos de ball del Liceu l'any 1864. Serà primer primera ballarina al Teatre Principal l'any 1871 i més endavant, al 1880, ho serà també del Teatre del Liceu. Quan es va retirar de l'escena va passar a ser professora vitalícia del Liceu mentre dirigia una escola al carrer de Sant Pau, 59.

Altres noms com Magdalena Puig, Dolors Serral, i un llarg etc, han format part de la nostra història de la dansa tenint en comú que amb tenacitat, esforç, treball i constància van aconseguir mostrar al món un estil de ball que també els era propi, però que poc a poc ha anat morint fent que les figures puntals pràcticament siguin només noms però sense el merescut reconeixement.

Situats ja en el Segle XX i sense pretensions de fer un buidatge exhaustiu, trobem a diferents ballarins i ballarines que van ser molt importants i representatius en els seus camps i que van aportar grans coses a la dansa en general i a la **dansa espanyola** i al **flamenc** en particular.

És necessari fer-ho, ja que els noms s'obliden i amb prou feines transcendeixen, en canvi quan queden plasmats sobre un paper perduren i fa que ens n'adonem de quants intèrprets nascuts a casa nostre han format part de la història, amb més o menys importància i reconeixement.

Tots ells han passat pel camí del món de la dansa, pels teatres més importants de la ciutat, per arreu del món sencer portant el seu saber i el seu art, i en alguns casos també els seus mètodes d'ensenyança de la dansa o de les castanyoles.

Per aquests motius no podem deixar que oblidar-los ni que s'oblidin.

Expliquen que el *Premio Roseta Mauri* (1984-1985) de dansa clàssica i el *Premio Tórtola València* (1983-1986) de contemporani es van reunificar i va passar a dir-se *Premio Ricard Moragas*. L'organitzador era l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. La informació determina l'estil de dansa del premi tot i que l'any 1996 va guanyar la coreografia *Dansa del Silenci* (arran de terra) de Rosa Maria Grau amb una coreografia de dansa espanyola, per tant no es deuria restringir a les dues especialitats que especifica la informació.

5.1 Joan Magriñà:

Nascut al 23 de Desembre del 1903 a Vilanova i la Geltrú. Es va iniciar en el món de la dansa en l'Institut Català de Rítmica i Plàstica, Joan Llongueres. Des dels 21 anys va ser ballarí en el Gran Teatre del Liceu però de seguida va arribar a ballarí solista, estatus que ja no va abandonar fins al 1957.

Tot i això va seguir ampliant els seus estudis amb les classes que va tenir oportunitat de rebre dels Ballets Russos en la seva estada a Barcelona i la posterior gira cap a París i a Londres amb mestres tant importants com Serge Lifar.

A la mort de Pauleta Pàmies, creadora de la majoria de les coreografies per a les òperes que es representaven en el Liceu, va ser Magriñà qui es va fer carreg d'aquesta tasca compaginant-ho amb el seu rol tant de ballarí solista com de mestre al Liceu amb recitals pels Teatres de Barcelona.

Al 1951 i amb el recolzament de l'Associació Cultural del Ballet formada entre altres figures del món intel·lectual per: Alfons Puig, Sebastià Gasch, Xavier Montsalvatge, Alfons Santos Torroella i Joan Germán Schroeder al costat de Juan Antonio Pàmies, empresari i director artístic del Gran Teatre del Liceu, va crear els Ballets de Barcelona per on hi van passar moltes de les figures de la dansa de l'època. El seu objectiu era crear una formació amb el mateix nivell del ballets internacionals i amb la finalitat de convertir-se en companyia oficial del teatre d'òpera. Les dificultats econòmiques fan que el projecte finalitzés al 1953 i la companyia passés a convertir-se en el Ballet del Gran Teatre del Liceu recuperant part del repertori que tenia l'anterior companyia. ⁴

Una tasca important que va fer el mestre Magriñà va ser la de tornar a donar a la **dansa espanyola** el prestigi que ell considerava que es mereixia. Això ho va poder comprovar quan va prendre contacte amb els Ballets Russos que al aterrar a Barcelona per actuar al Liceu van quedar rendits a la **dansa espanyola**. Els Ballets Russos amb el seu pas per Barcelona van afavorir que Catalunya retrobés la l'interès per a la dansa.

⁴Veure a documentació complementària el buidatge (PUIG, 1994)

Magriñà va fer creacions tant de **dansa espanyola** com de dansa clàssica i indistintament formaven part de les programacions dels seus espectacles, és per això que els seus ballarins rebien formació en les dues tècniques per igual.

Des del 1944 fins al 1974 va ser professor del Institut del Teatre i al 1966 va ser nomenat director del Ballet del Liceu. Tots aquests càrrecs els compartia amb el seu paper de mestre a la seva escola en funcionament des de recent acabada la guerra.

Joan Magriñà va crear més de 150 coreografies, entre elles potser la més coneguda va ser la *Polca del equilibrista* amb música de Manuel Blancafort i considerada la seva obra mestra.

Va rebre nombroses condecoracions com la Creu de Sant Jordi, la Medalla d'Or de les Arts, Premi Nacional de Teatre, Medalla d'Or del Gran Teatre del Liceu i Medalla de Plata de la Ciutat de Vilanova i la Geltrú.

Magriñà va morir amb 91 anys a Vilanova i la Geltrú al 1995

5.2 Carmen Amaya

Nascuda a Barcelona el 2 de novembre al 1913 en el barri de barraques anomenat Somorrostro, a la platja de la Barceloneta. El seu pare el Chino, guitarrista la acompanyava des dels seus primers passos del ball que li havia ensenyat la seva tia, Juana la Faraona, pel restaurant Las Siete Puertas entre altres tuguris del barri xino i des que Carmen tenia quatre anys.

Potser va ser Sebastià Gasch qui la descobrí en la Taberna La Taurina (DE LA VEGA, 2009, 173), si més no es creu que la va promocionar amb cartes de recomanació. A partir d'aquest moment la seva carrera ja va estar llançada, Madrid, Lisboa, Buenos Aires per fugir de la recent esclatada guerra civil Espanyola, Nova York, Canadà, França, etc.

Carmen Amaya té una discografia bastant àmplia i va participar també en nombroses pel·lícules potser la més important de totes va ser *Los Tarrantos* al 1963, dirigida per Rovira Veleta on el protagonisme de Carmen va fer que rebés una nominació a l'Oscar a la millor pel·lícula estrangera.

Carmen Amaya va estar fora d'Espanya 11 anys, quan va retornar

5.3 José de Udaeta

era tant famosa que no va haver-hi res a qüestionar, recent arribada a Espanya ja rebia ofertes de la resta d'Europa per poder contemplar a la *bailaora*.

Carmen Amaya no va poder veure l'estrena dels Tarantos ja que va morir per una insuficiència renal a Begur el 19 de novembre de 1963.

5.3 José de Udaeta

José de Udaeta va néixer a Barcelona al 1919. Va ser un dels representant de la **dansa espanyola** de la segona meitat del segle XX.

Es va iniciar en els difícils anys de la postguerra, desenvolupant un estil propi, expressiu i virtuosiste allunyat dels estils dels *tablaos*. Durant 23 anys va ser parella del duo *Susana y José* i a partir del 1976 va continuar la seva carrera en solitari. Va ser ballarí, coreògraf, professor de dansa concertista de castanyoles i tot això amb un gran reconeixement internacional. Compaginava la seva tasca d'intèrpret amb la de la impartició de cursos internacionals i concerts de castanyoles per tot el món.

José de Udaeta es va relacionar amb molts professionals de la cultura i no només del món de la dansa. Una d'aquestes relacions va ser amb Sigfrido Burmann, al 7 de desembre s'estrenava al Teatro Español de Barcelona l'obre *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare amb la direcció de Cayetano Luca de Tena. José de Udaeta va ser l'encarregat de crear la corografia obtenint molt bones crítiques de la premsa "*...admirable el cuerpo de danza, bajo la dirección de José de Udaeta...*" (RIERA, 2002, 60)

Aquesta obra es va repetir diverses vegades al mateix any i es va tornar a reposar al 1954 i 1964.

Va morir a Barcelona al 2009. (veure en l'apartat documentació complementària l'esquela de la seva mort. Amb la curiositat que sembla el programa d'un espectacle)

5.4 María de Ávila

Nascuda a Barcelona al 1920, va ser alumna de Pauleta Pàmies en el Gran Teatre del Liceu. Els seus mestres de **ball espanyol** van ser Antonio Bautista i Antonio Alcaraz. Va iniciar la seva carrera professional en el cos de ball del Teatre del Liceu però poc després va passar a ser primera ballarina. Habitualment era la parella de ball de Joan Magriñà però també ho va ser de Vicente Escudero interpretant el *Amor Brujo*

Durant uns anys va ser professora de dansa de l'Institut del Teatre. Va formar part dels Ballets de Barcelona i de la *Compañía Española de Ballet* on hi figurava com a ballarina estrella. Al 1954 va obrir la seva escola de dansa a Saragossa per on han passat moltes de les primeres figures del panorama dansístic.

En la seva carrera professional ha rebut nombrosos premis i reconeixements: *Premio Santa Isabel, Premio San Jorge, Medalla de oro de la ciudad de Zaragoza, Medalla de oro de las Bellas Artes, la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.*

Va ser nomenada directora del *Ballet Nacional de España* i del *Ballet Nacional de España Clásico* càrrec que va ocupar del 1983 al 1986.

5.5 Rosita Segovia

Nascuda a Barcelona al 1922, de nom real Rosa Balcells Font. Va créixer en un ambient artístic ja que la seva mare i la seva tia eren les *Hermanas Font*, polifacètiques, excèntriques dones de l'escena que cantaven i ballaven tota mena de gèneres. (DE LA VEGA, 2009, 185). Es va iniciar en el món de la dansa a l'escola de Pauleta Pàmies.

Al 1936, durant l'aixecament Nacional, coneix a *Los Chavalillos Sevillanos*, Rosario i Antonio, treballant en una Sala de Festes de Barcelona on ajunten talents i creen un espectacle de varietats per interpretar-lo per França davant els exiliats polítics. Al tornar a Barcelona li van oferir un contracte per al Teatre Tívoli i més endavant va arribar el Liceu contractada com a ballarina estrella, lloc que va ocupar durant les temporades 1937 i 1938 sent parella de ball de Joan Magriñà.

5.6 Antonia Santiago Amador, La Chana

Al 1938 renuncia a aquest privilegi i marxa cap a França en plena guerra civil, més tard arriba a L'Havana, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana.

Al quedar-se vídua als 18 anys, marxa a Nova York on triomfa en molts teatres i ciutats. Al cap de 10 anys d'absència, retorna a Barcelona i es retroba entre d'altres amb Joan Magriñà que no havia oblidat la qualitat de Rosita Segovia i li proposa formar part de la companyia Ballets de Barcelona, companyia itinerant que depenia del Gran Teatre del Liceu. Rosita Segovia, Maruja Blanco i Maria de Ávila van ser les ballarines estrelles. Poc després, al 1953, marxa cap a Madrid ja que Antonio havia creat companyia pròpia i la crida per ser la seva parella de ball i amb qui s'hi està fins a la seva retirada dels escenaris. Al 1970 va obrir la seva escola a Barcelona i a partir de llavors compagina la seva tasca de docent entre Barcelona i Miami on impartia cursos de dansa al Conservatori de Música i Dansa.

