

# ANÁLISIS DE LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE ANTONIO RUIZ SOLER A TRAVÉS DE SU FILMOGRAFÍA.

LOLA SEGARRA MUÑOZ

La naturaleza efímera de la danza es una traba a la hora de plantear cualquier tipo de trabajo científico, ya que el hecho de no poder contemplar la obra más que en el momento justo de su ejecución descarta cualquier tipo de análisis *a posteriori*. Esta circunstancia se agrava por la inexistencia de un sistema de notación eficiente, satisfactorio y de uso generalizado que, al igual que ocurre con la música, permita plasmar por escrito la esencia de la obra.

Como consecuencia, la danza se ha transmitido oralmente desde sus orígenes utilizando la vía maestro-discípulo, por lo que en la actualidad, la mayoría de las teorías e hipótesis concernientes a la historia y el desarrollo de la danza española son fruto de la suposición más que de un trabajo objetivo, sistemático y regular. Esta situación ha provocado que existan muy pocos estudios dedicados a la danza en nuestro país y prácticamente ningún análisis. Mayoritariamente se recurre a enfoques contextuales o coyunturales, no obstante, el acercamiento sigue siendo subjetivo, ya que sin la existencia de un trabajo práctico las teorías planteadas no dejan de ser hipótesis. En el caso particular de la danza española no existe ningún análisis realizado desde un punto de vista académico que recoja su evolución.

Se puede afirmar que el cine supone una revolución para el estudio de la danza, ya que permite contemplar una obra tal y como fue concebida e interpretada, es decir, nos proporciona el soporte sobre el que podemos sustentar análisis coreográficos y estilísticos que den lugar a teorías científicamente justificadas. Por lo que respecta a la danza española, nunca se han realizado análisis de este tipo ni se han tomado como fuentes las grabaciones cinematográficas. Éstas, sin embargo, no sólo nos aportan la materia sobre la cual construir un argumento históricamente sostenible, sino que pueden aportar información muy variada sobre la danza, tanto a nivel externo (difusión y demanda en diferentes épocas, temática, etc.) como interno (tipologías coreográficas y

estilísticas). Por tanto, para la realización de este trabajo se han analizado registros audiovisuales del noticiero NODO y películas de cine conservadas en la Filmoteca Española, así como grabaciones de actuaciones del Ballet Nacional de España interpretando coreografías de Antonio.

Los géneros de danza española a los que nos referiremos a lo largo de este estudio son los siguientes:

La escuela bolera, primera danza académica propiamente española, producto de la fusión de las danzas populares peninsulares con la técnica y el vocabulario de la danza académica francesa (hoy llamada ballet clásico) que introdujeron paulatinamente las compañías de ópera francesas e italianas que actuaban en nuestro país. Aunque las primeras referencias datan del siglo XVIII, su esplendor tuvo lugar en el XIX, en un período que abarcaría de 1835 a 1880, dentro del Romanticismo y el Postromanticismo balletístico europeo<sup>1</sup>.

Dentro del sentir romántico, la escuela bolera significó una moda a seguir debido a su pintoresquismo y su fuerte sabor costumbrista, siendo cultivada por artistas españoles (algunos de fama internacional como Dolores Serral, Mariano Camprubí, Francisco Font y Manuela Dubinon) y por las figuras más relevantes del ballet romántico europeo (Fanny Elssler, Maria Taglioni, Carlotta Grissi, August Bournonville, Lucile Grahn, etc.).

La escuela bolera tuvo dos ámbitos de desarrollo: el doméstico y social, y el profesional teatral entronizado en forma de breves piezas de concierto gracias a las cuales se clarificó y se codificó su enseñanza.

Por otro lado se encuentra la tradición académica francesa, hoy llamada danza clásica, de poca trascendencia en España y nunca comparable con los focos rusos, franceses e italianos. Por lo que se conoce hasta el momento, a principios del siglo XX esta disciplina se mantenía en los teatros de cierta envergadura que contaban con compañía propia en plantilla para actuar en los interludios, los bailables y los intermedios de las grandes óperas. Fuera de estas asignaciones es rara su aparición. Hay que destacar que, por el contrario, sí solía ser frecuente la afluencia a España de bailarines y compañías de ballet extranjeras, sobre todo en los años de la Primera Guerra Mundial. El ejemplo más conocido y estudiado es la llegada de los *Ballets Russes* de Diaghilev a España y su repercusión, aunque bien se puede afirmar que en el campo del ballet, España se mantendrá durante unos años totalmente ajena a la renovación que se comenzaba a vivir fuera de sus fronteras.

---

<sup>1</sup> Véanse las actas del Encuentro Internacional: *La Escuela bolera*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1992.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

Los bailes folclóricos aparecen en espectáculos de diversa índole, fundamentalmente de variedades, y ejecutados en su mayoría por cupletistas. Es curioso señalar que, aunque el concepto de folclore español englobe *a priori* bailes de cualquier punto de la geografía española (muñeiras, sardanas, chotis, seguidilla, jotas, isas, etc.) en esta época se va a extender paulatinamente la idea de que los bailes de la tradición andaluza representan mejor el espíritu español y son, por tanto, el mejor reflejo de un producto "netamente español".

Mención aparte merece el flamenco, hasta ahora rudimentario, cuyos límites suelen diluirse a menudo con los del folclore andaluz. Será en las dos primeras décadas del XX cuando comience a ser llevado con mayor frecuencia a escena, y por tanto cuando se concrete y se difunda con notoriedad.

Finalmente, el caso más difícil, un pastiche estilístico en el que se encuentra toda la sustancia de lo que es hoy en día la danza española estilizada. Un estilo inmerso en un proceso de gestación que tiene a sus protagonistas activos justamente en la primera mitad del XX. Una mezcla de folclore, escuela bolera, flamenco y -debido a la formación de algunos de sus creadores- de un estilo cercano a la danza clásica y contemporánea. La primera que comenzó a experimentar en este ámbito fue Antonia Mercé, seguida por Encarnación López y Pastora Imperio, aunque habrá que esperar a la siguiente generación de bailarines, liderados por Antonio, Mariemma y Pilar López, para que este género cobre forma, se consolide y se consagre como tal.

Antonio Ruiz Soler nació el 4 de noviembre de 1921 en Sevilla. Su formación académica fue muy breve, tomando clases de flamenco con el Maestro Realito y con Frasquillo, con Ángel Pericet de bolera, con Manolo Otero de folclore andaluz. A los siete años de edad formó pareja con Rosario y a los ocho comenzó a actuar en fiestas privadas y en el mundo de las variedades. A los pocos años viajaron a Barcelona donde, además de actuar, ampliaron su repertorio con la ayuda del maestro Vicente Reyes, quien les animó a realizar sus primeras incursiones en las "coreografías clásicas"<sup>2</sup>: *Bolero* de Ravel, *Danza V* de Granados, y pasajes de las zarzuelas *La leyenda del beso* de Soutullo y Vert, y de *Los claveles* de Serrano.

