

El cine documental y la revalorización del baile flamenco como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta

Ana Rodrigo de la Casa*

Resumo: O flamenco ganhou destaque no cinema documentário com o filme *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, cujas referências ao conceito de “lo gitano” e “lo jondo” de Lorca forneceram uma dimensão poética e simbólica, que foi continuada por José Val del Omar em *Aguaespejo de Granada* (1953-55) e *Fuego en Castilla* (1958-60), bem como Francisco Rovira Beleta em *Los Tarantos* (1963) e *El amor brujo* (1967). Analisaremos a importância que o documentário adquiriu nesses filmes, carregados de metáforas visuais e musicais, com um toque de realismo social, para transmitir uma imagem de “o que é espanhol” no exterior através de dançarinos de prestígio, que deram reconhecimento internacional ao flamenco enquanto arte de vanguarda.

Palavras-chave: flamenco; vanguarda artística; cinema español; Edgar Neville; José Val del Omar; Francisco Rovira Beleta.

Resumen: El flamenco tomó protagonismo en el cine documental con la película *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, cuyas referencias al concepto lorquiano de “lo gitano” y “lo jondo” aportaron una dimensión poética y simbólica continuada por José Val del Omar en *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-60), así como por Francisco Rovira Beleta en *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967). Se analizará la importancia que en estos filmes adquirió lo documental cargado de metáforas visuales y musicales, con un matiz de realismo social, para transmitir hacia el exterior una imagen de “lo español” a través de bailarines de prestigio, que otorgó al flamenco reconocimiento internacional como arte de vanguardia.

Palabras clave: flamenco; vanguardias artísticas; cine español; Edgar Neville; José Val del Omar; Francisco Rovira Beleta.

* Escuela Municipal de Música “Maestro Gombau” del Ayuntamiento de Getafe. 28903, Madrid, España. E-mail: anarodrigodelacasa@gmail.com

Abstract: Flamenco took center stage in documentary cinema with the film *Duende y misterio del flamenco* (1952) by Edgar Neville, whose references to Lorca's concept of "lo gitano" and "lo jondo" provided a poetic and symbolic dimension continued by José Val del Omar in *Aguaespejo from Granada* (1953-55) and *Fuego en Castilla* (1958-60), as well as Francisco Rovira Beleta in *Los Tarantos* (1963) and *El amor brujo* (1967). We will analyze the importance that the documentary acquired in these films, loaded with visual and musical metaphors, with a touch of social realism, to transmit an image of "what is Spanish" abroad through prestigious dancers, which gave flamenco international recognition as an artistic avant-garde.

Keywords: flamenco; artistic avant-garde; Spanish cinema; Edgar Neville; José Val del Omar; Francisco Rovira Beleta.

Résumé : Le flamenco occupe une place centrale dans le cinéma documentaire avec le film *Duende y misterio del flamenco* (1952) d'Edgar Neville, dont les références au concept de « lo gitano » et « lo jondo » de Lorca confèrent une dimension poétique et symbolique, prolongée par José Val del Omar dans *Aguaespejo de Grenade* (1953-55) et *Fuego en Castilla* (1958-60), ainsi que par Francisco Rovira Beleta dans *Los Tarantos* (1963) et *El amor brujo* (1967). Nous analyserons l'importance que le documentaire a acquise dans ces films, chargés de métaphores visuelles et musicales, avec une touche de réalisme social, pour transmettre une image de "ce qui est espagnol" à l'étranger à travers des danseurs prestigieux, qui ont contribué à attribuer au flamenco une reconnaissance internationale en tant qu'art d'avant-garde.

Mots-clés : flamenco ; avant-garde artistique ; cinéma espagnol ; Edgar Neville ; José Val del Omar ; Francisco Rovira Beleta.

Introducción

La danza como arte efímero encuentra en el cine un soporte sobre el que perdurar en el tiempo planteándose un interesante campo de estudio en cuanto a la mirada que un cineasta aporta a la propia creación e interpretación coreográfica, así como a su dimensión estética y simbólica en relación con el momento histórico y político en el que fue concebida, como parte de un concepto artístico y cultural más amplio.

El objeto de este trabajo es analizar el papel que tuvo el cine documental en películas en las que el flamenco constituyó la temática principal, así como los procesos de construcción de la identidad de lo español en torno a conceptos como *lo gitano* y *lo jondo* para su revalorización como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta. Para ello se realizará un acercamiento metodológico desde herramientas provenientes de campos diversos como la antropología, etnomusicología, la sociología del arte, la estética y la historia del arte, que ofrecen un enfoque complementario a lo que supondría el planteamiento de un análisis estrictamente coreográfico y musical.

Estos aspectos serán tratados teniendo en cuenta la función que el cine de carácter documental pudo suponer para la revalorización del flamenco en los años cincuenta y sesenta en España, en relación con el concepto de *arte jondo* planteado a su vez por las vanguardias artísticas de principios de siglo mediante figuras como Federico García Lorca y Manuel de Falla. Se realizará un recorrido por algunas de las películas españolas realizadas en estas dos décadas en las que el flamenco tomó

protagonismo: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville; *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-1960) de José Val del Omar; *Los Tarantos* (1963) y *El Amor Brujo* (1967), de Francisco Rovira Beleta.

El presente estudio se ha planteado a partir de una serie de publicaciones y de la tesis doctoral de la propia autora de este trabajo (Rodrigo de la Casa, 2015, 2017, 2019 y 2021), que han tratado la temática del flamenco en el cine a través de la figura del bailarín español Antonio Gades. Además, entre las referencias que han resultado relevantes para la realización de este artículo cabe mencionar las investigaciones de Raúl Cancio Fernández (2011) en cuanto al cine durante el franquismo. El libro de Eugenio Cobo Guzmán (2013) está dedicado específicamente al flamenco en el cine aportando un enfoque global de esta temática. El trabajo de Christian Franco Torre (2017) aborda un interesante análisis de la gestación y el proceso de producción de *Duende y misterio del flamenco* como película documental contestataria a los postulados oficiales. Sobre la figura de José Val del Omar resulta imprescindible citar a Gonzalo Sáenz de Buruaga (2000, 2002) y respecto a Francisco Rovira Beleta, las entrevistas realizadas al cineasta por Carlos Benpar (2000).