Rosita Segovia va morir al 2003.

A Rosita Segovia la vaig conèixer a l'Institut del Teatre quan va ser convidada per fer un muntatge pels alumnes de l'últim curs en el curs 1991/92. Havia estat invitada per la Cap de Departament, Mercé Falcó. Durant aquell mateix curs vaig acceptar substituir a Mercé Falco i prendre el relleu per i entomar aquesta responsabilitat. En el meu desconeixement de qui representava Rosita dintre del món de la dansa i el seu recorregut artístic vam començar la feina que se li havia encomanat. Pilar Cambra i jo mateixa vam ser les encarregades de ser les repetidores del Taller un cop estigués acabat i Rosita hagués marxat. Després de veure el resultat del seu treball, que va ser exel·lent, l'opinió inicial que m'havia format d'ella va canviar totalment, fent que necessites conèixer més sobre la seva vida professional i provocant que a partir de llavors també ho fes de tots els professionals que a partir d'aquell moment s'han creuat en el meu camí.

5.6 Antonia Santiago Amador, La Chana

Nascuda a Barcelona al 1946, va ser una gran promesa del món flamenc. Es va formar a la manera tradicional, aprenent de la seva família. Ha

estat una *bailaora* amb un gran temperament i força tècnica tot i no haver estudiat acadèmicament. La seva carrera artística es va aturar durant uns anys a conseqüència d'un matrimoni que no la va deixar desenvolupar-se com a artista. Un cop superat aquest període tant negatiu per ella va reaparèixer a la Cumbre Flamenca compartint cartell amb personatges tant importants com Antonio Canales, Cristóbal Reyes, Carmen Cortés i Juan Maya.

Ha estat i encara és una gran mestra de molts dels estudiants del **flamenc** de Barcelona, la seva gran tècnica de peus i la seva forma d'entendre el compàs la fa diferent i especial però la seva característica més gran, sota el meu punt de vista, és la de introduir als seus alumnes en el món de la improvisació del **flamenc**, aspecte bàsic per a tots aquells que vulguin dedicar-se a la **dansa flamenca** de manera professional.

5.7 Emma Maleras

Nascuda a Ripollet, al 1919. Va ballar amb Pilar López i Antonio les quals exercir una gran influència i van deixar petjada en la seva manera de ballar. Considera a Joan Magriñà com a mestre ja que havia ballat algunes de les seves coreografies. Marxa a Madrid a estudiar i ampliar coneixements amb El Estampío, la Quica, Regla Ortega així com **escola bolera** amb la família Pericet.

La seva vàlua va ser reconeguda pel crític i gran expert en la dansa, Sebastià Gasch i també per l'historiador Alfons Puig obtenint unes crítiques molts bones de les seves actuacions.

A partir del 1960 inicia una nova etapa de la seva carrera professional, es bolca en la creació d'un mètode de castanyoles i a l'hora que de mica en mica es va retirant dels escenaris com a ballarina augmenta la seva faceta de concertista de castanyoles. (figura:5.1) Al 1983 entra a formar part del grup de professorat del Institut del Teatre com a professora de **flamenc**.

Emma Maleras va ser la meua professora de **flamenc** a l'IT i també a la seva escola on hi vaig estudiar el seu mètode, ella em va ensenyar tot el que sé sobre les castanyoles.

5.7 Emma Maleras

El seu mètode ha estat publicat i comercialitzat obtenint uns resultats molt bons en totes aquelles persones que estimen les castanyoles i volen aprofundir en la seva tècnica d'estudi ja que a part d'introduir-te en la tècnica i coneixement de l'instrument també és de gran ajuda a totes aquelles persones que ja tenen un cert nivell corregint vicis arrelats i males positures de les mans, a adquirir molta velocitat, gran precisió i seguretat, tot això a través d'algunes de les peces musicals més importants tant del repertori popular d'autors Espanyols, entre d'altres.

Emma Maleras va aconseguir el reconeixement de les castanyoles com a instrument solista i de concert.



Figura 5.1: Concert de castanyoles a l'Institut del Teatre al 23 gener de 1981. Emma Maleras i José de Udaeta. Arxiu particular

La tradició catalana de la dansa espanyola a través dels ballarins catalans

Ballarins espanyols amb relacions importants amb Barcelona

AL llarg de la història hi ha hagut un nombre important de ballarins que encara que no eren catalans, van tenir grans lligams amb la ciutat de Barcelona deixant una forta empremta en el món de la **dansa espanyola**. Aquests artistes, en algun moment de la seva carrera, van tenir fortes vinculacions amb la ciutat, perquè van marcar amb els seus espectacles tant a la professió com al públic de Barcelona o bé perquè la seva tasca pedagògica van ajudar a molts ballarins catalans a completar la seva formació iniciada a Catalunya.

6.1 Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*

Va néixer a Buenos Aires al 1897, el seu nom real era Encarnación López Júlvez va iniciar els seus estudis de dansa amb la professora Castelao i als 8 anys ja debuta ballant per *teatrillos de feria* (DE LA VEGA, 2009, 69) alternant les cançons de moda amb el ball com feien les artistes que estaven més de moda. Se la va anomenar la *Argentinita* per diferenciar-la de la seva antecessora la *Argentina*.

Va ser considerada musa dels poetes de la generació del 27 i va implicar molts artistes importants en les seves obres com per exemple Dalí que li va fer decorats per el seu Ballet El *Café de Chinitas* i textos de

Federico Gracia Lorca, gran amic personal de la ballarina. Durant la Segona República va formar la seva pròpia companyia, anomenada *Ballet de Madrid* i després li canviaria el nom per la *Gran Compañía de Bailes Españoles* (NAVARRO, 2008-2009, 129) amb la qual va viatjar per tota Espanya i París on era reconeguda com una de les millors artistes del món del **flamenc** de l'època.

Va haver de marxar del país un cop va esclatar la guerra, després del assassinat de García Lorca i es dirigeix primer a París i més endavant cap a Estats Units i va estar a l'exili fins a la seva mort al 1945.

Va dur els seus espectacles diverses vegades a Barcelona, al Teatro Romea, El Dorado, Teatre Poliorama, al Villa Rosa i al Teatre Poliorama, segons Puig Claramunt, amb gran èxit i va arribar a ser ballarina invitada dels Ballets Russos de Montecarlo entre el 1938 i 1940 creen al costat de Leonides Massine diverses coreografies.

Entre els honors que va rebre després de morta hi trobem la condecoració amb la *Medalla de Alfonso X El Sabio* i la *Orden de Isabel la Católica* i una placa instal·lada en el Metropolitan Opera House.

El llegat coreogràfic que va deixar La Argentinita va ser tant important com extens. De la seva difusió i continuació de la seva tasca se'n va fer carreg la seva germana Pilar López.

Va morir al 1945

Situo a aquesta gran artista en aquest apartat tot i que no va tenir fortes vinculacions amb Barcelona. Si que hi havia actuat diverses vegades encara que no era gaire valorada per la crítica catalana ja que se la considerava: ...*"la eterna seguidora de las pisadas de la gran Antonia Mercé..."*(NAVARRO, 2008-2009, 151)

Va ser però, de les artistes que va haver de marxar d'Espanya durant l'any 1938 per raons polítiques, podent sortir del país fent valer el seu passaport argentí i dirigint-se cap a Amèrica on va desenvolupar la seva carrera professional. No va tornar mai més a Espanya, va morir a l'exili. El seu cos va ser repatriat per poder ser enterrada a Madrid.

6.2 Pilar López

Nascuda a San Sebastián al 1912, germana de la gran *Argentinita*.

Considerada nena prodigi de la dansa, va formar part de la companyia de dansa de la seva germana, La Argentinita fins que aquesta va morir. Un cop superada la depressió que li va provocar aquesta pèrdua va aconseguir sobreposar-se i crear la seva pròpia companyia de dansa, *Pilar y su Ballet Español*¹, dins dels programes que duia sempre va haver-hi coreografies de la Argentinita i algunes creades per ella mateixa. Va obtenir grans èxits i se li van concedir nombroses condecoracions i premis per valorar-li la seva carrera.

Va ser ballarina i coreògrafa de moltes de les coreografies que van portar a Barcelona els Festivals de España i la Antologia de la Zarzuela. Va mantenir relacions professionals amb Salvador Dalí quan aquest va fer els decorats de l'espectacle *El Café de Chinitas* de Federico García Lorca, estrenada a Nova York al 1943 quan compartia companyia amb la seva germana.

Dins del capítol anomenat *Ballet español* en la tesis doctoral de l'autora (BECKERS, 1992, 548-549) hi trobem aquesta informació sobre el que representava un espectacle de les característiques que es feien en una determinada època, ens serveix d'exemple per comprovar la quantitat i la talla dels professionals que intervenien en els muntatges:

“El 30 de diciembre de 1947, actúa Pilar López con su ballet en el escenario del cine Gran Vía de Madrid. Dentro del programa figura Capricho Español de Rimsky-Korsakow, el bolero Puerto tierra de Albéniz, algunos números de ballet de la zarzuela Agua, Azucarillos y aguardiente y de el sombrero de tres picos de Manuel de Falla y de López Tejera Los Cabales. Vicente Viudes crea los figurines. La coreografía es de la Argentinita. José María Franco dirige la orquesta. Burmann creó la coreografía para Pilar López y su ballet español en otras tres ocasiones: una representación que se montó en el teatro Álvarez Quintero. Dentro de su repertorio se representó El

¹ Veure article en l'apartat: documentació complementària

sombreo de tres picos, Navideña de Tejera y Ramo, Danza de chivato, vivan los Cabaes y Bolero de Mauricio Ravel. Rive-ro colobra con la escenografía que es realizada por Manuel López.”

Va ser mestre d'alguns dels ballarins més importants del món de la **dansa espanyola** i el **flamenc**, Antonio Gades, Mario Maya, El Güito, etc.

Va morir a Madrid 2008

6.3 Trinidad Flandorfer Borrull

Més coneguda en el món professional com a Trini Borrull va néixer a Madrid al 1914.

Es va iniciar a Barcelona en el món de la dansa fins arribar a ser primera ballarina i coreògrafa del Teatre del Liceu de Barcelona fent parella de Joan Magriñà. Va començar en el món de la dansa estudiant amb Pauleta Pàmies i la seva vocació per la **dansa espanyola** la va obligar a marxar cap a Madrid a estudiar amb Julia Castelau, Paco Reyes, El Estampío, Angel i Luisa Pericet.