Estando en Barcelona estalló la Guerra Civil y Antonio y Rosario consiguieron pasar a Francia y de allí a Argentina, donde siguieron trabajando en el campo de las variedades, compartiendo escenario con artistas de la talla de Raquel Meller o Carmen Amaya. Su ascenso fue muy rápido, y en un breve espacio de tiempo, en diciembre de 1937, la pareja ya estaba en condiciones de hacer su propia *tournee* por escenarios

<sup>2</sup> No se sabe exactamente a qué se quiere referir Rosario con este término, pero casi con total seguridad debe hacer alusión a sus primeras coreografías dentro del campo de la danza española estilizada. Véase SALAMA BENARROCH, Rafael: *Rosario, aquella danza española*. Manigua S.L. Granada, 1997.

argentinos y de Santiago de Chile<sup>3</sup>. Al concluir estas fructíferas temporadas estuvieron en condiciones de ofrecer un concierto de danza, es decir, un espectáculo formado íntegramente por sus bailes en el Teatro Ateneo de Buenos Aires. Su *Recital de Danzas Españolas*, cosechó un éxito sin precedentes gracias al cual pudieron realizar una gran *tournee* que les llevó de gira por Sudamérica. La acogida en estas ciudades fue tan espectacular, fue tal la demanda del público, que en todas las etapas se vieron obligados a prolongar la estancia más tiempo del que recogía el contrato inicial, en ocasiones durante meses.

La escasa formación que recibieron Antonio y Rosario favoreció su libertad de expresión, ya que no fueron marcados con el estigma de la censura academicista tradicional. Como consecuencia, Antonio transformaba en movimiento todo aquello que la música le inspiraba, por ello sus coreografías parafraseaban la música y sus recursos coreográficos eran tan abundantes y tan novedosos. Su expresión hacía posible la existencia de una complicidad especial con el público, y por tanto, un control de sus reacciones. Este es, sin duda alguna, uno de los secretos de su éxito, el motivo por el cual conseguía poner en pie los teatros y recibir ovaciones tan prolongadas.

Las noticias de su éxito se difundieron con rapidez y pronto fueron reclamados desde La Habana para bailar en el Teatro Nacional y desde México para actuar en El Patio de Vicente Miranda, donde se relacionaron con grandes artistas de Hollywood y personalidades del espectáculo. La boda de Rosario, su avanzado estado de embarazo y finalmente su parto obligaron a Antonio a permanecer más tiempo del esperado en México, tiempo que aprovechó para impartir clases de danza y aprender inglés, un idioma que consideraba necesario para cumplir su sueño: triunfar en Estados Unidos.

Cuando estuvieron a punto para renovar sus actuaciones el empresario Marcel Ventura los llevó a Río de Janeiro. Los tres meses iniciales de contrato se convirtieron en nueve, con la suerte añadida de que Arturo Toscanini los vio bailar y los lanzó a la prensa internacional como "*el alma de España*".

Posteriormente Ventura les consiguió otro contrato en el Sert Room del Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, con una orquesta dirigida por Eddy Duchin. En esta oca-

<sup>3</sup> Diario *La República*, 19-X-1937: "Ante un público numeroso y entusiasta se realizó en el Teatro Maravillas la función en honor y despedida de la excelente pareja de bailarines españoles *Los Chavalillos Sevillanos*, que terminaron su actuación en esa sala después de ocho meses continuos en cuyo trascurso cosecharon ovaciones calurosas y lograron prestigiarse en tal forma que se constituyeron en el número central del espectáculo. Con el programa habitual, los chavalillos hicieron su presentación provocando sostenidos aplausos en la sala, cada vez que aparecían en el tablado. (...) Y como broche de oro, la extraordinaria pareja se presentó en escena para ofrecer los mejores bailes de su repertorio. El gran temperamento de *Toño* y *Charito* se puso una vez más en evidencia mostrándose magnífico en la multiplicidad de matices y de ritmos que caracterizan sus danzas, con el fuego de la juventud y la sensual cadencia de los fraseos como *leit-motiv* de sus admirables versiones, trasunto del más auténtico españolismo".

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

sión se presentaron con un nuevo nombre artístico, *Rosario y Antonio* y un programa que incluía, además de diversas danzas regionales españolas, otras que aprendieron en Latinoamérica, nuevas escenificaciones de Falla, Turina y Albéniz, y un repertorio flamenco con números muy aplaudidos como la zambra *Los Canasteros de Triana*. El espectáculo tuvo un éxito permanente, tanto fue así que actuaron durante tres meses ininterrumpidamente, llamando la atención de los buscadores de talentos hollywoodienses que los contrataron para bailar en la que sería su primera película, *Ziegfeld Girl* de la Metro Goldwyn Mayer.

Esta película es muy importante porque contiene la primera referencia visual que se conserva de Antonio y Rosario bailando. Pertenece al año 1941 y fue dirigida por Robert Z. Leonard, escrita por William Anthony McGuire y Marguerite Roberts. Compartieron cartel Judy Garland, Hedy Lamarr, James Stewart, Lana Turner, Tony Martín y Jackie Cooper, quienes según Antonio “le brindaron su amistad”.

Aunque su intervención iba a ser corta les tuvieron ensayando veintiún días, los cuales aprovecharon para preparar nuevos bailes para la siguiente temporada, ya que los números que iban a interpretar ya los llevaban en su repertorio y no necesitaban ensayarlos más.<sup>4</sup>

La película pertenece obviamente al género musical. En ella se insertan frecuentemente números pertenecientes al espectáculo del *Ziegfeld Theatre*, ya que se narra la historia de algunas de sus estrellas. Es precisamente dentro del número *Minnie from Trinidad* donde se inserta el baile de Rosario y Antonio.

La configuración inicial del baile es la de una zambra con una introducción y una melodía recurrente que hace las veces de estribillo y que utilizan como salida, presentación y comienzo del baile.

En la introducción la pareja sale a escena andando, con Rosario cogida por la cintura por Antonio. A continuación se separan dibujando dos semicírculos enfrentados durante los cuales Antonio se despoja del sombrero cordobés que lleva puesto. Este elemento lo utilizará en muchas de sus coreografías, unas veces más bailado, incluyendo pasos y braceos con él en la mano, mientras que otras se lo quitará literalmente sin más.

El pasaje introductorio que abre la zambra acaba con un remate -indicado por la propia melodía- cuyo sonido Antonio traduce literalmente en movimiento corporal. Es una cadencia muy rítmica y conclusiva que induce a zapatear porque con ello puede

---

<sup>4</sup> Antonio concedió una serie de entrevistas a la revista *Hola* para que publicaran sus memorias por capítulos. En el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM se puede consultar la copia del original que conservaba Antonio entre sus documentos personales. En el segundo capítulo de las memorias Antonio dice: “nuestra labor se limitó a interpretar *Los canasteros de Triana* y unos breves números de nuestro repertorio”.

conseguirse fácilmente la reproducción coreográfica de estos dos aspectos musicales. A pesar de ello Antonio remata este zapateado con una vuelta quebrada que subraya doblemente el sentido conclusivo de la melodía, ya que el movimiento que genera este giro es difícil de encadenar con otros pasos.