Flamenco, cine y vanguardia en el primer tercio del siglo XX: la película muda documental [c. 1927], del Cineclub de Barcelona

El cine, desde sus orígenes y antecedentes, mostró interés por documentar el movimiento humano, ya que permitía observar paso por paso las secuencias fotográficas del cuerpo realizando diferentes acciones. Asimismo, el séptimo arte, que nació como un experimento científico de luces y sombras, advirtió su utilidad para aportar a las estampas sobre las ciudades y sus gentes, más allá del estatismo de la fotografía, un volumen tridimensional que producía la ilusión de viajar en el espacio y en el tiempo. Los hermanos Lumière, mediante sus imágenes documentales, rodaron los primeros cuarenta y seis segundos de la historia del cine mostrando *La sortie des usines Lumière à Lyon (Salida de los obreros de la fábrica Lumière)* a finales de 1895¹. La intención inicial de mostrar la realidad cotidiana de la sociedad del momento, pronto dio lugar en la naciente industria del cine a una profunda reflexión acerca de las consecuencias que los cambios de la Revolución Industrial estaban creando en los sentimientos de sus protagonistas. Las ideologías que en los años veinte se confrontaban, se reflejaron a su vez en las creaciones cinematográficas, dando lugar a películas icónicas como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang (Jiménez González y Latorre Izquierdo, 2020).

1. Estas primeras imágenes de los inicios del cine fueron proyectadas en la *Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale* en París, y más tarde, se exhibieron en lo que supuso el primer espectáculo cinematográfico de pago el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café, en el Boulevard des Capucines. Disponible en: <https://www.izquierdadiario.es/Obreros-saliendo-de-la-fabrica-los-primeros-46-segundos-en-la-historia-del-cine> (Consultado por última vez, el 9 de diciembre de 2022).

En estas dos películas el análisis del movimiento permite observar un hecho concreto, la salida de los trabajadores de la fábrica, que es presentado de modo diferente en cada una de ellas en función de la evolución de los acontecimientos históricos, ideológicos y políticos, y de los medios artísticos utilizados para reflejar los cambios que se estaban produciendo en la sociedad del momento. En la película de los hermanos Lumière, que de modo documental inmortalizó la salida de los trabajadores de la fábrica en 1895, se puede ver un predominio de mujeres, que muestran una espontaneidad y alegría de vivir en su manera de caminar, reflejo del ambiente de los años de la Belle Époque que precedieron a la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en *Metrópolis*, las imágenes documentales son sustituidas por una representación artística de ficción que reconstruye asimismo la entrada y salida de los trabajadores de su larga jornada laboral. El carácter coreográfico del movimiento de los obreros, en este caso exclusivamente hombres, trata de reflejar de manera intencionada una postura ideológica crítica en la que se denuncia la esclavitud a la que son sometidos, con horarios inhumanos. Esto se refleja en la actitud corporal de los trabajadores, aglomerados en una masa oprimida por el escaso espacio que queda entre unos y otros, rigurosamente organizados en filas, con la cabeza mirando hacia el suelo, sincronizando los pasos como si fueran los miembros de un ejército, es decir, bajo una disciplina militar dictada por un jefe sin corazón, ajeno a su miserable vida en la que los sentimientos del ser humano son anulados por las máquinas, en función de la productividad (minutos 13:46-34:44).²

A principios del siglo XX las vanguardias artísticas habían abierto un debate centrado en temáticas que abordaban conceptos como el pasado/presente, tradición/modernidad, realidad/ficción, sentimientos/razón, consciente/subconsciente, favoreciendo un posicionamiento de los artistas españoles que encontraron en el flamenco un vehículo de expresión de estas ideas. Este fue el caso de los libros poéticos de Federico García Lorca *Poema del Cante Jondo*, escrito en 1921 y publicado diez años más tarde en 1931, y *Romancero gitano*, terminado en 1927 y publicado en abril de 1928, que son esencialmente *andaluces*, en contraste con *Poeta en Nueva York*, escrito a su vuelta de esta ciudad entre 1929 y 1930 y publicado en Méjico en 1940, de corte surrealista, moderno e iconoclasta, dentro de las corrientes de vanguardia. Como afirman Allen Joseph y Juan Caballero “es precisamente una visión andaluza la que observa la gran metrópoli de Nueva York con tanto horror”, y añaden que, cuando Federico García Lorca “lanza su estremecedor grito desde la torre del Chrysler Building, es precisamente la voz desgarrada de un andaluz” (2006: 15-16), que se rebela ante la deshumanización causada por la migración masiva de los campesinos hacia las grandes ciudades. En las propias palabras del poeta: “denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre” (García Lorca, 1973, citado en Joseph y Caballero, 2006: 15-16).

2. Véase el desarrollo coreográfico y musical de estas ideas plasmadas en la versión original restaurada de *Metrópolis* [1927] 2010, de Fritz Lang en: <https://www.youtube.com/watch?v=mfpiLP8i-Ac0> (Consultado por última vez, el 9 de diciembre de 2022).

Frente a la enajenación que la industria estaba provocando en los trabajadores, tal y como mostraba *Metrópolis*, asimismo García Lorca alertaba de este peligro contraponiendo lo rural a la gran urbe a través de estas tres obras que se gestaron en estos mismos años: *Poema del Cante Jondo*, *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. Estos libros poéticos suponen para los artistas españoles un manifiesto artístico como muestra de la expresión del ser humano que, a través de *lo jondo* y *lo gitano*, preservaba aún intacta su esencia primitiva.

Las ideas planteadas por Federico García Lorca en cuanto a la contraposición de lo urbano y el progreso, con lo rural y *lo gitano*, se pueden observar en una película muda documental española realizada por el autodenominado “Cineclub”³, cuya secuencia de imágenes y de montaje transmite este tipo de metáforas visuales. A partir de los propios fotogramas se puede extraer información sobre este filme, el cual, pese a no tener un título específico, al tratarse de cine mudo incluye datos escritos de los que se deduce que formó parte, como un “primer programa”, de una serie de documentales realizados por el Cineclub, en Barcelona, aproximadamente en los años siguientes a 1927. El flamenco es representado en esta película mediante la presencia del bailar vallisoletano Vicente Escudero⁴ junto a artistas como Salvador Dalí, quedando constancia del encuentro entre castellanos y catalanes, que, con marcado carácter de manifiesto artístico, fue destacado en uno de los fotogramas por las siguientes palabras que a continuación se transcriben:

En nombre de la intelectualidad catalana. Juan Estelrich invita a los intelectuales madrileños a un homenaje en Barcelona, para corresponder a actos de simpatía madrileña en estos últimos años, como el del “Libro Catalán en Madrid” (Cineclub de Barcelona, c. 1927).