Va debutar a Barcelona amb els espectacles de varietats on la va descobrir Alfons Puig i Claramunt, aquest juntament amb Sebastià Gasch i Joan Magriñà la van presentar en un concert al Palau de la Musica Catalana. Després d'aquest concert la seva carrera artística va anar directe cap al Liceu. Des del 1944 va tenir oberta la seva acadèmia de ball a Barcelona, va col·laborar en varies pel·lícules² com a ballarina i coreògrafa. Al 1946 va crear la seva pròpia companyia amb la que va fer el debut al Teatre Calderón de Barcelona, un esforç molt gran per la època, 22 ballarins i una orquestra de 35 músics ho demostren. Va escriure el llibre *La danza española*. El seu avi, el guitarrista Miguel Borrull Jiménez va ser el fundador a finals del 1915 d'un dels cafès cantants més importants de l'època, el Café-Concert Flamenc Villa Rosa situat al carrer Arc del Teatre de Barcelona. (VILLAR, 2009, 126)

Va morir a Les Palmes de Gran Canàries al 2006

²Algunes d'elles: Alma de Dios (1941). Leyenda de Feria (1945)

6.4 Antonio Ruiz

Va néixer a Sevilla al 1921. A l'abril del 1960, Va començar a estudiar als sis anys i ràpidament va debutar fent parella amb una nena amb tant de talent com ell i triada pel seu mestre Realito. Amb aquesta nena de nom artístic Rosario³ i durant més de 20 anys van ser la parella més famosa de la **dansa espanyola**, se'ls coneixia per *Los Chavalillos Sevillanos*. Aquesta parella van actuar amb els artistes més importants del moment del món del **flamenc**. El seu espectacle quadrava a la perfecció amb el format que es feia en el moment, el de les varietats, per això no va ser gaire difícil que passessin a formar part de molts espectacles de l'opera flamenca, recorrent moltes de les ciutats d'Espanya inclosa Barcelona on va ser el seu trampolí cap a la fama. (DE LA VEGA, 2009, 104)

Al 1936 actuen a Barcelona:

“...y es entonces cuando las autoridades deciden confiscar su arte para sus propios fines políticos y económicos. Ellas deciden dónde y cuando actuar. Unas veces para distraer a una población en guerra y otras para allegar fondos para hospitales y otras necesidades. Pero lo que peor sienta a Antonio es que le paguen lo mismo que a las limpiadoras del teatro y tener que saludar con el puño en alto al finalizar cada función.”
(NAVARRO, 2008-2009, 220)

En quant tenen l'oportunitat marxen cap a França on entre altres actuacions també ho van fer davant els exiliats i després al 1937 cap a Buenos Aires. No serà fins al 1949 que no tornen cap a Espanya havien estat fora d'Espanya 12 anys.

Va morir a Madrid al 1996

³Florència Pérez Padilla (1918-2000), va ser la parella artística d'Antonio durant més de 30 anys. Va començar els seus estudis de dansa a l'acadèmia del mestre Realito a Sevilla, on hi va conèixer a Antonio. Va ser Realito qui els va convertir en parella artística, es van anomenar Los Chavalillos Sevillanos, nom amb el que donarien la volta al món oferint recitals en parella i amb un repertori que contenia indistintament tots els estils de la dansa escènica espanyola. Després de separar-se d'Antonio i amb la seva pròpia companyia va actuar diverses vegades a Barcelona, Teatre Calderón, Teatre del Liceu van ser alguns dels escenaris on es va veure actuar a la gran Rosario. Se li van atorgar diverses condecoracions per la seva trajectòria professional.

6.5 Pastora Martos

El seu nom real era Pilar Llorens, va néixer a la Corunya al 1929 però als 12 anys va venir cap a Barcelona on hi tenia família i comença a estudiar dansa amb Josefina Cira, La seva dilatada carrera artística es pot repartir entre varies facetes:

- com a ballarina professional va formar part d'algunes companyies importants, destaquem el seu paper com a primera ballarina tant de la companyia de Joan Tena com la de José de la Vega, amb aquest des de 1958 fins al 1960, també amb la companyia de Mariemma amb la col·laboració del Marques de Cuevas. Més endavant marxa a Madrid on va formar part de la companyia del Ballet del Teatro de la Zarzuela tenint de professora a Luisa Pericet, i després amb la companyia de Paco de Ronda, al 1961 com a ballarina solista al Ballet Español de Antonio, Al 1963 fins al 1967 va crear la seva pròpia companyia anomenada *Flamenco y Danzas Españolas* amb seu a Barcelona.
- com a docent al 1968 obre la seva primera escola a Barcelona, al 1976 inaugura la nova seu de l'escola i la situa a Sant Cugat del Vallés. Va ser professora de dansa a l'Institut del Teatre del 1976 al 1980. Va donar molts cursos en diferents Festivals d'Europa i escoles de prestigi. Va fer diverses coreografies per programes de TV. Va ser professora de dansa aplicada a l'esport per l'INEF. fundadora del Jove Ballet de Catalunya amb seu a Sant Cugat
- la tercera i molt interessat i vinculada a altres aspectes del món de la dansa va ser la seva gran capacitat d'abastar moltes tasques, entre altres la d'escriptora i col·laboradora en diferents llibres sempre en temes d'història de la dansa tant clàssica com la **dansa espanyola** i **escola bolera**, crítica de dansa, membre de tribunals i assessora en diferents Festivals i cursos de Dansa Nacionals i Internacionals. Fundadora del Curs Nacional de Dansa de Sant Cugat. Jurat en Festivals com el de Cantonigrós i també en diferents audicions del BNE. Cap de redacció de la revista Montsalvat. Creadora de l'oficina

6.6 José de la Vega

per a la promoció de la Dansa, “Pro-Dansa” i “Publi-Dansa”. Encarregada durant diverses temporades de l’organització artística de les Temporades de Dansa de l’Auditori de Terrassa. Entrevistadora de més de 100 personatges del món de la dansa, ponent de multitud de congressos i articulista en múltiples revistes internacionals.

Pastora Martos va morir al 1999.

Vaig conèixer a Pastora ja que vaig ser alumne de la seva escola quan m’estava preparant per a les proves d’accés a l’IT, però va ser coincidint amb ella fent de tribunal en els Festivals de Folklore de Mollet del Vallés durant uns quants anys quan la vaig conèixer millor. Era una persona molt sàvia, sabia molt de molts temes, tant dels polítics com dels culturals del nostre país i d’arreu del món, i estava sempre disposada a aprendre més i més de la dansa en particular i de qualsevol altre tema d’actualitat. Era un goig escoltar-la quan parlava ja que les seves deduccions et duïen a reflexions més profundes en qüestions que potser amb anterioritat ni t’havies plantejat.

Pastora va fer molt per la Dansa a Catalunya i és un personatge, com molts d’aquest món artístic, que després de morir s’obliden i no es té prou en compte el seu llegat. He tingut l’oportunitat de consultar el seu fons en l’Arxiu Nacional de Catalunya on hi ha tota la documentació que va deixar dipositada i on hi ha una gran quantitat d’informació de ballarins en diferents èpoques, articles de premsa, articles escrits per ella mateixa, i molta informació de la dansa en general a través dels anys tant de dins com de fora de Catalunya a punt per a futures investigacions.

6.6 José de la Vega

Nascut a Utrera, Sevilla, al 1931. Ben aviat el relacionem amb Barcelona ja que s’hi va establir des del 1953 instal·lant la seva escola de dansa.

Se li va concedir el *Premio Nacional de Teatro* al 1961 per la seva coreografia *La Saeta*. Va ser deixeble de Pilar López i amic personal de Vicente Escudero qui va transmetre-li la seva saviesa en quant a la forma de ballar dels homes. La seva relació en els últims anys de vida d’Escudero es va reforçar quan de la Vega va comprar-li molts dels seus

Ballarins espanyols amb relacions importants amb Barcelona

dibuixos, ja que Escudero estava vivint sense recursos. Alguns d'aquests dibuixos es van vendre i d'altres, des de llavors, han decorat l'escola de José de la Vega situada al carrer d'Aribau.

Per la seva escola hi hem passat molts dels ballarins catalans en algun moment de la nostra vida professional, companys de promoció, i posteriorment molts dels nostres alumnes, durant moltes promocions hem i han format part de la seva companyia de dansa interpretant les seves coreografies per diferents Festivals Europeus. L'any 1980 vaig formar part de la seva companyia, fent una gira per Itàlia durant. Va ser tota una experiència i hi vaig aprendre moltes coses, de les que s'han de mantenir i de les que s'han d'oblidar, però no va deixar de ser un aprenentatge interessant.

Memòria viva. Entrevistes

Aquest capítol és una aportació al treball i també un homenatge a alguns personatges que van ser ballarins i que van ser importants dins del món de la dansa a Catalunya en una època determinada.

Aquestes converses han sigut útils per diverses coses: per confirmar, justificar i solidificar alguna part del meu discurs en aquest treball, per situar-nos en una Barcelona que es converteix en més real que el que llegim en els llibres, per encomanar-te de les sensacions que els personatges van sentir en un moment determinat i comparar-les amb les que estem vivint nosaltres actualment situats també en el mateix món que ells.

7.1 Emma Maleras

Emma Maleras m'ha obert les portes de casa seva per mantenir una xerrada de la seva vida professional. Quan vaig trucar-la per saber si podia anar-hi li vaig dir: - Emma, soc Montse Lloret, que se'n recorda de mi? I ella tan graciosa com sempre em va dir, després de pensar-s'ho: ... - una mica-.

Vaig començar les meves preguntes esperant respostes que fessin referència al tema d'aquest treball, però Emma era la que dirigia la conversa cap a la seva vida dedicada a l'estudi de les castanyoles, els concerts, els homenatges que li havia fet al seu poble, Ripollet, i els seus estudis de piano. També es va interessar molt per a la meva feina, ella també m'entrevistava a mi.

Ha estat una xerrada molt entranyable, Emma dintre de la seva lucidesa que anava i venia em va explicar unes quantes anècdotes d'aquelles

que val la pena escriure perquè perdurin.

M: Emma, com era el panorama de la dansa espanyola quan vostè ballava?

E: jo he ballat a molts teatres d'Europa

M: i a Barcelona també?

E: a Barcelona també

M: no notava si hi havia prejudicis cap als espectacles de **dansa espanyola**? Com ho vivia?

E: no vaig notar res de tot això, vaig marxar a estudiar a Madrid ja que a Barcelona hi havia poca cosa.

M: quan va començar amb el mètode?

E: gràcies a la carrera de piano vaig poder crear el mètode.

M: Com estava l'ambient del **flamenc** als anys 50, 60

E: a Barcelona no hi havia gaire cosa per això va haver de marxar de Madrid

M: però hi havia Magriñà en aquella època?

E: feia anys que volia entrar a L'Institut a treballar com a professora quan l'IT estava situat al carrer Elisabets, però hi havia Magriñà i fins que no es va jubilar no va poder entrar-hi, jo des de fora ja veia que no es preparava gaire bé als alumnes, per això volia fer hi alguna cosa.

M: a part de l'escola de Magriñà hi havia altres escoles a Barcelona o ell ho tenia tot acaparat?

E: no, hi havia alguna altre escola tot i que la millor era la de Magriñà era on hi havia tot l'ambient de la dansa

M: a quin any va obrir la seva escola a Barcelona?