En toda la obra se produce una adaptación total de la frase coreográfica a la musical, se respetan los *ff* y los *pp* en los zapateados, así como el *ritardando* al final de la primera parte. Las frases melódicas, al igual que en las canciones, están muy definidas y Antonio las coreografía siguiéndolas al pie de la letra, rematándolas siempre con el juego de zapateado y la vuelta quebrada como elemento recurrente. En el primer conjunto de frases ejecutan un zapateado con una mecánica sencilla (basada en la figuración: planta metatarsiana-tacón-tacón contrario), pero realizada a gran velocidad, lo cual complica bastante su ejecución. Otro recurso frecuente es el marcaje, bien en el sitio o combinándolo con pasos para avanzar, ambas formas típicas del baile por *alegrías*.

Posteriormente hay un pasaje que actúa a modo de puente y desemboca en un fragmento musical que pertenece a una obra distinta. Son unas bulerías que se añaden para justificar la ejecución de un zapateado virtuoso que aporte más valor técnico a la actuación de Antonio y Rosario. Este zapateado busca de nuevo la literalidad de la música por lo que se han añadido las palmas para conseguir salvar la variedad de timbres que propone la melodía. Hay un pasaje concreto en el que la orquesta viene de realizar un ritmo frenético e imita el rasgueo de una guitarra con unos saltos hacia el agudo, lo que se traduce coreográficamente en un zapateado rapidísimo y un salto lateral cruzando las piernas, algo totalmente innovador y probablemente poco o nada repetido por otros bailarines debido a la especificidad del gesto.

Con la *bulería* comienzan a hacer solos, cumpliendo una doble función: por un lado sirven de exhibición personal y por otro permiten que el que no zapatea descanse mientras jalea al compañero. En el zapateado de Antonio destacan su rapidez y su nitidez, pero lo más sorprendente y complicado de su ejecución es la regularidad con la que zapatea, incluso al matizar, es decir, puede cambiar rápidamente la intensidad del golpe sin perder el ritmo. Es muy probable la influencia de Carmen Amaya en estos frenéticos zapateados.

Finalmente introducen un fragmento perteneciente a una tercera obra que posee una melodía completamente distinta y un ritmo mucho más acelerado que hace aumentar progresivamente la tensión hasta el final. En esta parte vuelven las figuraciones en pareja, retomando algunos pasos de la primera parte pero a una velocidad superior, con un remate formado por una serie de ocho vueltas de pecho espectaculares y una salida rápida y convencional para dejar el libre escenario. Llama la atención la ejecución de las vueltas de pecho por el quiebro con el que giran. Éste es muy marcado antes de

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

iniciar la vuelta, casi de 90 grados en algunas ocasiones, y lo sorprendente es que esta inclinación la mantienen durante todo el giro hasta llegar a la posición final. La dificultad de realización de la vuelta de pecho va aumentando conforme se va quebrando, por ello, esta ejecución tiene mucho valor al estar realizada a una gran velocidad. Puede que haya también cierta influencia de Carmen Amaya en estos giros, ya que la artista quebraba mucho a la vez que dibujaba formas muy redondeadas y recortadas con los brazos, tal y como las realizaban Antonio y Rosario en *Los canasteros*.

Por otra parte, Rosario ejecuta las vueltas de pecho a la manera tradicional. Para realizar una vuelta de pecho es necesario cruzar un pie por delante de otro. Los hombres lo cruzaban normalmente pero las mujeres lo hacían con un golpe de falda, es decir, subían la rodilla enérgicamente para provocar el movimiento de la falda y de los volantes, y al bajar cruzaban la pierna. Este pequeño elemento que a simple vista puede parecer poco relevante provocaba que la vuelta de pecho se hiciera con una velocidad y un tempo totalmente distinto, ya que cuando simplemente se cruza hay más tiempo para girar y la vuelta sale más ligada, mientras que si hay que darle a la falda manteniendo la postura de preparación de la vuelta se pierde un tiempo que hay que ganar haciendo el giro de un golpe para poder acabar a la vez que el hombre y con la música. Ello requiere una técnica más avanzada, porque girar rápido es muy complicado. Por tanto mientras que la vuelta de pecho del hombre se realiza en un solo tiempo, la de la mujer necesita dos acentos<sup>5</sup>. Este caso tiene una excepción cuando aparecen varias vueltas de pecho de mujer seguidas, como en la serie final de los *Canasteros de Triana*. En esta ocasión se realizan cruzando las piernas normalmente para no perder la inercia del giro.

Este número de Rosario y Antonio sirve perfectamente como ejemplo de lo que pudo ser su primera etapa, un tipo de danza estrechamente ligada a las variedades. Buscaban una estética muy gitana, como se puede comprobar en el vestuario: ella lucía el típico vestido de volantes hasta la cadera con mangas de lechuga; él amplios pantalones negros ajustados por la cintura donde lleva anudada una camisa de las de manga ancha. La coreografía es muy intuitiva, todavía utiliza recursos coreográficos muy simples con pasos muy típicos pero combinados de manera extraordinaria para sacarles el máximo partido. Todo estaba calculado al milímetro.

<sup>5</sup> La ejecución de este tipo de giro ha degenerado en las generaciones posteriores. Este hecho probablemente se deba a un mal uso de la técnica del ballet clásico —contraria a la ruptura de la línea de la espalda— que ha eliminado el quiebro. Mariemma denunció este hecho: “hacían, no todos, unas vueltas de pecho rarísimas, en las que únicamente flexionaban las rodillas y simulaban con los brazos esa vuelta de pecho” Gracias a la labor educativa desarrollada por Mariemma se ha recuperado el quiebro, aunque no la vuelta en dos tiempos originada por el golpeo de la falda. Véase MARIEMMA: *Mis caminos a través de la danza*. SGAE, Madrid, 1990.

En lo referente a la interpretación existe un predominio absoluto del estilo flamenco.

En primer lugar, la expresividad es muy libre, como en todos los bailes andaluces, y hay mucho ímpetu juvenil. Es una locura a favor del movimiento rápido, ágil y virtuoso. Fruto de ello es que la gesticulación en los desplantes y en las acentuaciones musicales sea muy exagerada, lo que también podría responder al efectismo derivado de sus ansias de triunfo -no olvidemos que ésta era su primera gran oportunidad y querían demostrar su potencial- o simplemente fuera sobreactuación debida a su falta de experiencia ante las cámaras.

En segundo lugar, no poseen una técnica fuerte de base, ni clásica, ni bolera, y como consecuencia se producen algunos fallos técnicos propios del estilo folclórico: los hombros se suben frecuentemente (generalmente en los momentos de dificultad, en los braceos y en los giros), rompiendo la línea del cuello, de la clavícula y de la espalda; los brazos, al no estar acostumbrados a ser sujetados en posiciones fijas como ocurre en el ballet clásico, se descolocan, sobre todo al girar, donde se encogen, se dejan caer sobre la cabeza y, frecuentemente, se cruzan al espacio del brazo contrario. Cuando Antonio intenta colocar las manos para realizar algún braceo las pone muy crispadas, con los dedos muy separados, sobre todo el índice, y las muñecas están dispuestas de tal forma que rompen la línea de las manos con el brazo. Las manos tendrían que estar más relajadas, y los dedos y las muñecas deberían seguir la línea del brazo para dar la sensación de que todo es una línea y por tanto parezca más largo.