En otro de los fotogramas consta también que esta aproximación histórica entre castellanos y catalanes había sido iniciada por La Gaceta Literaria en 1927. Este dato es fundamental para comprender la vinculación de esta revista cultural, plataforma de los movimientos de vanguardia y de la llamada Generación del 27 —a la cual pertenecieron Rafael Alberti y Federico García Lorca, entre otros poetas y escritores— con esta película del Cineclub, como un importante antecedente en el cine documental en el que se plantea *lo gitano*, *lo jondo* y *lo flamenco*⁵. El interés de estas imágenes se centra en el contraste entre lo rural y lo urbano, la tradición y la moder-

3. La información de esta película documental, conservada en la Filmoteca Española, ha sido recabada mediante transcripciones realizadas por la autora del presente artículo, a partir de su reciente proyección en una exposición dedicada a Vicente Escudero en Granada, cuyo catálogo se puede consultar en Romero, [2022].

4. Vicente Escudero (Valladolid, 1988-Barcelona, 1980), bailar innovador, ha sido uno de los referentes del flamenco en relación con las vanguardias del siglo XX, cuyas teorías sobre el *arte jondo* desarrolló en escritos como *Mi baile* (1947) y *Conferencia bailada y cantada* ([1959]). Su influencia fue primordial para la construcción de la identidad española a través del flamenco masculino en los años sesenta mediante la figura de Antonio Gades (Rodrigo de la Casa, 2015, 2017, 2019, 2021).

5. Para profundizar en los conceptos de vanguardia respecto a la influencia de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y la Generación del 27 en el cineasta José Val del Omar, véanse los capítulos específicos dedicados a estas temáticas en González Manrique, M.J. ([2008]).

nidad, las zonas industriales y las zonas burguesas, y en las condiciones de pobreza de los gitanos en los suburbios de la gran ciudad, que aún conservan su vestimenta tradicional. Esta aproximación histórica entre castellanos y catalanes introduce el concepto de territorialidad por el cual, como se explicará en los siguientes apartados, en los años cincuenta *lo jondo* pasa de ser patrimonio exclusivo de Andalucía (Edgar Neville), para gradualmente ser tratado en un contexto castellano (Val del Omar), y catalán (Francisco Rovira Beleta).

El arte de vanguardia es expresado en esta película del Cineclub a través de imágenes que reflejan la realidad de la sociedad del momento, la cual adquiere un carácter a la vez simbólico y poético mediante el orden en el que se realiza el montaje de las mismas, a modo de manifiesto artístico. Vicente Escudero se muestra ante la cámara como representante del baile flamenco, filmado en una zona industrial en la que se pueden observar las chimeneas de las fábricas al fondo. A continuación, la presencia de Salvador Dalí en el mismo lugar deja constancia de los puntos en común que unían a estos artistas, entre los que se encontraban el poeta Rafael Alberti y el cineasta Luis Buñuel, que también aparecen en otras secuencias del filme⁶. Imágenes poéticas como los altos cipreses, cuya forma se yuxtapone de modo simbólico con las chimeneas de las fábricas, introducen el debate que se producía en el arte ante los avances de la industria y la modernidad frente a la tradición rural, y así mismo, cómo se inserta la naturaleza o el primitivismo de *lo gitano* en los suburbios de la gran ciudad.

Jordana Mendelson ha estudiado el documental en los años treinta, que ocupó un lugar destacado con una doble condición: “como transmisor de datos (considerados como verídicos tanto por los cineastas como por la audiencia), y como medio a través del cual un individuo marcaba su propia relación con esa información y con el mundo que estaba siendo representado a través de la lente de la cámara” (2003: 61). La autora destaca el hecho de que los artistas convirtieron la España rural en uno de los temas principales de la modernidad española, con el objetivo de preservar la cultura y tradición antes de que la industrialización y expansión urbanística acabaran con sus costumbres y modos de vida. En este contexto cita como ejemplo de cine documental de la época *Las Hurdes: tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel, cuyas imágenes circularon en revistas de izquierdas como *Octubre: escritores y artistas revolucionarios* de Rafael Alberti y María Teresa León, y se convirtió en uno de los documentos visuales que cumplieron la función de transmitir “al público y a la vanguardia española el papel de los medios de comunicación en la generación (y transformación) de la política social” (Mendelson, 2003: 64). Asimismo, Mendelson dedica especial atención al papel del cine documental en las Misiones Pedagógicas promovidas por el gobierno de la Segunda República, dirigidas por Manuel Bartolomé Cossío, en las que los artistas, entre los que se encontraba también Federico

6. Rafael Alberti y Luis Buñuel, junto a Pablo Picasso, desde el exilio, fueron algunos de los artistas españoles más comprometidos a la hora de transmitir con su obra mensajes a favor de la causa republicana durante y después de la Guerra Civil española. En las siguientes líneas se profundizará en la relevancia de Luis Buñuel para el cine documental de la Segunda República, anterior al conflicto bélico español.

García Lorca con su compañía de teatro La Barraca, realizaron una importante labor educativa. Llevaban las obras de arte en camionetas, así como los espectáculos teatrales o cinematográficos, acercando la cultura hasta los pueblos más recónditos de la geografía española, con la intención de modernizar el país a través de la educación de los más desfavorecidos. A su vez, utilizaron el cine y la fotografía documental para grabar sus experiencias y la realidad de la España rural, lo que dio lugar a más de cincuenta películas documentales filmadas por José Val del Omar, de las cuales se conservan *Estampas 1932*, *Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas*, y *Vibración de Granada*. El impulso etnográfico que este género documental adquirió mediante las Misiones Pedagógicas, para la difusión y conservación del patrimonio, quedó resumido en uno de los fotogramas de *Estampas 1932*: “somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. A los más pobres, a los más escondidos, a los más abandonados...” (Mendelson, 2003: 67).⁷

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

El flamenco había estado presente en el cine franquista durante la posguerra, sin embargo, Edgar Neville marcó un punto de inflexión en la defensa de unos valores ideológicos concretos en cuanto a la concepción del flamenco a través del cine con su película *Duende y misterio del flamenco*. Pilar López y Antonio Ruiz fueron elegidos por el cineasta como primeras figuras, iniciando así un camino de reconstrucción y revalorización de este arte (Cobo Guzmán, 2013).⁸

La película *Duende y misterio del flamenco* se empezó a gestar a partir de un encuentro en Madrid de Edgar Neville con el cineasta neoyorquino George Cuckor, el cual le puso en contacto con el fotógrafo de moda estadounidense de origen ruso George Hoyningen-Huene, quien le ofreció el proyecto de realizar una serie de documentales culturales sobre España, con aspiraciones artísticas, para ser emitidos por la televisión norteamericana. Hoyningen-Huene y Neville prepararon un guion a principios de 1951 titulado *Song of Spain*, que planteaba un recorrido a modo de estampas musicales con el objetivo de dar a conocer los rincones más icónicos de España. El propio Neville, en la solicitud de permiso de rodaje del 3 de junio de 1952, explica que el organismo censor había rechazado varias veces la propuesta porque el guion no encajaba con los cánones estéticos del cine de la época. Pero su posicionamiento artístico era determinante, dejando Neville constancia de ello en

7. El componente étnico vinculado a zonas geográficas concretas de España será uno de los temas centrales de los cineastas Edgar Neville, José Val del Omar y Francisco Rovira Beleta en relación con el flamenco, sus orígenes y su preservación como *arte jondo* primitivo y a la vez constructor de identidades de la España moderna.