E: no ho recordo exactament però quan treballava a l'Institut ja compaginava les dues coses, a l'escola del carrer d'Urgell hi tenia una ajudanta. tenia molta fama, havia arreglat molts peus plans comes garrelles.

M: recorda els Festivals de Espanya?

E: no recordo...

M: José Tamayo que duia uns programes espectaculars de sarsuela on hi participaven grans ballarins de **dansa espanyola**, acostumaven a venir al parc de la Ciutadella.

E: recordo un cop veure'ls al Grec, veia tots els espectacles que podia,

7.1 Emma Maleras

no tots els que volia perquè moltes vegades estava de gira. El que em va anar més bé va ser poder entrar a l'Institut del Teatre, han tingut la mania de que les castanyoles no era una cosa catalana, que és **flamenc** i això es mentida.

M: això li volia preguntar, es va trobar amb algun problema quan va voler publicar el mètode de castanyoles?

E: em deixaven fer, no se'n preocupaven, només em vaig trobar amb un savi que em va dir que això de les castanyoles no era una cosa catalana, jo li vaig dir que no era veritat que jo soc filla de Ripollet, més català que això...a Ripollet els ha cridat molt l'atenció que hagués nascut allà. La meva mare era filla de Ripollet tot i que va viure a Barcelona però va voler que jo nasqués allà, ara hi ha la plaça Emma Maleras, va sortir a la televisió catalana i vaig parlar sobre el meu mètode. A Ripollet m'estimen molt i agraden molt els concerts de castanyoles. Serà molt important el mètode de cara als músics i crec que els ballarins han de saber música igual que els coreògrafs, crec que han d'estudiar música obligatòriament. Jo vaig començar a estudiar piano als 8 anys, jo volia ser ballarina, no pianista, va ser la meva mare qui va voler que l'estudies. El meu avi era una mica ric i anar al col·legi de les monges era el màxim en aquella època, ja vaig néixer ballarina.

En aquest punt vol ensenyar-me els llibres dels mètodes, m'explica que les últimes edicions les ha publicat una editorial Alemanya. Va fer el contacte en una fira del llibre i música a Wiesbaden, Alemanya, van coincidir amb un senyor que havia escoltat concerts de castanyoles, al contactar amb mi va mostrar molt interès pel mètode, aquest contacte té una editorial de llibres de música, va ser l'inversor que va ajudar a fer realitat la seva publicació. José de Udaeta va ajudar molt a obrir el camí de les castanyoles a Alemanya, jo el vaig ajudar a ell i ell a mi.

M: com se li va acudir fer un mètode de castanyoles?

E: al tenir la carrera de piano, sempre amb excel·lents (ella en diu sobresalients), quasi bé tota la carrera amb aquesta nota i va ser gràcies les castanyoles, les meves companyes no entenien com era que jo sempre treia les millors notes, elles es feien un fart d'estudiar i en canvi com a molt treien notables. Ara això ho estic escrivint, escric tot el que he fet al llarg

de la vida. Ara m'explico el perquè no comprenia perquè estudiava tres hores de piano i dues hores de castanyoles i treia molt bones notes, més que les meves companyes, fins i tot algú havia comentat si tenia alguna combinació amb el professor, no en el mal sentit sinó que si era un oncle o un parent que m'afavoria, ara he averiguat perquè tenia aquesta agilitat, va ser gràcies al metrònom. Com que m'agradava molt La Argentina com tocava les castanyoles, va ser la primera que va sortir del *rria rria pita chim pum chim pum*¹

M: la va veure ballar a La Argentina?

E: si que la vaig veure, tenia discos d'ella, el meu pare es va preocupar de buscar-me discos portats de Paris, ella tocava molt de pressa, i jo em preguntava com podia arribar a tocar com ella, quan l'escoltava volia córrer tant com ella. Va venir a Barcelona i quan la vaig veure em va decepcionar perquè no corria tant com en les gravacions, més tard, quan jo vaig gravar els meus discos vaig saber que quan graven els discs ho fan a una velocitat més lenta, més tard quan ho editen li donen velocitat perquè s'escolti una versió més brillant. Quan intentava córrer tant la Argentina en els discos vaig veure que havia d'estudiar molt les castanyoles i vaig fer-ho amb el metrònom, això em va donar molt agilitat i velocitat quan d'una altre manera no ho hagués aconseguit.

M: a la Argentinita també l'havia vist?

E: si, però no era tant bona, La Argentina era més fina, la Argentinita era més barruera tot i que també tenia alguna cosa bona com el moviment de les mans i el posticeo² de les castanyoles, aquest posticeo li vaig copiar. Estic preparant un altre llibre perquè m'he adonat que si es fa un treball de dits separant les falanges, ajuda molt a millorar la tècnica, però no sé si tindrà temps. Quan vaig voler publicar els primers llibres no vaig trobar-me gaires facilitats. En aquest llibres, sobretot en els primers que van destinats als nens, hi ha dibuixos: un rabadà amb castanyoles, nens amb barretina, la Pedrera de Gaudí a la portada i està fet expressament perquè no puguin dir res de si és català o no. Aquest llibres s'editen en

¹Nomenclatura que se li dona als diferents tocs de les castanyoles i que defineixen els diferents sons que produeixen.

²Nom que se li dona a un toc de castanyoles que es produeix al xocar-les entre elles amb les mans col·locades d'una manera determinada i especial.

7.1 Emma Maleras

3 llengües, català, castellà i alemany. Considero que els músics haurien d'estudiar castanyoles i els ballarins haurien d'estudiar molta música per poder-se entendre amb els músics quan han de treballar junts alhora de donar les classes, o han de muntar alguna coreografia. El meu sistema d'ensenyança és amb el metrònom, ja que sempre manté la mateixa velocitat augmentant-la quan convingui, a més a més provoca que tocs els que toquen vagin igual. Els músics haurien d'aprendre primer el ritme i aquests llibres és el que fan. La dibuixant va fer uns dibuixos que no m'agradaven, les positures que agafaven no eren encertades, quan li vaig dir que no estaven bé es va ofendre amb mi, que m'havia de dir a mi, amb el fart d'ensenyar dansa espanyola que m'he fet.

M: havia ant a veure espectacles als cafès cantants a Barcelona?

E: no gaire, si que havia vist a Carmen Amaya, ballava molt bé, tenia molt temperament

M: Carmen Amaya també tocava les castanyoles, com ho feia?

E: es una cultura que es passa de rosca, perquè costa de tocar les castanyoles, s'ha d'estudiar molt.

Parlem una estona més de l'Institut i de les classe que dono, em va fent preguntes dels professors que estem en el departament d'espanyol i de si tenim gaires alumnes. Em parla també del seu marit, que ella el considera un tarambana i embustero, parla de l'època quan es van conèixer, recent acabada la guerra, amb en Franco als cabarets no es ballava la porqueria que va venir després la gent hi ballava espanyol, no es ballava res més, a ella li va anar la mar de bé tot i que va haver de marxar a Madrid, els madrilenys li deien que es quedés amb ells perquè era molt divertida i ella els i deia que era una més amb la competència que hi havia

M: Es ballava de tot i t'havies de preparar de tot?

E: ara no? mal fet

M: Va ballar molts anys?

E: Deu ni do, però ja vaig començat amb operacions i vaig haver de deixar-ho. Quan em vaig separar i perquè el meu marit no em trobés vaig anar a França, Rosella Hightower i Josep Ferran³ em van acollir a casa

³Ballarí barceloní, alumne de Joan Magriñà que va formar part del cos de ball del Gran Teatre del Liceu. Va ser contractat per els *Ballets Russos* del Coronel Basil, també per el *Gran Ballet del Marqués de Cuevas* al 1949 entre altres companyies. Quan Rosella

seva. D'aquesta manera el meu marit no es quedava amb els diners que guanyava ja que durant una època i segons a quin lloc les dones podien treballar però havien de donar els seus sous als seus marits. Vaig fer concerts per tot el món, fins i tot a Rússia, on hi vaig fer intercanvis amb percussionistes del Bolshoi, ens varem intercanviar gravacions.

Parla de José de Udaeta i la seva parella Susana i del Estampío que va ser el seu mestre, m'explica una anècdota d'aquelles que li agraden a ella, mossegant una mica:

l'Estampío li deia a Udaeta referint-se a mi mentre em donava classes de **flamenc**:

baila muy bien esta chica, va muy a compás, claro como estás acostumbrado a tu pareja de baile que cuando zapatea parece que pase un camión.

Vaig estudiar **escola bolera** amb els germans Pericet amb els qui vaig fer molta amistat, amb el Estampío no podies tenir amistat era un home molt amargat.

M: m'acomio d'ella i la deixo mentre es distreu amb les fotografies del llibre, fotografies boniques com en diu ella, hi surten entre d'altres José de la Vega, parella de ball a temporades, el seu amic Alfons Puig, Sebastià Gasch, Consol Sánchez, la Boileau, editora del mètode...

7.2 Eulàlia Blasi

Per entrevistar a Eulàlia Blasi em dirigeixo a la seva escola del carrer Ali-Bey, la cinquena seu, segons m'explica i fundada al 1967.

M: explique'm una mica la teva trajectòria professional.

B: havia ballat molta dansa espanyola, no l'havia estudiat cosa molt diferent, José de la Vega em va demanar que formés part de la seva companyia, hi vaig estar uns 3 anys. De dansa espanyola només sabia balls que havíem de ballar, *Caracoles*, *Verdiales*, *Soleares*, *Alegrías del Mirabrà*, *Malagueñas*. No tenia escola sinó que vaig aprendre els balls i m'adaptava. Varem ballar per França Itàlia Bruseles, etc.

Hightower obre el seu Centre Internacional de Dansa a Cannes (França) el va contractar com a professor.

7.2 Eulàlia Blasi

M: recordes l'any?

B: era el mateix any que acabava de marxar Pastora Martos, cap al 1958, Emma Maleras anava d'artista convidada, també hi havia Consol Sánchez que quan va marxar la va substituir Rosa García, els coneixements que tenia de dansa espanyola era a través dels balls, sabia tocar castanyoles d'una manera limitada per haver-les estudiat una mica en l'esbart.

M: havies estudiat amb el mestre Magriñà?

B: vaig anar amb Magriñà quan tenia 13 anys. Vaig estudiar-hi dansa clàssica i ho compaginava amb l'esbart Verdaguer. Havia fet la Costa Brava juntament amb molts dels ballarins del Liceu.

M: com et classifiques com a ballarina, en quin estil et situes?

B: com a ballarina de folklore encara que amb base de dansa clàssica, vaig estar a l'esbart des dels 12 anys.

M: com vivies la moguda de dansa la espanyola a Barcelona?

B: em venen a la memòria noms com Alberto Portillo,⁴ Pilar López, la Argentinita, José de Udaeta, es parlava moltíssim de dansa espanyola i molta dansa espanyola sortida d'aquí. Hi havia més moguda aquí que a Madrid, la prova d'això és que molts ballarins de l'època es van quedar aquí i fins i tot van crear la seva companyia com José de la Vega o Vicente Escudero. A Vicente Escudero el vaig conèixer, va venir a veure un assaig d l'esbart, també vaig parlar amb Carmen Amaya, vaig coincidir amb ella en alguns espectacles que es feia amb combinació de números sueltos, hi havia molt contacte entre els professionals del món de la dansa de totes les disciplines.