En tercer lugar, los desplazamientos también se hacen siguiendo las pautas flamencas. Son muy asentados, con utilización constante de figuraciones semejantes al *plié* para dar impresión de deslizamiento uniforme.

En conclusión, es un baile en el que todavía explotan los recursos de las variedades, con figuraciones muy sencillas y estructuras muy simples, pero muestra una sensibilidad extrema a la hora de conjugarlos con la música. Hay un virtuosismo inaudito tanto en vueltas como en zapateados que tiene su origen en la velocidad y en el nervio con que son ejecutados.

Esta satisfactoria experiencia en los estudios de la Metro les facilitó la intervención en otra película que se estaba rodando al mismo tiempo llamada *Sing Another Chorus*, también del año 1941. Dirigida por Charles Lamont, escrita por Marion Orth y Sam Robins e interpretada por: Johnny Downs, Jane Frazee, Mischa Auer, George Barbier, Iris Adrian, Sunnie O'Dea, Joe Brown Jr., Walter Catlett, Charles Lane, Peter y Ronalds Peters.

Por desgracia esta película no se conserva en los fondos de la Filmoteca española y no ha podido ser analizada para la ocasión, pero se intuye que el estilo de danza em-



## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

pleado por Rosario y Antonio sería el mismo de *Los canasteros de Triana*, ya que pertenecían al mismo repertorio.

A su regreso a Nueva York y al Waldorf su cotización había aumentado, pasando a actuar a la sala Starlight Roof, con la orquesta dirigida por Xavier Cugat.

Pronto fueron nuevamente requeridos para bailar en dos películas más, *Panamericana* y *Hollywood Canteen*, de 1944, dirigida y escrita por Delmer Daves y protagonizada junto a The Andrews Sisters, Jack Benny, Joe E. Brown, Eddie Cantor, Kitty Carlisle, Jack Carson, Dane Clark, Joan Crawford, Helmut Dantine, Bette Davis, Faye Emerson, Victor Francen, John Garfield, etc. Esta etapa la aprovecharon también para actuar en el *Ciro's Night Club*, lugar de recreo de las estrellas cinematográficas y donde Antonio conoció a Ava Gardner, Greer Garson, Lupe Vélez, Robert Taylor, Gilbert Roland y a algunas personas de relevancia social que pasaron a formar parte de su círculo de amigos. Éstas películas no han podido ser visionadas en la Filmoteca Española.

De aquí en adelante su caché y su prestigio subió como la espuma y comenzaron a actuar en otros escenarios, como el Habana-Madrid, el Roxy Theater y el Winter Garden de Broadway, o el Concert Hall de Filadelfia, con cuya Orquesta Filarmónica bailaron una selección de *El Amor Brujo* de Falla. El Marques de Cuevas, esposo de Margaret Rockefeller, comenzó a invitarlos a sus famosas fiestas. Fue allí donde realmente se abrieron las puertas de la élite social de Nueva York.

En los recitales de danza de Rosario y Antonio siempre aparecían bailando en pareja o individualmente pero el empresario Marcel Ventura, sabiendo al público acostumbrado al modelo de compañía clásica, les sugirió que adoptaran ese patrón para dar mayor espectacularidad a sus números con la presencia de más bailarines en el escenario. La mejoría sería plástica y también coreográfica, ya que esta nueva formación permitía incorporar nuevos recursos escénicos. Para ello crearon una compañía a su medida formada por seis bailarinas, cuatro bailarines, dos guitarristas, un cantaor y dos pianistas, tras lo cual emprendieron el arriesgado camino de convertirse en empresa propia alquilando el Carnegie Hall en el año 1944.

El siguiente y definitivo paso fue un contrato de la Columbia Concert Artists para cubrir una gira "de costa a costa" por los Estados Unidos que materializaron en los dos años siguientes, a la que siguió otra por Centroamérica a finales de 1946.

A pesar del éxito Antonio no podía evitar pensar en un posible regreso a España. Anhelaba su país, pero le preocupaba el modo en el que sería recibido. Cuando Antonio tuvo noticias de que Pilar López y sus bailarines, con los cuales había convivido en Nueva York, habían debutado en Madrid consiguiendo un éxito clamoroso, todas sus

dudas se disiparon. Pensaba: "si ellos han tenido tanto éxito es porque no hay relevantes bailarines en España"<sup>6</sup>.

Fue el empresario Mezutti quien les contrató para actuar en España. Su presentación en Madrid fue el 27 de enero de 1949 en el Teatro Fontalba, bajo el título "Rosario y Antonio, *Los chavalillos sevillanos*, aristócratas de la danza y triunfadores en América". El lleno fue absoluto y el éxito no tuvo precedentes en España, tal y como deja entrever la crítica que apareció al día siguiente en el periódico *La Tarde*: "Ha explotado la bomba artística de la temporada en Madrid. Jamás se ha visto bailar de esta forma en toda la historia de la danza española".

Tras un triunfal debut español, realizó una gira por capitales españolas como Barcelona, San Sebastián, Valencia y Sevilla. A su vuelta le ofrecieron rodar la película *El rey de Sierra Morena*, que grabó en ese mismo año de 1949.

En este momento, la cultura de masas española comenzaba a invadir la sociedad, muy atrasada en este sentido frente a otras. La radio y sus protagonistas se encontraban en un primer plano, ya que la televisión no comenzó a ser un referente hasta finales de los años cincuenta. La situación del cine español está bien sintetizada en las palabras de Carlos F. Heredero:

"El consumo filmico se extiende y las pantallas viven un acelerado proceso de expansión. La producción española consigue aglutinar a un público que sigue con fidelidad a las estrellas más conocidas y que sostiene el éxito de algunos títulos emblemáticos. A su vez, el bajo coste de las entradas, la escasa penetración de la televisión, la carencia de alternativas para el ocio popular y el refugio imaginario frente a las carencias de la vida cotidiana que ofrece el cine americano, son otros tantos factores que explican el crecimiento espectacular del parque de salas, cuyo incremento entre 1950 y 1961 es del 90%"<sup>7</sup>.

El cine industrial vivió un auge inusitado de las coproducciones con otros países, de forma que, según Heredero, en el año 1957 ocupaban el 34,2% de la producción total. Dentro de éste, el cine musical fue, sin duda, el género preferido por la gran masa. Dentro de él se deben incluir todas aquellas películas que giran en torno a la canción o al baile. El musical estadounidense tuvo gran influencia en este aspecto, destacando las producciones de Fred Aster y especialmente las de Gene Kelly.

Según Heredero, en España "la zarzuela, la opereta, la revista, la canción andaluza y folclórica, el cante flamenco, el cuplé o la música pop se imbrican con los moldes del melodrama sentimental, el folletín lacrimógeno, el costumbrismo, la picaresca, la

<sup>6</sup> Véase cap. 3 de las memorias. Op. Cit.