8. Pilar López Júlvez (San Sebastián, 1912-Madrid, 2008) y su hermana, Encarnación López Júlvez “La Argentinita” (Buenos Aires, 1895-Nueva York, 1945) habían llevado a cabo sus ideas innovadoras junto a Federico García Lorca durante la Segunda República emigrando a Estados Unidos a causa de la Guerra Civil española. Antonio Ruiz Soler (Sevilla, 1921-Madrid, 1996) por su parte también había alcanzado el éxito en los años cuarenta en Estados Unidos, al igual que Pilar López, y ambos eran referentes internacionales de la Danza Española.

dicho documento: “renunciamos a rebajar nuestro intento y a engazarla con un tema manido, más o menos de pandereta y, desde luego, siempre en un camino trillado” (Franco Torre, 2017: 10).

La censura había clasificado en un primer momento la película como *documental* y, por esta razón, el proceso de producción había quedado bloqueado, ya que el monopolio de los documentales lo tenía el NO-DO. Sin embargo, finalmente lograron que fuera catalogada como *argumental* sin perder su carácter inicial, rodando la película aquel mismo verano por la geografía andaluza (Franco Torre, 2017: 10). El monopolio de las producciones documentales durante el primer franquismo estaba acaparado por la versión oficial que ofrecían los Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO), donde sin ninguna jerarquía ni orden, alguna representación de baile o cante flamenco aparecía puntualmente entremezclada con breves reportajes acerca de acontecimientos mundiales, actualidad nacional, toros, deportes, moda, que iban acompañados de música de fondo y voz en off (Cruces Roldán, 2017: 287-292).

Las referencias a Federico García Lorca son evidentes en el título definitivo que escogió Edgar Neville para su película *Duende y misterio del flamenco*, en la que el concepto lorquiano de *lo jondo*, definido por el poeta como “la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz” (García Lorca, 1977: 10), adquiere significado por la yuxtaposición de secuencias de imágenes de carácter documental que tratan de explicar cada *palo* o estilo flamenco en su propio hábitat y contexto en el que nacieron; como cuando se muestra un pueblo que conserva todavía reminiscencias de tiempos remotos, tanto en la arquitectura vernácula de sus casas blancas como en la forma de vida de sus gentes. En medio del paisaje desértico, aparece la imagen de una taberna cuyo nombre escrito en azulejos alude a uno de los más importantes *palos* flamencos, “La Siguriya”, mientras la voz en off declama: “la madre del cante grande, toda la melancolía del flamenco se halla condensada en este lamento máximo que es la siguriya” (Neville, 1989, min. 2:45-5:40). Se establece así una metáfora visual y sonora con las palabras de Federico García Lorca pronunciadas en una de sus conferencias acerca del *duende*, descrito como un “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica”, que “había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito de la siguriya de Silverio” (García Lorca, [2001]: 173).⁹

9. Silverio Franconetti Aguilar (Sevilla, 1823-Sevilla, 1889) fue un cantaor andaluz conocido como “Rey de los Cantaores”, véase <https://dbe.rah.es/biografias/52970/silverio-franconetti-aguilar> (Consultado por última vez, el 31 de enero de 2023).

La metáfora visual y sonora del misticismo del arte español: *Aguaespejo granadino* (1953-1955) y *Fuego en Castilla* (1958-1960), de José Val del Omar

El cine documental adquirió protagonismo en la obra de José Val del Omar como medio de reflejar la realidad del primitivismo que todavía pervivía en zonas de España como las Cuevas del Sacromonte de Granada. La visión del cineasta desde un punto de vista etnográfico, antropológico y etnomusicológico trasmite, a través de lo documental y a la vez de lo poético, una visión de *lo gitano* como una comunidad ajena al progreso y a la modernización, que preservaba la esencia del flamenco transmitiéndola de generación en generación.

En *Aguaespejo granadino* –primero de los títulos que conforman el tríptico *Elemental de España* al que también pertenecen *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico*–, fragmentos de *cante jondo* y de la música del compositor Manuel de Falla suenan entremezclados con otros sonidos grabados y elaborados por el propio Val del Omar (2010, min. 00:00-00:17).¹⁰ El subtítulo “*La gran siguiriya*” que el cineasta escribe en los créditos al inicio de la película hace referencia a la hondura mística de este cante, descrito del siguiente modo por García Lorca:

La siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos (García Lorca, 1977: 17).

Val del Omar escoge directamente al pueblo gitano que habita en las Cuevas del Sacromonte en Granada y lo retrata de manera individual, los bustos de hombres y mujeres gitanas de diferentes edades son presentados por el cineasta como esculturas vivientes que giran inmóviles sobre su eje ante la cámara, lo que otorga un sentido antropológico que parece querer destacar la pervivencia de lo primitivo en sus rasgos raciales al posar para ser inmortalizados, creando con estas imágenes poéticas un pasado y un presente eterno (min. 02:15-02:49).

El expresionismo y el surrealismo mezclados con lo místico toman relevancia cuando un fotograma muestra a Jesucristo crucificado en medio de un bosque tenebroso, acompañado de las palabras “pleno misterio”, que se repiten incesantemente contraponiendo la vida y la muerte como metáfora del ciclo de la naturaleza mediante la invocación, a modo de conjuro mágico, del agua impulsada por los surtidores:

Misterio es/ que la leche brote generosa./ Misterio es que el sol levante a la hierba./ Misterio es/ que se levante el agua./ Malas entrañas y estrellas dejadla subir/ dejadla bailar/ dejadla (min. 05:45-06:25).

El sonido y la imagen del agua son tratados a continuación por Val del Omar mediante un minucioso montaje, mezclados con los “ay” del cantaor que, a modo de hilo conductor, crea un paralelismo con el concepto de *lo jondo* de una manera

10. Esta película se puede visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4> (Consultado por última vez, el 31 de enero de 2023).

descriptiva: el sonido de las palmas y el taconeo imprime un ritmo frenético para ilustrar musicalmente la imagen, que, al ser ralentizada por el cineasta, sugiere la silueta de una bailaora en la forma que adopta el agua despedida enérgicamente por los surtidores de las fuentes de la Alhambra. A su vez, la voz del narrador declama: “por la glorieta del agua/ todos los gritos del tiempo/ a coro la jaleaban” (min. 05:45-06:25). Los altos cipreses de los jardines en la noche aparecen acompañados por fragmentos de la música de Manuel de Falla, que se inspiró en el Generalife para componer su obra orquestal *Noches en los jardines de España* (Torres Clemente, 2009: 88-90).