M: aquesta relació que expliques feia que es poguessin compaginar els esbarts amb espectacles de dansa espanyola o flamenc?

B: ens relacionàvem sense cap problema per exemple: ens contractaven per un espectacle, a la primera part ballava Carmen Amaya, a la segona part ballava l'esbart Verdaguer, a Palamós o bé per la Costa Bra-

⁴Ballarí de formació clàssica que va format part dels Ballets de Barcelona compartint cartellera amb Joan Magriñà i Rosita Segovia. Cap als anys 60 va crear la seva pròpia companyia anomenada *Ballet de Alberto Portillo*. (Veure documentació complementària) Havia participat com a coreògraf en algunes pel·lícules i el seu ballet hi va participar com a intèrprets, *Dos chicas de revista* és una d'elles amb Mariano Ozores de director a l'any 1972. (Veure documentació complementària)

va, però això va canviar molt potser en 15 anys o 20, dels anys 60 als 80 és on jo vaig detectar el major canvi. A casa seva no em deixaven anar a ballar amb els *Coros i Danzas*, tot i que ajuntava totes les danses, l'espanyol, les danses gallegues, les danses catalanes, l'única cosa bona va ser la unificació de moltes de les danses.

M: Havies vist algun espectacle dels *Coros y Danzas*?

B: si, era bastant depriment, l'espanyol que es ballava era molt horros, hi havia ballarins amb molt poca gracia. Recordo una pel·lícula que es deia *Ronda Española* tota basada en els *Coros y Danzas*. Hi havia el grup de Catalunya que feia danses catalanes però també hi havia la casa de Andalusia que dintre de Catalunya ballava flamenc, el que després serien les penyes.

M: recordes els espectacles dels *Festivales de España*?

B: ens trucaven per anar a fer actuacions a Castelldefels i per tota la península, com a esbarts ens convidaven dins dels Festivales de Espanya, amb José de la Vega, amb Antonio.

M: quins ballarins recordes?

B: vaig ballar amb Pilar López el dia que deia adéu com a professional al Teatre Barcelona, l'esbart hi varem actuar en el el final de festa. M'havien parlat tant d'ella que quan la vaig veure ballar em va decepcionar molt, els braços, l'actitud, les mans, no va ser el que m'esperava. Vam anar a casa de l'Alfons Puig amb Sebastià Gasch, casa seva era com un museu, tenia un vestit de l'Argentinita, l'últim que va portar la Pilar López. Era una època on hi havia un ambient artístic a Barcelona que era una passada. Quan venia algun personatge important, Alfons Puig reunia a alguns personatges que representaven alguna cosa en el panorama artístic de la ciutat, com quan va venir el Marques de Cuevas i se'ls feia recepcions. Alfons Puig era un teòric de la dansa, venia a l'esbart i ens donava classes de historia de la dansa. Jo en aquella època estudiava el batxillerat i no podia compaginar-ho amb els estudis de l'Institut del Teatre, a més a més ja tenia la meva dosi de dansa a l'esbart on també hi feia dansa clàssica.

M: Des de quan tens l'escola?

B: des de l'any 1967, encara tenint l'escola vaig marxar de gira, una

7.2 Eulàlia Blasi

part de les classes me les va substituir Josep Maria Escudero que encara no havia entrat a treballar a l'Institut del Teatre, una altre part l'Antonio Monllor que va ser molt important a l'època, era el que feia de Pelele al ballet del Magriñà en els Tapissos de Goya. A la meva escola vam començar a impartir classes de dansa espanyola en el moment que varem començar a preparar alumnes per als exàmens lliures a l'institut

M: a l'època franquista, la dansa catalana es va veure gaire afectada?

B: no, al contrari, era una cosa política, quan Franco venia a Catalunya ens cridaven ballar, com per exemple a la Diputació. A mi no m'hi deixaven anar, el dia que això passava sempre estava malalta, però la dansa catalana no tenia problemes ja que només es ballava, el que els molestava era l'idioma, com que no es parlava en els espectacles no ens va perjudicar, al contrari varem poder promocionar la dansa catalana defensada dintre de la cohesió dels pobles.

M: com veus la dansa espanyola actualment?

B: malament, com tota la dansa, en la nostra època érem una referència per Madrid, tant la dansa clàssica com l'espanyola, no hi havia color. La dansa espanyola es va promocionar molt, l'Antonio era considerat de tot arreu, ara ja no és així, tot el contrari ara veig que tant en dansa clàssica com l'espanyola ens donen trenta mil voltes, a part de Color i Incredación Danza, a Catalunya no hi ha res més, trobo que la dansa s'està enfonsat.

M: perquè creus que esta passant això?

B: s'ha deixat la dansa com l'últim recurs, han donat prioritat d'altres coses, València es molt potent perquè s'ha preocupat dels temes culturals, actualment no tenim polítics que els interressi realment la dansa. En la meva època hi havia el cos de ball del Teatre del Liceu, ens contractaven com a ballet, no com a opera, el cos de ball del liceu era molt important, ara res de res, no queda res de tot això. Quan fan audicions, quan es necessita cos de ball en una opera, els ballarins passen a fer més de figurants que altre cosa, el ballet no interessa. Excepte en contemporani que si que hi ha mes cosa, hi ha varies companyies que s'han aguantat, perquè les ajudes s'han focalitzat cap allà, el ballet contemporani a Barcelona encara està viu.

M: Els esbarts es van aguantant o també en desapareixen?

B: van sobreviuint, mantenir una companyia val molts diners, el vestuari, el local d'assaig, la cobla quan hi ha actuacions, però els ballarins no cobren, tot ho fan per amor a l'art, es una afició autèntica ja que els ballarins que són una part molt important dels esbarts no cobren, tot i això els esbarts es mantenen i fan que s'agafi molta afició a la dansa, hem de tenir en compte que de dia treballen i a la nit assagen i fan actuacions on sigui.

Acabem l'entrevista ja que Eulàlia té feina, però encara tenim temps de seguir parlant de la professió tot i prenent un cafè.

7.3 Josep María Escudero

Josep M^a Escudero va néixer a Barcelona al 1942. Els seu inicis en el món de la dansa van ser amb l'Esbart Verdaguer, alhora comença a estudiar dansa clàssica amb Mme. Marina Goubonina (Mme Noreg) i amb Joan Magriñà. Entra a formar part de l'elenc del Gran Teatre del Liceu, però als 23 anys marxa cap a França on va arribar a ser ballarí solista en el Ballet de l'Òpera de Nantes primer i del Lille i Niça després. Director del ballet de l'òpera de Toulon i més endavant mestre de ball i ajudant de direcció del Teatre de l'Òpera de Tours. A partir del 1977 torna a Catalunya i desenvolupa la seva tasca com a mestre a l'Institut del Teatre de Barcelona fins al moment de la seva jubilació l'any 2008.

Molt amablement em va convidar a casa seva on vaig tenir l'oportunitat de fer-li aquesta entrevista:

M: explica'm una mica com era el panorama de la **dansa espanyola** abans que marxessis a França

E: cap als anys 75 vaig tornar a Catalunya després d'uns anys treballant a França com a ballarí. Vaig tornar a Barcelona per ser professor de l'Institut del Teatre. Cap als anys 50 i fins aproximadament als anys 60 estava a Barcelona. Havia treballat al Liceu fins que va decidir marxar cap a París. De l'època que em parles recordo que en el Teatre Principal i a tota la zona del Paral·lel és on hi havia tota la moguda de la dansa.

M: Com va viure aquesta època i com funcionaven els espectacles?

7.3 Josep María Escudero

E: En aquell moment tenia 14 o 15 anys i no tenia l'edat per poder entrar als *cafés cantantes*, però amb algun companys ens passejàvem per davant d'aquests locals que també tenien horari de tarde. En recordo alguns del carrer Nou de la Rambla, d'altres de molt importants en el carrer Arc del Teatre. Recordo aquells moments amb molta excitació pel descobriment del que hi passava dins i amb la curiositat que dona la joventut. Quan vaig tenir l'edat per entrar-hi ja estaven degenerant i havien canviat els espectacles per números de transvestisme, entre altres coses, el mateix succeïa en el *Barcelona de Noche*. Era una època que els espectacles eren de varietats. On si que podia entrar era en alguns cinemes on primer es projectava la pel·licula, després es feien números de varietats com cantar i ballar **flamenc**, i també malabarismes, en recordo un al barri de Sant Andreu un a Gràcia i un altre cap al barri de la Sagrada Família. En aquests cinemes si que hi anava sempre que podia i l'espectacle era del meu interès, m'agradava molt ja que era una manera de veure dansa. En aquella època el **flamenc** era molt important, hi havia molta tirada per aquest tipus d'espectacle, jo encara no en tenia gaires coneixements però ja veia que aquest tipus de dansa li cridava molt l'atenció. Les grans companyies venien al Teatre Comèdia, actualment convertit en cinema, al Teatre Calderón, actualment hotel i també al teatre Poliorama. En el Comèdia vaig veure ballar a Pilar López, a José de Udaeta amb la seva parella de ball Susana, a Rosario; en el Calderón havia vista a Antonio, a Antonio Gades en els seus inicis i a Mariemma. Vaig veure a Carmen Amaya al Teatre Barcelona.

M: les companyies que venien a Barcelona se les programava per períodes llargs o s'estaven pocs dies en els teatres?

E: els programàvem molt, venien molt sovint i repetien. En el Poliorama havia vist a Roberto Iglesias i al Liceu cap als anys 54 i 55 a l'Antonio. El públic del Liceu era molt pijo, recordo que es va criticar molt quan va venir l'Antonio, estava present en l'espectacle del Liceu on Antonio va ser tant criticat. Recordo especialment un ball anomenat *Jugando con el toro*(AAVV, 1964, 103)⁵. Vaig veure també les *Danzas Fantáticas* de Tu-

⁵Es refereix a la coreografia *Jugando al toro*. Estrenada al Gran Teatre del Liceu al 1960

rina ballades per Rosita Segovia, ella feia la part clàssica amb sabatilles de puntes. També vaig tornar a veure a la Pilar López amb l'estrena del *Concierto de Aranjuez*.

M: Com era el públic del Liceu en aquella època, es podia reconèixer una tendència catalanista o burgesa?

E: El public anava a lluir-se amb les seves joies, abrics de pell espectaculars, vestits llargs. Jo només podia anar a veure els espectacles en els pisos de dalt, tercera o quarta planta, quan vaig poder anar a platea em vaig haver de fer un esmòquing. Era la burgesia la que manava i marcava com havia d'anar vestida la gent per entrar al Liceu. Hi havia un advocat anomenat Pàmies,⁶era un personatge que feia i desfeia.

M: Magriñà feia espectacles on hi estava barrejada la dansa clàssica i la **dansa espanyola** i fins i tot el **flamenc**, acceptava el public assidu al Liceu aquesta confluència d'estils?