<sup>7</sup> Véase. HEREDERO, Carlos F: "Cine español en los años 50. La vida bajo el silencio". *El cine español en los años 50. 50 años de la Fílmoteca Española*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2003.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

*comedia e incluso el drama de raíces decimonónicas. Un territorio amplio y variopinto en el que las aportaciones más significativas surgirán pegadas al ámbito del andalucismo folclórico, médula central en el desarrollo musical del cine español y depositario de los favores populares*<sup>8</sup>.

En la película *El rey de Sierra Morena* Antonio interpretaba el papel principal, la figura de José María *El Tempranillo* y tenía como compañera de reparto a Rosario. Fue filmada en el año 1949 por Adolfo Aznar, quien escribió el guión junto a Santiago Aguilar. Esta película se conserva en mal estado en los fondos de la Filmoteca Española y por ese motivo se ha denegado su visionado, de modo que las únicas imágenes que han podido ser analizadas son las de un noticiario NODO que reseña la filmación<sup>9</sup>.

En el fragmento de danza que recoge el noticiario aparecen Antonio, Rosario y un pequeño cuerpo de ballet compuesto únicamente por mujeres. Da la impresión de que están bailando en una fiesta dentro de una taberna o una casa. La música parece responder a un ritmo ternario, pero no se puede saber con exactitud porque la película no ha conservado el sonido.

La secuencia comienza con la pareja central (Rosario y Antonio) rodeada por varias bailarinas dispuestas en dos círculos. Mientras Antonio y Rosario dan una serie de vueltas de pecho, las bailarinas hacen un paso muy parecido a los careos finales de la cuarta sevillana realizada en círculo. Éstas hacen un braceo muy primitivo dentro de lo que es la danza española estilizada: suben los brazos por la primera posición con las castañuelas hacia fuera –signo de poca técnica y de poca base clásica- y los bajan por segunda para volver a subirlos por primera posición. Más bien entroncaría con la permisividad típica del folclore andaluz: codos arriba y manos giradas hacia fuera mostrando las castañuelas.

Seguidamente realizan un paso semejante al segundo de la primera sevillana, pero en lugar de rematarlo con una pasada lo hacen con otra vuelta de pecho. Este mismo paso también aparece realizado con un desplante en cada lateral, en el que intervienen fundamentalmente la cabeza y el gesto.

Posteriormente Antonio realiza un paso básico de las jotas castellanas pero levemente a flamencado: chaflán hacia un lado, vuelta de espaldas con la rodilla en *passé en dedans* y tres pasos hacia el lado contrario.

La coreografía utilizada por Antonio para esta ocasión es marcadamente folclórica, la utilización continuada de pasos populares tomados de las jotas y las sevillanas así lo demuestra. Este estilo no será el más representativo de Antonio, ya que, aunque suele recurrir frecuentemente al folclore para ampliar el lenguaje coreográfico de sus bailes,

<sup>8</sup> Véase. HEREDERO. Op. Cit.

<sup>9</sup> Referencia 354A

no lo hace tan densamente en una sola pieza. El folclorismo podría deberse a una ambientación sugerida por el guión o bien a un gusto coreográfico de Antonio. Para discernir esta cuestión sería imprescindible poder visionar la danza completa, y por supuesto la película, porque de esta manera el baile está descontextualizado y no se pueden sacar conclusiones definitivas.

Lo que sí se aprecia con claridad es una mejoría técnica fruto de su iniciación en la técnica clásica. Aunque el cuerpo de Antonio estaba ya plenamente desarrollado, el trabajo correcto de esta disciplina le proporcionó mejoras físicas y coreográficas destacables. En primer lugar, la estampa del bailarín cambió radicalmente al alargarsele las líneas el cuerpo. Éste se hizo más esbelto, más elegante, manteniendo siempre una colocación correcta: la espalda recta sin hundir los riñones, los hombros abajo y las clavículas en línea recta, la pelvis alineada con la columna vertebral, es decir, ligeramente adelantada, etc. El entrenamiento diario con el ballet clásico acaba aumentando la agilidad del bailarín y su virtuosismo: el trabajo de equilibrios le va a permitir alargar los *cambrés* y aumentar las vueltas en el giro; el trabajo de la elasticidad le permitirá hacer los destacados más elevados, los braceos más elegantes y las posturas más abiertas con el uso del *en dehors*; el trabajo de la batería le permitirá hacer series más largas de saltos en sus bailes, la posibilidad de que estos sean más batidos y a la vez más elevados; etc.

Tras una amplia gira por los EEUU y Europa, Rosario y Antonio regresaron a España, donde les propusieron bailar en la película *Niebla y sol* de José María Forqué. Fue rodada en el año 1951, con guión de José María Forqué y Pedro Lazaga.

A partir de esta película de Antonio se verán cada vez con mayor protagonismo las influencias de los musicales de Broadway y de Hollywood. Nueva York fue un hervidero de danza contemporánea, con dos ámbitos de desarrollo diferenciados: el estrictamente teatral, y el de los musicales. Antonio trabajó en Hollywood y en Broadway, donde pudo observar cómo la técnica clásica y contemporánea era utilizada por muchos artistas como base para engrandecer otras disciplinas, sobre todo el claqué.

La influencia más directa de este mundo americano se aprecia a través de la figura de Gene Kelly<sup>10</sup>, y concretamente, a través de los siguientes aspectos:

En primer lugar, la tipología del baile. Todos los números, incluidos los de Gene Kelly y los de buena parte de las comedias musicales de los cincuenta, poseen unas características comunes: ingenuidad, humor, sencillez y virtuosismo, a lo que podríamos añadir cierto punto de humor castizo español y de majismo en las películas de

<sup>10</sup> Según el testimonio dado en entrevista personal por Paco Romero -antiguo primer bailarín de la Compañía de Antonio y del Ballet Nacional Español bajo la dirección de Antonio- y en la concedida por Javier Bagá -bailarín del Ballet Nacional Español y miembro de producción del Ballet Nacional de España en la actualidad- reconocido ante ellos por el mismo Antonio.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

Antonio. Frecuentemente los bailes solían resumir la película, como en el caso de la coreografía final de *La nueva Cenicienta*<sup>11</sup>, o bien mezclaban los elementos fundamentales que aparecían en ella con un final imaginario que no coincidía con el del film, como ocurre en el número central de *Todo es posible en Granada*.

En segundo lugar, la escenografía y los decorados. Antonio, imitando los musicales americanos introdujo elementos escenográficos con el fin de enriquecer la coreografía<sup>12</sup>. Por ejemplo rampas y puentes, en el caso de *Niebla y sol*, o ramas y escaleras en el caso de *Todo es posible en Granada*. Algunos elementos arquitectónicos se construyen a tamaño real, salen del plano para integrarse en las tres dimensiones y en la coreografía, como ocurre en el caso del ballet *El hombre y la estrella* de la película *Niebla y Sol* con los soportales de columnatas. Los números solían estar integrados por diversas escenas, cada una con su propia escenografía y con un estilo de danza concreto asociado a ella. El cambio de decorado podía ser real en el espacio o podía venir inducido por circunstancias ilusorias, como lanzarse dentro de un periódico americano que anuncia vuelos directos a España. En este sentido, la coreografía *El hombre y la estrella* tiene tres escenarios distintos, un bosque a la luz de la luna, la plaza de un pueblo y una carretera que se pierde en el horizonte. En el caso de la película *Todo es posible en Granada* Antonio baila en la plaza de un pueblo, en una cueva con tesoros, en la boca de un metro, en un parque de Nueva York y en un mini avión.