La preservación de *lo jondo* y *lo gitano*, ligada a la espiritualidad andaluza, tienen en *Aguaespejo granadino* un protagonismo esencial, en consonancia con las ideas de Manuel de Falla y Federico García Lorca, que el propio poeta describió transmiti en la presentación del Concurso del Cante Jondo de Granada de 1922:

Señoras y señores:

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.

19 de febrero de 1922.

Federico García Lorca (1977: 65).

En *Fuego en Castilla*, la idea de lo español vinculado a *lo jondo*, hasta el momento relegado a una región concreta como Andalucía, es identificada por Val del Omar con Castilla, junto a la colaboración del bailar vallisoletano Vicente Escudero. La idea de unir la escultura barroca a la música y el movimiento en un mismo concepto de *lo jondo*, no referido al arte flamenco andaluz sino a la sobriedad castellana, se refleja cuando presenta su película con las siguientes palabras: “Sobre la Clave Española de Alonso Almagro, los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso de Berruguete y Juan de Juni” (Val de Omar, 2010, min. 01:17)¹¹. La música elegida por el cineasta integra fragmentos de obras de música española antigua, así como sonidos registrados por él mismo, que transforma en un ambiente sonoro como parte del mensaje artístico y simbólico que pretende mostrar. Val del Omar transmite el misticismo, la austeridad y la sobriedad de *lo jondo* mediante la

11. Película disponible en <https://www.dailymotion.com/video/xgw612> (Consultado por última vez, el 31 de enero de 2023).

teatralidad barroca de los pasos de la Semana Santa vallisoletana, introducida por las siguientes palabras de Federico García Lorca al inicio de la película: “en España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas” (min. 00:00-01:17).

Fuego en Castilla fue en parte rodada en el interior del Museo Nacional de Escultura de Valladolid con la colaboración de Escudero, cuya imagen no se muestra, ya que no baila, sino que aporta los ritmos castellanos producidos al golpear la madera con sus nudillos, para integrar el elemento *jondo* con el que se acompaña los efectos lumínicos proyectados sobre las esculturas religiosas del museo. Val del Omar establece un paralelismo entre lo visual y lo sonoro, de manera que la percusión trepidante y continua creada por Escudero se refleja a su vez en el vibrante juego de luz, provocando un efecto de movimiento en las esculturas *Santa Ana*, de Juan de Juni, y *San Sebastián*, de Alonso Berruguete, que adquieren una profundidad psicológica de ecos expresionistas. Vicente Escudero, con su creación sonora *jonda*, contribuye a transmitir la idea de lo “táctil” del contacto de sus nudillos con la madera junto a la “visión” de la luz que acaricia la superficie de las esculturas, aunando lo corporal y lo espiritual, la exaltación del alma humana ante el sufrimiento del martirio, la muerte, la resurrección y el éxtasis místico (min. 08:00-13:30).

Las técnicas vanguardistas de utilización de la luz como recurso creador de movimiento imprimen un carácter surrealista y expresionista reflejado en el subtítulo de la película: “Tactilvisión del páramo del espanto”. Este recurso fílmico denominado por Val del Omar como “tactilvisión” fue expresado en una de sus ponencias en el Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica en Turín, cuando explicaba: “yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese latido” (Val del Omar, 2010: 29).

El fuego o la vibración de la luz se convierten por tanto en un medio de comunicación del hombre con lo espiritual:

Castilla se presenta sin color, sin melodía, sin timbres y sin palabras. En un monorritmo jondo de un ciego temblor de uñas, ante el mundo que está próximo y propicio a sumergirse en el gran espectáculo de la invasión del valle de las Diferencias por el fuego que nos reintegra en la unidad (Val del Omar, 2010: 29).

El misticismo que emana de *Fuego en Castilla* fue concebido como una intención de “ver, incluso palpar, la unidad cósmica” según transmitió Val del Omar con ocasión del 14º Festival International du Film de Cannes de 1961, cuando le otorgaron la “Mención Técnica por la particularidad de sus efectos de iluminación”, y donde compartió la representación de España junto a Luis Buñuel. Este hecho fue destacado años más tarde por Gonzalo Sáenz de Buruaga, como un hito de la historia del cine español:

Buñuel organizó el follón político con *Viridiana* consiguiendo la Palma de Oro de aquel año, mientras Val del Omar era premiado por los efectos de iluminación táctil de *Fuego en Castilla*. Quizá ambos premios reflejan la disparidad de ambos creadores y su desigual repercusión social: el escándalo renovado de un mítico

revolucionario exiliado desde la Guerra Civil y la vanguardia de un visionario en el exilio interior cuyos avances técnicos no encontraban respuesta en el subdesarrollo español de los 60 (Sáenz de Buruaga, 2000: 33).

La integración de lo gitano en el contexto urbano: *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967), de Francisco Rovira Beleta

El término de *autenticidad* en el flamenco fue orientado, dentro del llamado *neojondismo*, hacia un concepto filosófico que lo alejaba de lo artificioso del espectáculo escénico en favor de la sobriedad, dignidad y pureza de los *palos* básicos. Los textos de González Climent, *Flamencología*, de 1955 y *Mundo y formas del cante flamenco*, escrito por el cantaor Antonio Mairena y el poeta Ricardo Molina, publicado en *Revista de Occidente* en 1963, defendían la contribución de los gitanos a este arte con sus implicaciones sociales y de identidad (Cruces Roldán, 2018). El gobierno franquista, a su vez, trataba de mostrar la imagen de una España moderna, pero que aún conservaba sus tradiciones y su propia manera de ser. Para ello, en 1962, Manuel Fraga Iribarne, desde el Ministerio de Información y Turismo, nombró como Director General de Cinematografía y Teatro a José María García Escudero, cuyo proyecto de carácter renovador estaba orientado hacia el proteccionismo y la promoción del que denominó “Nuevo Cine Español”, proponiendo películas de calidad para representar a nuestro país en los festivales internacionales (Cancio Fernández, 2011: 108).