E: el public del Liceu era molt especial, posava problemes fins i tot a segons quines òperes es programaven, fins al punt de patalejar a terra si no era del seu gust, volien veure les òperes més romàntiques, com les de Puccini o Verdi, això mateix passava amb les companyies de dansa clàssica, els sectors mes progressistes, els que estàvem ubicats a les plantes altes no dèiem res, ens al contrari, però la majoria eren un public molt tradicionalista.

M: quants anys vas ballar al Liceu?

E: en total vaig estar-hi 3 o 4. Primer estudiant amb Marina Noreg i després amb el mestre Magriñà. Amb ell estudiava dansa clàssica, sabatilla (**escola bolera**) i sabata (**dansa estilitzada**). Havia arribat a ballar *El Amor Brujo*, amb sabata, el Bolero de Caspe, Boleras Fandangos, balls més populars. Estudiar **dansa espanyola** era el més normal i habitual, tant que quan entraves a la seva escola havíem d'estudiar totes les tècniques, era la cosa més normal del món.

M: a Barcelona hi havia altres companyies de dansa catalanes o no-més hi havia la del mestre Magriñà?

E. Magriñà formava part de tots els estaments relacionats amb la dansa, tenia l'escola privada en ple rendiment, el Conservatori del Liceu, la

⁶Es refereix a Antonio Pàmies, empresari i director artístic del Gran Teatre del Liceu

7.3 Josep María Escudero

Companyia de Dansa del Liceu, l'Institut del Teatre. Juan Tena, ballarí i coreògraf català va crear una companyia però no va poder mantenir-la per manca de suport institucional, va fer un intent d'entrar en algun dels estaments però Magriñà ho tenia tot acaparat. Llavors el panorama dansístic era com una màfia.

M: la dansa en aquell moment estava polititzat?

E: al principi quan anava al estudi de Magriñà a la paret hi tenia un Sant Crist i un retrat del Caudillo, al primer cop que ho vaig veure em vaig quedar molt parat, anys més tard ho va treure, Magriñà era afí al Règim, com també els que dirigien l'Institut del Teatre i com el públic que assistia al Liceu, tenien una mentalitat molt de dretes.

M: què recordes de l'època dels *Coros y Danzas*?

E: recordo que eren espectacles que tenien molt d'èxit, quan venien a Barcelona actuaven en Teatre Grec, no recordo l'any. Aquests espectacles m'agradava, jo gaudia amb tot el que estava relacionat amb la dansa, sortien molt per la televisió, sobre tot el 12 d'octubre dia de la Hispanitat, els espectacles que feien eren tot d'estil popular, no recordo veure-hi res de **dansa espanyola**.

M: recordes si només cada grup ballaven els balls de la seva regió o feien espectacles amb balls barrejats?

E: Ho recordo tot barrejat, al menys cap als anys 56, 57. Els *Coros y Danzas* era una forma de veure dansa.

M: recordes els *Festivals de Espanya*?

E: i tant, vaig veure algun dels muntatges en el parc de la Ciutadella, els vaig veure abans de l'any 66 i tenien un èxit increïble, també es programaven en el Teatre Grec a l'estiu buscant espais a l'aire lliure. Disposaven de molts recursos i hi havien passat grans estrelles.

M: es veritat que agradaven molt i tenien tant d'èxit?

E: no només els Festivals de Espanya, a Catalunya agradava molt la **dansa espanyola**, els teatres sempre estaven plens, feien programacions llargues i omplien sempre, hi havia més espectacles de **dansa espanyola** que de dansa clàssica, només a la primavera hi venia alguna companyia al Liceu però no n'hi havien gaire de bones, les que venien fora del Liceu eren de tercera categoria. Recordo uns empresaris que tenien despatx en

el carrer Nou de la Rambla que es dedicaven a contractar parelles de ball o petits grups de **dansa espanyola**, darrera el despatx hi havia una petita sala d'assaig que podies anar-hi a preparar els balls. En el mateix carrer hi havia un fotògraf que es deia Alfredo on et feies les fotografies, ho anaven majoritàriament el ballarins de **dansa espanyola** i les vedets, l'Alfredo estava especialitzat en aquest tipus de fotos. Dels tipus d'espectacles que hi havia eren el music hall que es feia en el Molino, teatre còmic on es feia revista, al Teatre Victòria es feia comèdia musical i alguna cosa de revista en canvi en el Teatre Apolo només es feia revista. Els tres teatres dedicats a la dansa i sobretot a la **dansa espanyola** eren els que he comentat abans, el Comèdia, el Poliorama i el Calderón en els anys 56, 57, 58, que era l'època que recordo quan venien les companyies importants. Ja als anys 65 vaig marxar a França.

M: com rebia a la distància el que passava a Espanya en el món de la dansa?

E: A París veia tot tipus d'espectacles i estils de dansa, fins i tot **dansa espanyola**, Recordo que hi havia un ballarí de **dansa espanyola** i dues 2 companyies, crec que es deia Lelé de Triana, també hi havia un matrimoni que no recordo el nom que en la seva companyia tenien ballarins espanyols i francesos, quan anaven a ballar a Espanya els canviaven el nom per noms espanyols. Espanya estava tant tancada que a París no arribava res de res, el primer que va obrir les portes a Europa va ser Antonio Gades, al Teatre de la Ville, a França el públic l'adorava, més endavant ja va arribar també el BNE.

M: des de França eres conscient de la repressió que es vivia a Espanya?

E: I tant! jo havia anat a manifestacions contra el govern d'Espanya i per protestar pels afusellaments que es duïen a terme.

M: vas coincidir alguna vegada amb algun ballarí que hagués marxat del país per problemes polítics?

E: no ho recordo, si que vaig conèixer gent a l'exili però no eren del món de la dansa. Era molt jove i encara no m'havia interessat el món de la política. Per què vegis com era el Liceu, hi havia vestuaris de nois i vestuaris de noies, un cop que hi havia d'anar a treballar, em van fer

7.3 Josep María Escudero

canviar de vestuari perquè em van acusar de tenir idees comunista, amb 16 o 17 anys!, el que si que era molt clar i deia el que pensava. Si algú replicava al mestre Magriñà o tenia una opinió diferent se'l marginava. Les noies es pagaven el vestuari, les faldilles d'espanyol, els tutús, les sabatilles, les sabates d'espanyola contràriament es cobra una misèria. En el Molino, salvant les distàncies, passava el mateix, quan hi havia una estrena les vedets no s'explicaven entre elles el vestuari que es posarien i el dia de l'estrena es descobria quin era el més espectacular, al Liceu tampoc s'ho deien i esperaven a a veure quins eren els tutús més rics amb més pedreries, pots veure així quina era la mentalitat que hi havia, pena que hi havia moltes noies que no cobraven res. Jo vaig entrar al Liceu amb una mica de complexa, estava aclaparat pel luxe. Va ser una època horrorosa tot i que vaig ser feliç. Ballava al Liceu o amb grups. La temporada del Liceu començava al mes de novembre fins al mes de maig, després es feien grups per anar a ballar a la costa Brava, aquests grups majoritàriament eren de ballarins del Liceu.

M: què ballàveu en aquests espectacles?

E: bàsicament **dansa espanyola**, era el reclam pel turisme, si ballaves sabatilla havia de ser amb castanyoles i els balls de sabata podia ser sense castanyoles. Els orígens de les *gales* per la Costa Brava venia donada per la curta durada de la temporada del Liceu, les primeres ballarines i les solistes també venien, recordo a Assumpció Aiguadé, Cristina Guinjoan, Antoñita Barrera, això eren cap als anys 58, 59.

M: com us organitzàveu ?

E: algú es cuidava de fer els muntatges, llogàvem un estudi d'assaig i quan començava la temporada marxaven, a vegades eren contractes de 3 mesos o de 15 dies, depèn si l'espectacle agradava o no als empresaris que t'he comentat abans, ens fèiem les fotografies a l'estudi de l'Alfredo, eren els afixes que es penjaven a les portes del local on havíem de ballar. Si estàvem més temps en un lloc teníem 2 o 3 programes diferents, el que canviàvem era el programa per donar temps a canviar el turisme.

M: quins llocs recordes de la Costa Brava?

E: recordo anar a Cadaqués, a Sant Feliu, a Lloret n'hi havia molts i tenia molta fama. A Lloret és on volíem anar tots els grups, també a

Tossa. Agafaves les maletes, l'autobús de línia amb tot el vestuari de ballar i marxaves la temporada d'estiu. Alguna vegades l'empesa que et contractava tenia un furgoneta que et traslladava, d'altres si el que et contractava era per fer bolos o un sol espectacle et duien en petits autocars. Fèiem espectacles variats, hi havia un cantant, també el ball però amb més categoria que els espectacles de varietats que es feien antigament. Ho recordo com si fóssim emigrants amb les maletes i cap a munt. Recordo molt els cafès cantants, un ballarí que es deia Virgo, un altre Antonio Maya que cantaven i ballaven i duien uns vestuaris increïbles i uns maquillatges espectaculars. La Barcelona d'aquella època tot i que hi havia molta misèria tenia un encant, podies anar amb tota la tranquil·litat del món i no passava res tot i que hi havia molta prostitució de senyores velles i prostitució masculina. Dins dels locals en podies trobar tant de prostitució masculina com de femenina que alternaven amb el públic, això també passava a Barcelona de Noche, al carrer Conde del Asalto (Nou de la Rambla) recordo que fins i tot havia hagut algun crim passional.

En definitiva, amb les paraules de Josep M^a Escudero em pogut percebre una altre visió de com estava ordenada la dansa a Barcelona en la postguerra, escoltar-lo sempre és un plaer, quan tenim l'oportunitat de escoltar a gent amb tanta experiència i que transmet l'amor per la professió hem d'aprofitar-ho per poder més endavant fer el mateix amb els més joves, encomanar-los de la mateixa passió i il·lusió.

Conclusions

Molts autors dels que han investigat sobre la Dansa a Catalunya coincideixen en destacar l'origen i arrelament tant de la **escola bolera** com del **flamenc** provocant una gran tradició que es va estroncar amb el franquisme.

Abans de la guerra i de la implantació del règim franquista, la **dansa espanyola** i el **flamenc** tenien cabuda a Catalunya i en concret a Barcelona sense cap problema, es programaven en qualsevol teatre de la ciutat i en els cafès cantants especialitzats en aquest tipus d'espectacles.