En tercer lugar, los movimientos escénicos. Hay cierta similitud entre Gene Kelly y Antonio a la hora de crearlos. Ambos introducen diferentes planos de bailarines, unos integrados en la acción, otros que entran y salen durante una misma escena, y otros no se mueven porque su función es figurativa, es decir, son una parte más del decorado. Este elemento estará presente en todas las películas, excepto en *Duende y Misterio del Flamenco* y en *Noches Andaluzas*. También es frecuente que usen como figurantes a los niños, como en el caso de Antonio en la película *Luna de Miel*, concretamente en su *Zapateado* de Sarasate, o en el famoso número de *Un americano en París* de Kelly. Otro elemento escénico que aparece en las películas de los dos bailarines es el manteo del protagonista, pero esto quizás no sea influencia de Kelly, ya que es un elemento muy típico de la cultura española, sobre todo de las escenas goyescas de la escuela bolera. También es frecuente que ambos artistas realicen un elemento que los integre con este decorado o con los figurantes, generalmente suele ser un saludo en el que se quitan la gorra o el sombrero que le cubra la cabeza. En el caso de Kelly este elemento se puede observar en las películas de *Cantando bajo la lluvia* y en *Un americano en*

<sup>11</sup> Esta película junto con la de *Todo es posible en Granada* serán analizadas posteriormente.

<sup>12</sup> Como referente directo se puede citar la película de *Un americano en París*.

Paris, mientras que en el caso de Antonio aparece en *Luna de Miel*, concretamente en su *Zapateado*.

En cuarto lugar, los elementos coreográficos. La influencia más importante tiene como resultado la creación de la *vuelta de avión* a partir de un tipo de vueltas de Kelly<sup>13</sup>. La vuelta de avión es muy parecida a la vuelta de pecho en cuanto a brazos y a quiebro se refiere (los brazos parten de la preparación en cuarta, suben a girar hasta la quinta posición y bajan nuevamente a la cuarta contraria), pero la realización de la vuelta es totalmente distinta. La vuelta de pecho se realiza sobre dos pies, mientras que la vuelta de avión se realiza únicamente sobre uno ya que el otro sube hasta colocarse en *passé*. Kelly realizaba este tipo de giro sin tanto quiebro y con los brazos estirados a la segunda, de modo que al realizarlas en diagonal varias veces seguidas (cosa que suele hacer en casi todos sus musicales: *Un día en Nueva York*, *Un Americano en París*, *Cantando bajo la lluvia*, etc.) parecen las aspas de un molino. También introducirá la diagonal de *deboulés de avión*, que se realiza añadiendo los brazos de las vueltas de avión a los *deboulés* clásicos.

Por otra parte, los movimientos escénicos que realiza la pareja solista en el paso a dos también son muy semejantes a las coreografías de Kelly, como por ejemplo los cruces de espaldas, el intercambio continuo de posiciones, el balanceo cruzado de ambos hacia los laterales, el juego direccional hacia fuera y hacia la pareja, la forma de andar hombro con hombro, el modo de hacer girar sobre sí misma a su compañera mientras ésta mantiene una posición desde el suelo, etc. Además de dos figuraciones que aparecen en Kelly pero que deben tener su origen en los ballets clásicos de repertorio, como los levantamientos de la pareja en *arabesque* o *attitude*. Estos juegos de pareja pueden verse en el paso a dos de *El Amor Brujo*, de la película *Luna de Miel*, o bien en los números principales de *Todo es posible en Granada*.

También puede adivinarse cierta influencia en determinada forma de acabar los movimientos que provienen de una diagonal y que terminan mirando hacia el lado opuesto de donde se desarrolla la acción. Esta parada la realizan flexionando las piernas en un leve *plié* que sirve de amortiguación del movimiento, y con una postura equivalente de los brazos, es decir, doblados por los codos y sujetos cerca de los costados.

Por último, dentro de este apartado hay que destacar que el recurso del diálogo entre intérpretes frecuentemente utilizado en los musicales americanos para los números de claqué, Antonio lo traduce en un diálogo de castañuelas. Aparece en *Niebla y sol*, en el

<sup>13</sup> Datos extraídos de las entrevistas con Paco Romero y Javier Bagá. Ambos afirman que el mismo Antonio reconoció esta influencia.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

número principal de *Todo es posible en Granada*, y en la película *La Nueva Cenicienta*.

En quinto lugar, el claqué. La forma que posee el claqué de jugar rítmicamente con la melodía tiene una relación directa con las innovaciones de Antonio en el campo del zapateado. Éstas fueron puestas en práctica en su famoso *Zapateado* de Sarasate que al estar incluido en la película *Luna de Miel* será analizado posteriormente<sup>14</sup>.

Volviendo a la película *Niebla y Sol* Antonio interviene con dos coreografías y un pequeño diálogo con el protagonista masculino interpretándose a si mismo. La primera coreografía es un número flamenco y la segunda el ballet *El hombre y la estrella*, coreografiado para la ocasión.

El primer número es una seguriya interpretada por Rosario y Antonio que bien podría pertenecer a su repertorio habitual. Su inserción en la acción queda justificada al asistir los protagonistas a un espectáculo de Antonio y Rosario.

Hay que destacar su inicio, en el que realizan un diálogo rítmico a través de las castañuelas en el caso de ella y de los pitos, las plantas y el zapateado en el de él. Es un baile profundamente rítmico donde la melodía prácticamente no importa, por lo que la coreografía de Antonio parafrasea y se recrea con el ritmo estructural del palo. Prácticamente no realizan pasos de baile, a excepción de careos y pasadas, son casi todo marcajes combinados de numerosas formas posibles, aplicándole distintos braceos y alguna vuelta de pecho. En ésta pieza comienzan a aparecer rasgos característicos de Antonio, como los marcajes con un leve contoneo de caderas. Posiblemente este sea uno de los pocos bailes en los que no tira el sombrero cordobés, ya que baila con él durante toda la obra, se lo quita de la cabeza y lo sujeta con una mano mientras que con la otra toca los pitos o la mueve girando la muñeca. Es una obra muy flamenca, y aunque hay pequeñas evidencias de la existencia de una técnica clásica de base, ésta permanece latente todavía.

En lo que respecta a *El hombre y la estrella*, es un baile argumental que narra la admiración de un hombre por una estrella, su persecución y la desesperación por no poderla alcanzar al ser un reflejo en el agua. Se localiza hacia el final de la película y también está justificado por el guión como otra actuación de Antonio.