Esto fue visto por los dramaturgos y directores teatrales y cinematográficos como un signo de aperturismo ideológico que les otorgaba una mayor libertad de expresión, así como la posibilidad de crear obras de un alto nivel intelectual y artístico (Monleón, 1962). En este contexto se estrenó la obra teatral *La historia de los Tarantos*, el 14 de marzo de 1962, con ocasión de la inauguración del moderno Teatro Torre de Madrid, escrita por el dramaturgo aragonés Alfredo Mañas (Sáinz de Robles, 1963), que más tarde realizó parte del guion de la película *Los Tarantos* (1963), junto al cineasta catalán Francisco Rovira Beleta (Benpar, 2000). El flamenco y *lo gitano* constituía para Mañas un elemento fundamental del argumento, de modo que la acción dramática estaba intrínsecamente vinculada a los distintos *palos* en función de los conflictos internos de los personajes que se expresan a través de su baile. El estilo poético del texto, de referencias lorquianas, trata el flamenco desde un profundo debate filosófico. En el cine, Rovira Beleta refleja estas ideas a través de imágenes de un marcado carácter documental y de metáforas visuales, con un lenguaje impregnado de realismo social y de elevado valor antropológico.

En el expediente de censura de la película *Los Tarantos* que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid) consta que se había pensado en titularla “Gitanos”, ya que se pretendía mostrar a los gitanos que habitaban en Barcelona (*Los Tarantos*, AGA, Expediente N° 8 /63 C. 26528). En Cataluña se promovió en estos años un importante desarrollo industrial y turístico, adquiriendo el flamenco, históricamente ligado a Andalucía, una presencia conside-

rable en los locales nocturnos y salas de fiesta. Interesaba en este momento propiciar un acercamiento de la cultura española al público extranjero en esta zona de España, desligando *lo gitano* del concepto de *andalucismo* (Rodrigo de la Casa, 2021).¹² Para reflejar con la mayor fidelidad las características de esta etnia, Rovira Beleta explicaba que se fue a vivir prácticamente al Somorrostro, un poblado de chabolas de la ciudad de Barcelona: “pasaba allí todo el día, aunque volvía a dormir a casa” (Benpar, 2000: 102). Rovira Beleta filmó una boda gitana para mostrar el interés antropológico que suscitaban estas costumbres y rituales como parte del atractivo turístico. Asimismo, el canto y el baile transmitían la esencia de una cultura ancestral y primitiva en su estado más puro.

El carácter documental del que están impregnadas las escenas de baile trata de reflejar el flamenco genuino de las zonas marginales de Barcelona, interpretado magistralmente por Carmen Amaya y Sara Lezana en el Somorrostro, en contraste con la influencia del cine musical norteamericano que da paso a un flamenco estilizado y moderno que se integra en el contexto urbano, interpretado por Antonio Gades en la escena en la que baila su célebre “Farruca” en Las Ramblas de Barcelona.¹³ El Somorrostro, que en la película los propios personajes muestran como un lugar apartado e idílico situado a las espaldas del Montjuic junto al mar, fue destruido poco después, por lo que *Los Tarantos* ha quedado como un documento insustituible de la fuerza racial del baile de Carmen Amaya y del barrio donde nació.

La película *Los Tarantos* fue proyectada el 10 de junio de 1964 en el Teatro del Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 ante un público formado por la élite de la diplomacia norteamericana y española, seguida de una función de gala en la que bailó el propio Antonio Gades, el cual recibió grandes elogios, convirtiéndose en uno de los ídolos de esta ciudad. El éxito alcanzado por la película fue aclamado por la prensa neoyorkina que la presentó como la “West Side Story española” (*Norteamérica. Asunto: Feria de Nueva York*, AGA, Legajo 11159). La nominación de esta película a los Premios Oscar propició su difusión en las principales salas cinematográficas de Nueva York permaneciendo en cartel durante más de tres semanas consecutivas (*Los Tarantos*, AGA, Expediente N° 8 /63 C. 26528).

La película *El amor brujo* (1967) de Francisco Rovira Beleta, basada en la obra homónima de Manuel de Falla, fue también nominada a los Premios Oscar, contando con la colaboración de Sara Lezana y Antonio Gades como actores y bailarines. La revalorización del flamenco en el primer tercio del siglo XX, dentro del llamado *primitivismo español de vanguardia*, había tenido como referente la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla, estrenada en París en 1925 por la compañía de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev (Blake, 2007). La primera versión

12. Para profundizar sobre el desarrollo turístico en estos años véase Pack (2009: 23-48) y acerca de los conceptos de *andalucismo* y *neojondismo* consúltense Steingress y Baltanás ([1998]).

13. Carmen Amaya (Barcelona, 1913-Begur, 1963) se había convertido en un referente del flamenco en Estados Unidos durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Sara Lezana (Madrid, 1948) y Antonio Esteve Ródenas (Elda, 1936-Madrid, 2004), conocido con el nombre artístico de Antonio Gades, se consagraron en estos años como jóvenes figuras del baile flamenco ante el gran público, tanto en el ámbito nacional como internacional.

de *El amor brujo* de 1915 había sido concebida como una “gitanería”, tal y como los autores denominaron a este género teatral, cuyo argumento escribió con las siguientes palabras María de la O Lejárraga:

Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato, y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba; cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente. (Gallego, 1990: 114).

El pintor vanguardista Francis Picabia defendió el movimiento *dadá* en cuadros como *La Nuit Espagnole* de 1922, titulado en un principio *L'Amour Espagnol* para evocar el origen mítico de la pintura, quizás inspirado en el episodio de la *Historia Natural* de Plinio, “en el que la hija del alfarero Butades decide dibujar sobre la pared la sombra de su amado para consolarse en su ausencia”, y en el que se puede ver asimismo “la sombra intrigante y perversa de un bailarín *español*” (González, 2007). Esta sombra sería la que tres años después Vicente Escudero interpretó en su papel del Espectro en la versión para ballet de *El amor brujo* de 1925, y más tarde Antonio Gades, en una versión coreografiada por Lucia Novaro estrenada casi cuarenta años más tarde en La Scala de Milán (*Primo Spettacolo di Balletti*, 1962). Estos elementos artísticos están implícitos a su vez en la película *El amor brujo* de Rovira Beleta, llevados al cine de los años sesenta con características de tragedia (Rodrigo de la Casa, 2017).

Federico García Lorca consideraba la parte más ancestral de Andalucía como heredera de la antigüedad clásica griega y fenicia, adoptando el género de la tragedia como mejor vehículo de expresión de su identidad. Asimismo, el filósofo José Ortega y Gasset había defendido la cultura andaluza como una de las más antiguas de Europa, razón por la cual *lo gitano*, por tratarse de una cultura pre racional y primitiva, fue considerado un tema idóneo para el desarrollo de la tragedia moderna (Joseph y Caballero, 2012). Al igual que en *Los Tarantos*, los elementos de la tragedia en *El amor brujo* de Rovira Beleta se presentan a través de *lo gitano* y el flamenco en relación con lo irracional, la pasión, el *fatum* o destino, añadiendo elementos como el ritual o la invocación, el diálogo entre el mundo espiritual y el terrenal; en definitiva, la convivencia en el sentir del pueblo español de dos mundos paralelos: el de la vida y el de la muerte (Rovira Beleta, 2008).