Això va canviar amb l'esclat de la guerra civil i sobretot amb la instauració del règim, ja que aquest es va apropiat de la projecció d'aquest art i el va utilitzar com a arma política. Contràriament al que passa actualment era un època on la **dansa espanyola** tenia una projecció més gran que el **flamenc** ja que aquest arrossegava unes connotacions negatives degut a comportaments a molts dels locals de la ciutat on es ballava aquest tipus de ball i els problemes de baralles i prostitució que aportaven alguns personatges tant masculins com femenins que s'hi dedicaven

La **dansa espanyola**, considerada més elitista, potser per la dificultat de preparació dels seus intèrprets, estava acaparada per uns intèrprets concrets que es repetien en les programacions dels teatres barcelonins més importants, bàsicament al Liceu. El **flamenc** estava representat de tant en tant en aquests mateix teatre, però majoritàriament en locals de categoria diferent, *cafés cantantes* era el més habitual però també subsistia en el submón de Barcelona un tipus de **flamenc**, amb un públic determinat on se'n podia trobar de baixa qualitat com un altre que a la sortida de les funcions del Liceu anaven a escoltar o veure ballar **flamenc**, era

un públic a qui cridava l'atenció la raresa i l'exotisme dels ballarins, del vestuari, de l'ambient que s'hi respirava però també amb el seu grau de perillositat que s'hi vivia pel tipus de criatures que s'hi reunien.

Locals com Sevilla, Kursaal, Stambul, Barcelona de nit, Bataclán, Pompeia, i tants altres dels que hem anat anomenant al llarg d'aquest treball, tant els que es ballava com els que només es cantava **flamenc** i d'altres que de tant poca categoria que ni tant sols la premsa de l'època en l'apartat de cartellera se'n feia ressò. El fenomen del submón del districte V podria ser una nova via de recerca, un nou coneixement per aprofundir en la Tesi Doctoral, utilitzant també la documentació que he estat recollint durant dos anys de la premsa catalana, en l'apartat d'espectacles, per tal de poder fer una valoració sobre la informació que es dona de tots els espectacles de flamenc, de la quantitat d'espectacles que es programen als Teatres catalans i de fora de Catalunya, a nivell estadístic.

Ja hem vist que els artistes que a l'època franquista van ser més famosos, en els inicis de les seves carreres artístiques van tenir problemes, alguns d'ells, abans de tenir-los van marxar fora d'Espanya, fins i tot aquesta fama obtinguda fora del país es va utilitzar pel regim com a pròpia, no es podia anar en contra de l'atenció internacional que es tenia dels artistes espanyols.

Aquests artistes es van acabar de formar fora d'Espanya, mica en mica es van encomanar de les noves tendències i maneres de entendre l'art tant allunyat del que es vivia en aquells moments a Espanya. És per això que quan van tornar i es van veure els seus espectacles en els nostres teatres va ser una gran revolució.

A Catalunya, que hi havia molts prejudicis cap a aquests tipus d'espectacles, bàsicament encomentats per la imposició franquista, les coses eren més complicades per el seu desenvolupament. Serveixi d'exemple els text inclòs en el programa de ma de l'any 1962 ((veure a l'apartat: documentació complementària, el programa de ma amb el text íntegre), es va fer un espectacle especial per celebrar les festes de la Mercè, patrona de Barcelona.

S'hi podia llegir:

“...en Abril de 1960 se anunció en este gran Teatro la próxi-

ma actuación en el mismo de ANTONIO-BALLET ESPAÑOL, las pasiones se desataron; partidarios y contradictores, no de la indiscutible primera figura de nuestra danza, sino de la presencia en el histórico palco escénico del Liceo de una compañía coreográfica española, iniciaron una controversia que, aunque breve, tuvo honda repercusión en la vida ciudadana.”
(Lic, 1962)

En aquest paràgraf detectem que, el que en aquell moment podia ferir les susceptibilitats d'alguns sectors, no era el personatge, sinó el fet de ser una companyia de dansa espanyola la que estès programada en el teatre i que es fes en un dia tant representatiu, dia de la Mercè, patrona de la ciutat.

El text segueix:

“Grandes masas de aficionados al baile o aun de simples liceísta expresaron públicamente su punto de vista favorable o contrario a que el centro vital del arte teatral barcelonés, el escenario tradicional del Liceo de superlativo tratamiento internacional, se consagrara a la actuación de una Compañía nacional, que se suponía de menor rango e importancia que las extranjeras que habitualmente lo frecuentaban y esta disparidad fue lo que provocó la discusión nacida de contradictorios puntos de vista.” (Lic, 1962)

Segons això, entenem doncs, que el que es considerava art teatral a la Barcelona de l'època no era cap de les companyies nacionals, però si en canvi les estrangeres, millor dit les companyies de dansa clàssica i evidentment les d'òpera. Aquí detectem tant l'esnobisme de l'època com el refús a la dansa espanyola o als personatges que representaven aquest estil de dansa.

El text continua:

“De nada servía para convencer a los opositores el hecho de ser lógico, racional y patriótico prestar atención y apoyo a artistas nuestros que exaltaban rasgos tan genuinos de la patria como son el baile y la música . . .”

Aquesta forma d'utilitzar les paraules, "*racional, patriótico*", tant utilitzades per les polítiques franquistes per defensar allò que volien enaltir de manera superba, no ajudava gens a la acceptació dels espectacles, com tampoc dels artistes que estaven al capdavant i defensaven una dansa que no havia tingut cap problema en la societat catalana anterior al franquisme:

"...en un periodo muy concreto: el periodo revolucionario que vivió la ciudad entre el 17 de julio de 1936 y mayo de 1937. En los citados meses el poder en Cataluña estuvo en manos del Comité de Milicias Antifeixistas." (Lic, 1962)

També:

"Numerosos cantaores, guitarristas y bailaoras, establecidos en la ciudad con anterioridad a la guerra, refugiados a consecuencia de la misma o, simplemente, de paso, continuaron subiendo a los escenarios de la Barcelona revolucionaria, adaptándose a los aires sin excesiva dificultad ..."

Tot i que l'autor d'aquestes paraules escriu:

"Tampoco calmaba a las opiniones adversas la alegación que los más grandes y renombrados coliseos del mundo habíanse honrado con triunfales actuaciones de ANTONIO y su famosa Compañía."

"Así las cosas, y latente la agudizada discrepancia se llegó a la fecha de la presentación de los más caracterizados representantes del baile español, pero desde el primer momento se produjo el fenómeno colectivo de un completo apaciguamiento en la enconada disparidad, no sólo no se podía discutir que el espectáculo y sus intérpretes eran dignos del marco solemne donde se producían, sino que con rara unanimidad se aplaudió con verdadero fervor a ANTONIO-BALLET ESPAÑOL." (Lic, 1962)

De tot el recorregut a través de la història de la dansa que he mostrat en aquest treball jo n'he viscut últims 40 anys dins del món de la dansa, els

artistes que he volgut fer aparèixer en aquestes pàgines, probablement són noms desconeguts per a la majoria. Catalans desconeguts que en una altre època segurament haurien estat reconeguts per el públic de Catalunya, en canvi han passat molt desapercbutos per haver de marxar i poder desenvolupar la seva vocació/professió.

Si anomenem a Jesús Carmona, Francisco Núñez, o Christian Lozano, és molt probable que no els conegui ningú, com també passa amb tants altres noms. Aquests en concret han aconseguit ser primers ballarins del BNE i són ex alumnes de l'IT, això passa amb tants altres alumnes que pel sol fet de ser catalans i no poder exercir la seva professió a casa nostre mai se'ls ha reconegut com els artistes que són.

Totes les persones entrevistades coincideixen en assegurar que a Barcelona la **dansa espanyola** i el **flamenc** formaven part de la cultura de la ciutat, que els artistes i els ballarins catalans de l'època estaven en constant relació, que Barcelona era la precursora d'una modernitat emergent que feia que tant els espectacles de dansa clàssica com en **dansa espanyola** estiguessin situats en la avantguarda d'Espanya.

Quan intentem analitzar el que està passant a l'actualitat en els mateixos paràmetres veiem que res de tot això s'ha mantingut i no sabem ni podem detectar en quin moment va començar a canviar fins a arribar al punt on es troba la dansa a Catalunya actualment.

Quan t'endinses en la història de la dansa a Catalunya des de finals del segle XIX i avançant cap al segle XX i compares el què hi havia amb el què tenim ara mateix, podem veure quantes coses em perdut pel camí, hem passat de tenir i valorar a les més grans figures catalanes de la **dansa bolera**, com a principals estrelles del Liceu i representants per tot Europa, a no saber ni què és l'**escola bolera** i no parlo només de persones alienes al món de la dansa sinó companys de professió que no saben distingir l'**escola bolera** de la **dansa estilitzada**, o que encara ara quan es refereixen al **flamenc** ho relacionen únicament amb les Sevillanes.

Ha estat sorprenent, enriquidor i molt motivador, el què he anat trobant sobre la relació de Barcelona, la **dansa espanyola** i el **flamenc**, la quantitat de locals que desconeixia on s'apostava pel **flamenc**, les escoles de dansa que hi havia a la ciutat després d'una difícil situació de postguerra,

els personatges que han passat per la ciutat de Barcelona, l'oportunitat d'escoltar als nostres personatges vius en cada una de les entrevistes que hem fet, etc, tot això ha provocat que les ganes d'aprofundir en el tema hagi crescut, i fins i tot deixo obert aquest capítol per la meva futura tesi.

Ha provocat també, que estimi més la meva professió i estigui orgullosa de tota la gent que s'ha dedicat a la dansa espanyola que i mica en mica, discretament ha anat lluitant per mantenir i difondre aquest art que tantes coses ens aporta encara que molta gent no vulgui veure-ho.

Encara ara podem trobar situacions com la dels dos exemples que posaré a continuació i on es discrimina la dansa d'aquesta especialitat. El primer exemple és un comentari, vull pensar que per desconeixement, d'aquells que fan mal a totes aquelles persones que ens agrada la dansa, la situació és la següent: retransmissió de la cerimònia de la final de la Champions League del 2010 a la Televisió de Catalunya,¹ en el moment culminat de la cerimònia van sortir-hi unes ballarines amb ventalls vermells i bates de cua no gaire tradicionals ballant una coreografia d'estil espanyol (ni tan sols **flamenc**), amb una música moderna sense una clara classificació que definís cap estil en concret, el seu look s'apropava més a l'estil Marta Graham que a alguna cosa gaire flamenca, el comentari va ser alguna cosa com:

*“quina llàstima, una ocasió que tot el món està pendent de nosaltres i encara es el “**flamenco**” el que mostrem com a representació cultural d'un país.”²*

S'ha de tenir molt en compte els comentaris que es fan, sobretot pels mitjans de comunicació ja que molts espectadors poden creure cegament el que es diu en ells i poden crear-se opinions sense fonament. En aquest cas es percep que encara les opinions són condicionades per l'herència d'èpoques anteriors basades en la política i no en la cultura.

Segon exemple: l'associació de professionals de la dansa ha publicat

¹Ha estat impossible trobar el linck per visionar el moment televisiu al qual faig referència, no el del ball que si que es possible recuperar-lo sinó la retransmissió de la TV3 per poder tornar a escoltar i valorar els comentaris dels locutors.

²Opinió de Bernat Soler, encarregat de retransmetre els partits de futbol per a la TV3

a l'abril d'aquest mateix any un manifest a favor de la dansa³, molt ben fet per cert. Llegint el text no sents en cap moment que es discrimini cap tipus de dansa, pots interpretar que implícitament hi estan tots els estils representats, però a l'observara les fotografies es detecta que la **dansa espanyola** o el **flamenc** no apareix per enlloc, hi ha contemporani, dansa clàssica molt actual, hip hop. Això són només exemples, com tants altres que vaig veient dia a dia que a primera vista no semblen gaire importants però quan els sumes crec que sí que la té.