Este número contiene dos disciplinas, por un lado la danza española estilizada, y por otro un híbrido entre danza contemporánea y escuela bolera, que es el que aparece en primer lugar. Da la sensación de que Antonio quiso hacer una coreografía moderna utilizando los recursos que mejor manejaba pero en vez de utilizar elementos contemporáneos recurrió a la escuela bolera, que tiene pasos muy afines.

<sup>14</sup> Este dato ha sido extraído de la entrevista con Paco Romero.

En ella se introducen numerosos pasos de batería bolera -en este sentido es virtuosa- aunque se ve que todavía no domina la técnica clásica porque el *en dehors* está muy cerrado, y sus pies, aunque los estira correctamente, no tienen casi empeine. Por otra parte, estos pasos son interpretados con unos braceos que no son los típicos de la danza española, ya que el braceo español baja desde la quinta a la primera posición sin detenerse en la segunda que no existe en la escuela bolera.

En esta primera parte las chicas que bailan con él en el papel de flores realizan los escorzos típicos de la danza bolera, manteniendo el braceo tradicional hasta en los *destaques* y realizando muchas figuraciones rematadas con vueltas de pecho.

Tras la transformación de dos de estas flores en castañuelas comienza un baile más cercano al flamenco y a la danza española estilizada, con figuraciones como *deboulés* y un *destaques*, diálogos de castañuelas y un zapateado que vuelve a ajustarse a las frases melódicas más que al ritmo estructural.

Con este tipo de coreografías Antonio y Rosario comienzan a ampliar los recursos del lenguaje coreográfico de la danza española estilizada. Su aportación es muy amplia en cuanto a saltos y vueltas se refiere. Introduce saltos de invención propia, como el de los *attitudes*, y también incorpora algunos de la técnica clásica como el *tour en l'air* o los *grand jetés*, muy utilizados en diagonales. Respecto a las vueltas, introduce los *deboulés* del ballet clásico con algunos cambios, con un braceo similar al de las vueltas de avión que explicaré posteriormente, pero mostrándose respetuoso con la tradición flamenca masculina sin llegar a subir los brazos hasta la quinta, dejándolos por delante de la frente. Lo mismo ocurre con los *soutenies*, que realiza con el mismo braceo, mientras que los *soutenies de pecho* tienen una historia más compleja.

Cuenta Mariemma que en su infancia parisina: "*jugaba con Carmen Amaya. Mutuamente nos sugeríamos movimientos y así casi sin darnos cuenta creamos unas peculiares vueltas de pecho que luego yo traje a España incorporándolas a mi baile y transmitiéndolas a mis bailarines*"<sup>15</sup>

Para averiguar cual era la vuelta en cuestión habría que aplicar la eliminación: la vuelta de pecho normal estaba ya registrada en el *corpus* de la escuela bolera, al igual que las vueltas quebradas; las vueltas de avión y los *deboulés* de pecho con brazos de avión fueron inventados por Antonio, de ahí que la invención de estas dos artistas tuvieran que ser los *soutenies en vuelta de pecho*, realmente una aplicación de los *soutenies* clásicos al lenguaje de la danza española<sup>16</sup>. El hecho de que Rosario y Antonio realizaran todos los tipos de vueltas establecidos, más aquellos que introdujeron poste-

<sup>15</sup> Véase MARIEMMA, op.cit.

<sup>16</sup> Son muchas las coreografías de Mariemma que poseen este tipo de vuelta, aunque destacan de manera especial en *El Polo Gitano* con música de Tomás Bretón, y en *Córdoba*, con música de Albéniz, sobre todo en la primera de ellas, donde es uno de los pasos estructuradores de la obra.



## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

riormente, antes de conocer la danza de Mariemma, no implica que la afirmación de Mariemma sea falsa, ya que bien pudieron aprender a realizar este tipo de giros al trabajar junto con Carmen Amaya. Según Mariemma: "*Fue una gran emoción para mí ver recientemente, en un documental sobre Carmen, como ella también utilizaba aquellas vueltas que entre las dos habíamos creado de niñas*"<sup>17</sup>

Edgar Neville le pidió a Antonio que buscara algún baile original, distinto a lo de siempre, para protagonizar la película *Duende y misterio del flamenco* que iba a empezar a rodar<sup>18</sup>. Gracias a ello se bailaron martinets por primera vez en la historia del flamenco como género teatral, y también gracias a ello podemos tener constancia visual de la versión primigenia de la obra *Sonatas* del Padre Soler, una de las más exitosas del repertorio de Antonio, por lo que esta película debe ser considerada como una fuente imprescindible para el análisis de la danza española.

*Duende y misterio del flamenco* fue rodada en el año 1952, con guión de Edgar Neville y Walter Terry. Antonio compartió cartel con Pilar López, Pacita Tomás, Luz María Larraguivel, Alberto Lorca, Manolo Vargas y Roberto Ximénez.

La película, más en la línea del documental costumbrista que del musical, pretende hacer un recorrido por la historia y las tipologías del cante y el baile flamenco. No obstante, incluye danzas que no pertenecen a este género, sino a la histórica escuela andaluza de folclore y a la escuela bolera. El título de esta película es, por tanto, bastante incorrecto desde el punto de vista de la danza. Hubiera sido más acertado un título semejante a *Duende y misterio andaluz*, aunque únicamente las danzas de la escuela andaluza pueden atribuirse exclusivamente a esta región.

Las diferencias del estilo de Antonio con el del resto de bailarines y bailaoras de su época se hace patente en la película. En el caso de la escuela bolera, que es el género al que pertenecen las *Sonatas*, la comparación se hace evidente con el *Bolero* interpretado por Pacita Tomás, y los *Panaderos* interpretados por la compañía de Pilar López. La primera sigue los postulados de la escuela tradicional recogidos por la familia Pericet, como muy bien puede comprobarse en los pasos de la introducción musical, donde hace una entrada por *Sevillanas Boleras*. Utiliza los pasos característicos asociados a este baile, como por ejemplo, el *paso de bolero*, las *vueltas giradas*, la *cuarta volada*, *batararaña*, el *rodazán en vuelta*, etc. Además el toque de palillos y sobre todo el braceo utilizado, es de tradición bolera española, no muestran rasgos de colocación clásica. Su evocación es goyesca, tal y como refleja su vestuario: con madroñeras, puntillas, faldas a media pierna, etc.

<sup>17</sup> Véase MARIEMMA, op.cit.

<sup>18</sup> Según memorias de Antonio Ruiz Soler. Op. Cit.

Pilar López muestra una obra también tradicional, como la anterior, y más aún en la línea coreográfica de la tradición Pericet, con las típicas *llamadas de panaderos, escobillas, destaques, hechos y deshechos*, etc., así como el trabajo en parejas y los roles desempeñados por ambos sexos. Su representación también es goyesca, pero su interpretación desde el punto de vista estilístico refleja cierta influencia flamenca, un intruismo asociado a la colocación de los brazos, concretamente de los codos, que no responde a las figuraciones boleras, ya que estas no trabajan los brazos con los codos angulados ni en posiciones tan elevadas.