A pesar de tratarse de una película argumental dentro de estos cánones de tragedia, las escenas de carácter documental adquieren también presencia a través de *lo gitano*, cargadas de simbolismo, expresionismo, surrealismo y realismo poético lorquiano. La sombra y el puñal son elementos fundamentales para crear ese juego entre lo real y el sueño, poniendo en contacto a la protagonista con su amado, que ha sido apuñalado ante sus propios ojos y cuya sombra no logra discernir si es real o se le aparece desde el más allá, ya que cuando ella se acerca para tratar de descubrirle,

encuentra con gran sorpresa el puñal de su amado, lo que le hace pensar que aún sigue vivo. Los gestos expresionistas de su rostro reflejan su inestabilidad emocional y el componente psicológico por el cual se llega a dudar de la cordura de la joven.

Desesperada, es entonces cuando Candela acude a la casa de una gitana para que le lea las cartas, la cual vive en un entorno en el que el flamenco toma protagonismo como contraposición a su angustia existencial, a través de las imágenes documentales de los gitanos que habitan la ciudad de Cádiz y bailan en la calle de manera espontánea. Candela, representada por la actriz y bailarina Sara Lezana, se enfrenta al pragmatismo del personaje interpretado por Antonio Gades, enamorado de ella, que no cree en lo mágico y trata de disuadirle de sus supuestas alucinaciones y del convencimiento de que su amado todavía vive. El componente surrealista y onírico es mostrado por Rovira Beleta mediante el virado de color de la imagen, recurso utilizado por Val del Omar en *Aguaespejo granadino*.

Otra de las secuencias en las que el flamenco y lo documental está particularmente presente, que recuerdan a las imágenes de Val del Omar en *Fuego en Castilla*, transcurre durante las procesiones de la Semana Santa de Cádiz, en las que lo austero y sobrio toman en Andalucía un carácter festivo y alegre. Se puede observar cómo la aglomeración de la gente en las calles para ver pasar la procesión produce en Candela un desasosiego interior que adquiere un carácter crítico a través de la coreografía, al simbolizar la opresión que la religión produce en sus deseos más profundos en su anhelo de volver a encontrarse con su amante a través del contacto de lo real con el más allá. El flamenco de Sara Lezana con los pies descalzos, por el que su personaje tratará de invocar al amado para que su embrujo le libre por fin del tormento de su fantasmal presencia, adquiere el carácter primitivo de su baile ancestral.

Conclusiones

En relación con los debates acerca de los efectos que estaba produciendo el progreso en cuanto a la enajenación del ser humano en función de la productividad con la consecuente migración del campo a la gran ciudad, *lo jondo y lo gitano* es presentado por Federico García Lorca en el Concurso de Cante Jondo de 1922 en Granada como referente de un pueblo primitivo que ha mantenido intacta su esencia. Estas ideas se observan en la película muda realizada a finales de los años veinte por el Cineclub en Barcelona, que estableció un posicionamiento artístico, político e ideológico a través del cine documental en el que el flamenco es incluido de manera simbólica mediante la breve aparición de Vicente Escudero en la misma, junto a artistas de vanguardia como Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Buñuel. El contraste entre la tradición del paisaje rural de Castilla y la modernidad de las grandes ciudades industriales como Barcelona es expresado por esta película del Cineclub a través de imágenes que reflejan la realidad, la cual adquiere un carácter a la vez simbólico y poético mediante un elaborado lenguaje metafórico, a modo de

manifiesto artístico, cuyos planteamientos serán retomados en los años cincuenta y sesenta por los cineastas que escogen estos antecedentes para expresar el flamenco como arte vanguardia.

Las películas de Edgar Neville, José Val del Omar y Francisco Rovira Beleta muestran, en esta línea de pensamiento artístico, puntos comunes en cuanto al uso consciente de las imágenes documentales, de un insustituible valor antropológico, que reflejan a su vez las teorías que en torno al flamenco se desarrollaron paralelamente al nacimiento del cine como un arte de vanguardia. El análisis cronológico de las películas de estos autores ha permitido observar cómo el carácter documental, más presente en las primeras, fue dando paso a una menor presencia del mismo, pero a su vez, las inserciones de estas imágenes específicamente documentales fueron adquiriendo un matiz crítico cada vez mayor.

Tanto Val del Omar, al extrapolar el concepto de *lo jondo* a la sobriedad y misticismo castellano, como Francisco Rovira Beleta a lo catalán, al situar la acción dramática de *Los Tarantos* en la ciudad de Barcelona, plantean el aspecto de la territorialidad en la construcción de una identidad de lo español que superaba el concepto de lo flamenco como patrimonio exclusivamente andaluz. Las imágenes documentales rodadas en el hábitat natural de los gitanos muestran esa intención de transmitir de la manera más fiel posible las costumbres de esta etnia.

El concepto lorquiano de *lo jondo* y *lo gitano* definió, por tanto, un flamenco diferente a lo meramente folclórico, alejándolo del tópico que de lo español se tenía en el extranjero. *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Neville, *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-1960), de Val del Omar, así como *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967), de Rovira Beleta dieron a conocer la profundidad estética y filosófica del flamenco *jondo*. Estos dos últimos títulos, protagonizados por Antonio Gades y Sara Lezana, fueron nominados a los Premios Oscar de Hollywood, lo que evidenció la primacía del baile flamenco como un medio eficaz de acercar la cultura española a la norteamericana, adquiriendo una función diplomática de primer orden.

Estos tres cineastas presentan similitudes en cuanto a la propuesta que realizan a través de sus películas, por un lado, lo documental pretende reflejar la realidad desde un punto de vista etnográfico, antropológico, coreográfico y etnomusicológico, y por otro, lo simbólico y lo poético establecen mediante el montaje y la yuxtaposición de elementos artísticos distintos niveles de lectura y significación de los mismos.

La presencia del carácter documental en estas películas ha mostrado la importancia que el baile flamenco adquirió a lo largo de estas dos décadas con unas características concretas, que influyeron en la revalorización de este arte tanto en España como en el extranjero. El estilo poético y simbólico a través de lo documental permitió a los creadores llevar a cabo el proyecto de preservar la milenaria cultura española ya iniciado por Federico García Lorca y Manuel de Falla mediante la organización, junto a otros intelectuales y artistas, del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.