En aquest cas es pot detectar que la pròpia professió de la dansa a Catalunya també ens discrimina però alhora ens utilitza, en molts espectacles de dansa contemporània hi apareix música flamenca, escenes flamenques (algunes irònicament), fusions d'estils, ballarins de flamenc que es complementen amb els ballarins de contemporani, però és queda només amb això, una mera col·laboració, com si encara es busqués o bé aquell exotisme d'altres èpoques o l'aplaudiment gràcies a la força, riquesa i l'espectacularitat d'aquest estil.

De la mateixa manera que Catalunya és representada culturalment amb les seves tradicions i es defensen de totes totes, és normal que Espanya es vegi representada per un Art com el **flamenc** o la **dansa espanyola**, no per alguna cosa buida amb rerefons polític, les coses s'han de poder veure com el que són i no com el que ens volen fer veure. No oblidem que el **Flamenc** ja se'l considera un Art Patrimoni de la Humanitat, que mereix el reconeixement com a tal i per tant un gran respecte. Amb tot això Catalunya hi ha tingut alguna cosa a veure, els catalans hem aportat la nostra part d'aquest gran reconeixement per la tradició que hi havia en determinats moments de la història; però amb la deixadesa i la ignorància estem contribuint a que desaparegui una part del patrimoni cultural d'un país que té una riquesa molt gran gràcies a la diversitat de les seves regions.

És per això, que crec que les institucions han de implicar-se a fons per potenciar més i millor la dansa dins l'àmbit de la Cultura, tenint en compte que tot allò que es deixa morir, deixa de ser un patró històric, un model o un referent que ràpidament s'oblida.

³Ajuntem aquest document en l'apartat de la documentació complementària

El pobre tractament que pateix la dansa espanyola i el flamenc, quan les institucions catalanes actualment opten per potenciar un únic estil de dansa, la Contemporània, està provocant que una part del potencial dels ballarins d'aquest país segueixen emigrant per manca de possibilitats laborals, a més a més, aquests seguiran en l'anonimat, encara que els seus èxits siguin molt importants i difícilment la societat catalana tindrà coneixement del que assoleixen en les seves carreres professionals.

Tothom en algun moment ha desitjat viure una època determinada per alguna raó especial. La que més m'hagués agradat viure és l'època d'Antonia Mercé l'Argentina. No tothom té l'oportunitat de viure en una època on neix un art nou com va ser la **dansa estilitzada**.

Encara no fa ni 100 anys d'aquest fet, i ja hi ha moltes veus que consideren que la **dansa estilitzada** està morint de la mateixa manera que ho està fent l'**escola bolera**. Angel Pericet, en el seu escrit publicat a la revista *Por la Danza* en motiu del Congrés sobre l'**escola bolera** que es va fer a Madrid al 1992 (DE LA VEGA, 2009, 79), deia que quan es crema un gran teatre o es degrada un monument les institucions i els governs fan mans i mànigues per refer-lo, es busquen recursos d'allà on calgui per tornar-los a construir, en canvi es mor un estil de la dansa i sembla que això no és un fet prou important com per mobilitzar-se.

No podem deixar morir cap art, ni el més petit, ni el més gran, ni el que ens toca d'aprop, ni el que no considerem nostre ja que d'aquesta manera es mor poc a poc tant el patrimoni cultural com els orígens i bases de la **dansa espanyola**. Els futurs ballarins de **dansa espanyola** catalans actualment no tenen prop seu els models on emmirallar-se, aviat es quedaran sense els referents que tant necessaris són i que tant es defensen en altres contextos.

"Lo digo desde el principio, sin españolismos de ninguna clase; por el contrario, trato de demostrar y justificar su éxito por el camino más opuesto al chauvinismo nacional: el del intelecto. Si hay algo que no ha envejecido en la danza española, no es por el hecho de ser española, sino por un acierto que está por encima de fronteras geográficas." (MARRERO, 1952, 21)

Bibliografía

Decreto del 15 de junio de 1942. 1942.

Programa de ma del Liceu. Fons Burmann. Institut del Teatre. 1962.

«Costumbrismo español», 1997.

«Flamencs», 1997.

AAVV. *Antonio. El bailarín de España.* Taurus Ediciones, S.A, 1964.

—. *Història de la Dansa a Catalunya.* Caixa de Barcelona, 1987.

—. *Antonia Mercé La Argentina 1890-1990.* 1990.

—. *50 años de Teatro. José Tamayo (1941-1991).* Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes y de la Música 1991, 1991.

—. *La noche española. Flamenco, Vanguardia y cultura popular. 1865-1936.* Museo Nacional. Centro de Arte Princesa Sofía, 2008.

BECKERS, U. *La escenografía teatral de Sigfrido Burmann. Volum IV. 1939-1980.* Institut del Teatre. 1992.

BENNAHUM, D. *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española.* GLOBAL rhythm, 2009.

BLAS VEGA, J. *50 años de flamencología.* El Flamenco Vive. S.L, 2007.

BLAS VEGA, J; RIOS, M. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco.* Cinterco, 1988.

BORRULL, T. *La danza española.* Meseguer, 1982.

- CABALLERO, A. *El baile flamenco*. Madrid Alianza, 1998.
- CABALLERO, J.M. *El baile Andaluz*. Noguer, 1957.
- CABALLERO, J.M; COLITA. *Luces y sobras del flamenco*. Fundación José Manuel Lara, 2006.
- CANDEL, F. *Els altres catalans*. Edicions 62, 1974.
- CARRETERO, C (ed.) *El baile*. Grupo andaluz de Ediciones Repiso-Lorenzo, 1981.
- CASAS, R. *L'encís de la dona. Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*. Gran Teatre del Liceu, 2007.
- CASERO, E. *La danza que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Editorial Nuevas Estructuras, S.L, 2000.
- CORRALES, E. «El flamenco en la barcelona revolucionaria; julio 1936 a mayo de 1937». Dins *Actes del XXVIII Congreso de Arte Flamenco. Barcelona*. 2000.
- CORTIZO, M.E. «La escuela bolera. encuentro internacional». Dins *La pervivencia del repertorio de la Escuela bolera en la Zarzuela restaurada del siglo XIX*. Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, 1992.
- DE LA CUEVA, J.
- DORÉ, G; DAVILLIER, Ch. *Viaje por España*. Ediciones Miraguano (fascí-mil), 1984.
- FÀBREGAS, X. *Les formes de diversió en la societat romàntica catalana*. Biblioteca de Cultura Catalana, 1975.
- GAMBOA, J.M. *Una Historia del flamenco*. Espasa Calpe, 2005.
- GARCÍA, F. *Antología de la Zarzuela en los Festivales de España. 50 años de Teatro. José Tamayo. (1941-1991)*. Almagro. Ministerio de Cultura. Instituto Nacional de las Artes y de la Música, 1991.

Bibliografía

- GARCÍA MATOS, M. *Sobre el Flamenco. Estudios y notas*. Editorial Cinterco, 1987.
- GASCH, S. *Barcelona de nit*. Parsifal Ediciones, 1997.
- GONZÁLEZ, A. *Flamencología*. La Posada, 1955.
- GRAELLS, G.J. *L'Institut del Teatre 1913-1988. Història Gràfica*. Diputació de Barcelona, 1990.
- GUEST, I. «La escuela bolera. encuentro internacional». Dins *La Escuela Bolera en Londres en el siglo XIX*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1992.
- HIDALGO, F. *Un crisol cultural*. La Factoría Nº 2, 1997.
- . *Sebastià Gasch. El flamenco y Barcelona*. Editorial Carena, 1998.
- . «El flamenco en cataluña, una pasión que renace». *La Caña. Revista de flamenco*, Nº 25, 1999.
- HIDALGO, F. «Xxxi congreso de arte flamenco. badalona». Dins *Apuntes para una historia del flamenco en Cataluña en la segunda mitad del siglo XX. Las peñas como protagonistas*. 2003.
- HIDALGO, F. *Carmen Amaya. Cuando duermo sueño que estoy bailando*. Estudios P.M., 2009.
- MARRERO, V. *El acierto de la Danza Española*. Madrid. Cálamo, 1952.
- MARTÍN, E. «Pre-flamenco en barcelona a finales del siglo xviii y comienzos del siglo xix». Dins *XXIII Congreso de Arte Flamenco*. 1995.
- MARTÍN, E. «Aproximación a la imagen de andalucía y los andaluces en cataluña, 1792-1936». Dins *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*. (Universidad Internacional DE ANDALUCÍA, ed.). 2006.
- MURGA, I. *Escenografía de la Danza en la edad de plata (1916-1936)*. CSIC, 2009.

- NAVARRO, J.L. *Historia del Baile Flamenco, Vol. II*. Signatura Ediciones, 2008-2009.
- NAVARRO, J.L.; PABLO, E. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Almuzara, 2005.
- NÚÑEZ, R. «Sobre algunos aspectos de la presencia del flamenco en catalunya a finales del siglo xix y las dos primeras décadas del xx. flamenquismo y modernismo.» Dins *XXIII Congreso de Arte Flamenco. Santa Coloma de Gramanet*. 1995.
- NOEL, E. *República y Flamenquismo*. Extramuros Edición, S.L, 2007 Fascímil.
- PERMANYER, LL. «Villa rosa ofrecía la españolada». 2002.
- PLANES, J.M. *Nits de Barcelona*. Llibreria Catalònia, 2001.
- PLAZA, R. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Bienal del Arte Flamenco, 1999.
- PUIG, A. *El arte del baile flamenco*. Polígrafa, 1977.
- . *Guia técnica, sumario cronológico y analisis contemporáneo del ballet y el baile español*. Muntaner y Simón, 1994.
- RIERA, Anna. *Siegfried Burmann 1890-1980*. Tesi Doctoral, UAB, 2002.
- RODRIGO, A. «La argentina en barcelona. antonia mercé, la argentina 1890-1990». Ministerio de Cultura, 1990.
- SANTA CRUZ, L. *Festivales de España: una mancha de color en la España gris. Historia de los teatros nacionales*. Editorial: A. Peláez, 1995.
- SORRIBAS, S. *Barri Xino. Una crònica de posguerra*. Editorial Base, 2008.
- STEINGRESS, E; BALTANÁS, G. *Flamenco y nacionalismo*. Signatura ediciones de Andalucía SL, 1998.
- SUERO, M.T. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830. 3 volums*. Institut del Teatre, 1986-1990.

Bibliografia

TELLEZ, J.J. «1939-1975: Franco y el flamenco». Dins *Festival de Flamenco de Nimes*. 2009.

VANGUARDIA. 1939.

DE LA VEGA, J. *El Flamenco que viví*. Viceversa Singular, 2009.

VILLAR, P. *Historia y leyenda del Barrio Chino. Crónicas y documentos de los bajos fondos de Barcelona. 1900-1992*. La Campana, 2009.

Documentació complementària