Paradójicamente, este carácter documental impregnado de un elaborado lenguaje metafórico en torno al concepto de *lo jondo* alcanzó el beneplácito del régimen

franquista, precisamente como estrategia de aperturismo hacia el exterior, lo que favoreció su aceptación por parte de los países democráticos para la integración de nuestro país en las corrientes económicas internacionales y la promoción del turismo. El baile flamenco a través del cine documental, en su concepción vanguardista como *arte jondo*, contenía una dimensión simbólica que permitió transmitir varios niveles de significación dirigidos a una amplia diversidad de tipos de público mediante una consciente ambigüedad ideológica, conveniente en este momento crucial para la construcción de la imagen de lo español en el mundo.

Referencias bibliográficas

- Benpar, C. (2000). *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes.
- Blake, J. (2007). Su peineta, su chal, su flor: las bailarinas españolas de Natalia Goncharova. En P. Molins y P. G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* (pp. 142-159), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cancio Fernández, R. C. (2011). *BOE, cine y franquismo: El derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965. Pabellón de España*. (1964). Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Biblioteca Nacional de España.
- Cobo Guzmán, E. (2013). *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cruces Roldán, C. (2017). Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda: Mujeres del flamenco y el baile español en el NO-DO del primer franquismo (1943-1958). En B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain, 1938-1968* (pp. 285-322), Chicago, Turnhout: Brepols.
- Cruces Roldán, C. (2018). *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Escudero, V. ([1959]). *Vicente Escudero en su nueva modalidad, conferencia cantada y bailada con la colaboración de Carmita García* [Catálogo-Programa], (s.n.). Biblioteca Nacional de España.
- Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Franco Torre, C. (2017). Hacia una oposición cultural y estética: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville. En B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain, 1938-1968* (pp. 323-350), Chicago, Turnhout: Brepols.
- Gallego, A. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1977). *El cante jondo*. Madrid: Almacenes Generales de Papel, S.A.
- García Lorca, F. ([2001]). Juego y teoría del duende. En *Conferencias* (pp. 173-197), [Granada]: Comarés, Patronato Municipal Huerta San Vicente.

- García Lorca, F. (2006). *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, A. Josephs y J. Caballero (eds.), Letras Hispánicas, 24ª ed. (1ª ed. 1977). Madrid: Cátedra.
- González, A. (2007). La noche española. En P. Molins y P. G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* (pp. 26-47), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- González Manrique, M. J. ([2008]). *Val del Omar: el moderno renacentista*. [Loja]: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.
- Jiménez González, M. y Latorre Izquierdo, J. (2020). La crisis constructiva del sueño europeo en *Metrópolis*, de Fritz Lang. Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas. *Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*, 21 (07) 83-110. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10000>
- Joseph, A. y Caballero, J. (eds.) (2012). El problema de la tragedia moderna. En García Lorca, F., *Bodas de sangre* (pp. 13-26), Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).
- Los Tarantos, AGA, Expediente N° 8/63 C. 26528. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Madrid.
- Mendelson, J. (2003). La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel. En Sáenz de Buruaga, G. (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp. 61-74), Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Monleón, J. et al. (1962). Diálogos sobre el teatro español. *Primer Acto, Revista del Teatro*, 38 (12) 2-7. Madrid.
- Neville, E. (1989). Duende y misterio del flamenco. [Película]. Madrid: Video Mercury Films.
- Norteamérica. Asunto: *Feria de Nueva York*, AGA, Legajo 11159. Ministerio de Asuntos Exteriores. Ref.: 8'061.48 (73). Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Madrid.
- Pack, S. D. (2009). Turismo y cambio político en la España de Franco. En N. Townson (ed.), *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975* (pp. 23-48), Madrid: Siglo XXI.
- Primo Spettacolo di Balletti. Prima Rappresentazione, 21 de diciembre 1962* [Catálogo-Programa] [Temporada 1962-1963, La Scala, Milán] Archivo Storico Teatro alla Scala, Milán.
- Rodrigo de la Casa, A. (2015). Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964). En A. Llorens (ed.), *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas* (pp. 245-256), Madrid: JAM. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7080036>
- Rodrigo de la Casa, A. (2017). La modernidad teatral a través del cine y la danza en *El amor brujo* de Francisco Rovira Beleta (1967) y de Carlos Saura (1986). En E. Torres Clemente, F. J. Jiménez Rodríguez, C. Aguilar Hernández, D. González Mesa (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX* (pp. 203-222), Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla.

- Rodrigo de la Casa, A. (2019). La imagen del segundo franquismo en la Feria Mundial de Nueva York 1964- 1965: el flamenco de Antonio Gades como símbolo del aperturismo hacia Estados Unidos. En B. Vega Pichaco, E. Calero Carramolino y G. Pérez Zalduondo (eds.), *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional* (pp. 273-299), Granada: Libargo.
- Rodrigo de la Casa, A. (2021). *Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)*. Oviedo: Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Romero, P.G. [2022] *Coreografía. Bailes y Danzas de Vicente Escudero. 14 de junio a 16 de octubre de 2022. Centro Federico García Lorca, Granada. Comisario y curador: Pedro G. Romero*. [Catálogo] [Granada: Centro Federico García Lorca], <https://www.centrofedericogarcialorca.es/descargas/FOLLETO%20COREOGRAF%C3%8DA%20p%C3%A1ginas%20separadas%2010-06-2022.pdf>
- Rovira Beleta, F. (2008). Los Tarantos y El amor brujo [Películas] [Texto]. España: TECISA y FILMS RB, S.A./DIVISA HOME VIDEO.
- Sáenz de Buruaga, G. (2000). *Val del Omar: Más allá del surrealismo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Sáinz de Robles, F. C. (1963). *Teatro español 1961-1962*. Madrid: Aguilar.
- Steingress, G. y Baltanás, E. (coord.) ([1998]). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad Colectiva (Sevilla: junio de 1995 y 1997)*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte.
- Torres Clemente, E. (2009). *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval.
- Val del Omar, J. (2010). Aguaespejo granadino, Fuego en Castilla y Acariño galaico [Películas] [Textos]. En G. Sáenz de Buruaga (ed.), *Elemental de España*, Barcelona: Cameo Media D.L.

Filmografía

- La sortie des usines Lumière à Lyon* (1895), de Auguste y Louis Lumière.
- Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, versión reconstruida y restaurada de 2010. [Primer programa] [c. 1927], [del Cineclub de Barcelona], Filmoteca Española.
- Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville.
- Aguaespejo granadino* (1953-1955), de José Val del Omar.
- Fuego en Castilla* (1958-1960), de José Val del Omar.
- Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta.
- El amor brujo* (1967), de Francisco Rovira Beleta.