En relación con *Sonatas*, lo primero que llama la atención es su ambientación. Tradicionalmente las obras de Escuela bolera basaban su escenificación en la estética majista. Para conocer plásticamente este fenómeno se recurría normalmente a los cuadros de Goya como catalizadores directos de su esencia, o bien a la visión ofrecida por los grabados del siglo XIX. Estas opciones son las más acertadas al no descontextualizar la danza de su entorno, lo cual es muy importante en el caso de la escuela bolera porque las coreografías suelen ir acompañadas de la interpretación de roles típicamente castizos<sup>19</sup>. Antonio, por el contrario, optó por una escenografía y un figurinismo muy cortesano y desubicado (arcaico para los hombres y moderno para las mujeres), quizás por tener una visión errónea del entorno y la figura del Padre Soler.

Antonio bailó con El Escorial de fondo, y en cuanto a su vestuario, eliminó cualquier rasgo de apariencia goyesca, sean madroñeras, lazos, puntillas, chorreras, etc. A pesar de que estos podrían haber encajado en su concepción aristocrática de *Sonatas*, porque si bien son atribuibles en su origen al majismo, la nobleza española no afrancesada los adoptó de inmediato en su indumentaria.

Otra característica diferenciadora de Antonio la encontramos en el hecho de que coreografió una música no tradicional del género. No es una obra de nueva creación musical, sí lo es desde el punto de vista coreográfico, y no pertenece por tanto al repertorio tradicional. Esta obra estaba formada por dos sonatas que, como tal, respondían a una forma tripartita que otorgaba al coreógrafo mayor libertad de acción que el resto de los bailes del repertorio bolero dieciochesco que había interpretado hasta el momento, ya que estos respondían mayoritariamente a la forma copla-estribillo<sup>20</sup>. Hay que decir al respecto que la filmación presenta innumerables cortes y empalmes que dificultan el seguimiento no sólo de la música, sino de la danza.

Esta libertad permitió hacer un baile con dimensiones totalmente distintas, donde la relación danza-música pudo alcanzar cotas más elevadas que en las obras tradicionales, lo que se puede comprobar en la adecuación de la frase coreográfica a la frase

<sup>19</sup> Por poner un ejemplo claro, se puede citar la obra *La Maja y el Torero*.

<sup>20</sup> Como en el caso de las *Seguidillas manchegas*, las *Malagueñas* o las *Sevillanas Boleras*.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

musical (generalmente de ocho compases, o cuatro más cuatro), en el toque de palillos, más estilizado, más matizado y con más concesiones a la melodía y la musicalidad en detrimento de los esquemáticos toques tradicionales (que también abundaban). Inevitablemente estos aspectos provocaron un aumento de la complejidad en la ejecución.

Antonio como buen discípulo de Pericet en su infancia, demostró un conocimiento total de la técnica y los pasos boleros recogidos por esta familia. Sólo en estos dos pequeños fragmentos utilizó los siguientes pasos: *lazos, batararaña, vueltas en rodazan, vueltas en cuarta, cambios bajos, cambios altos, destaques a la segunda posición, saltos en segunda y cuarta, hecho y deshecho, lisadas por delante y detrás, piques, sisoles, embotados, pequeños rodazanes, pasos de vasco, tordines, etc.* Estos pasos irán siendo combinados en función del carácter de la música y de la duración de las frases y períodos musicales, pero muestran un alto conocimiento del vocabulario bolero y una riqueza coreográfica asombrosa.

La colocación corporal del ballet clásico se hace patente inmediatamente en un porte más distinguido y elegante. Esta aportación estilística a la escuela bolera facilita el aumento del virtuosismo debido al aumento del control del cuerpo, y esto es lo que, a mi entender, llamó más la atención de los espectadores que vieron a Antonio y que lo consideraron un virtuoso. Si bien, hay que destacar que estas contribuciones técnicas desvirtuaron el estilo inicial y la técnica propia de la Escuela bolera con la introducción de elementos ajenos como por ejemplo: la reducción del braceo a la segunda posición (asociado frecuentemente a *passes, retires, piqués, etc*) o el empleo de pasos clásicos (*tour en l'air, arabesques, grand battement derrière, grands jetes*).

Podríamos afirmar que en la exposición del segundo tema y el desarrollo motivico de las Sonatas aparecen la mayoría de los elementos nuevos, mientras que en la exposición del primer motivo y en las recapitulaciones, más rápidas que las anteriores, muestra todo su virtuosismo. Éste se aprecia a través de elementos como el toque de castañuelas, con una secuenciación de la carretilla casi perfecta por su homogeneidad en los cinco dedos, su rapidez y su capacidad de matización, así como en la rapidez y la limpieza de sus saltos. Esta parte es, en contraste, más respetuosa con el estilo bolero, que se aprecia en la colocación de los *passés* detrás, la altura de los *destaques* (que no supera nunca los 90° en los hombres), la realización de los *jetes* con los brazos sujetos en *quinta posición*, etc. A pesar de todo la obra tiene un final de influencia clásica.

Nos encontramos, en definitiva, ante una obra de difícil clasificación debido a la incursión del estilo clásico en detrimento del bolero. Es un caso similar al anterior ballet del *Hombre y la Estrella*. Esto no es más que una consecuencia del gran auge que adquiere el ballet clásico en España a partir de los años cincuenta aproximadamente, y de una enseñanza deficiente del estilo y de la ejecución de la Escuela bolera tradicional.

En cuanto al *Martinete*, en sus orígenes era un cante con copla, generalmente de cuatro versos octosílabos que se consideraba una modalidad de la toná, al igual que la carcelera. Se diferenciaba únicamente por el tema de las letras, en general tristes, aunque no faltaban las de contenido anecdótico. Era un cante sin acompañamiento, lastimoso, monocorde, de tercios arrastrados, que solía terminar con un largo quejío. La denominación posee un origen incierto, parece provenir de los golpes que se escuchaban en las herrerías o incluso de algunos artilugios utilizados en este oficio.

Conociendo ya mejor los gustos coreográficos de Antonio no extrañará saber que su traducción al lenguaje de la danza fuera a través del zapateado, ya que buscaba poder reflejar fielmente las características rítmicas del cante. Como era la primera vez que se bailaba no existían pasos asociados al palo, por lo que Antonio tuvo libertad total para coreografiarlo. Para ser fiel a su esencia lo realizó con el único acompañamiento musical de un yunque, al que iba contraponiendo los diferentes ritmos que surgían de su zapateado. No hay más melodía que la que producen los zapatos del bailarín, y obviamente ésta subraya el ritmo estructural de la pieza aunque introduce múltiples adornos en los compases. Si tuviéramos que notar musicalmente algunos de ellos aparecerían como trinos y mordentes. También utiliza marcajes para dar variedad al zapateado y para obtener unos segundos de descanso, tanto en el sitio intercalando los pies como combinándolo con pasos.

El éxito del martinete vino dado por su novedad y por el virtuosismo del zapateado de Antonio, por la velocidad con que ejecutaba las diferentes articulaciones de los pies sin perder el equilibrio ni el ritmo. Hay que tener en cuenta, que a pesar del apoyo del yunque, el ritmo fundamental que oye el espectador es el que va marcando Antonio. Lo sorprendente es que es capaz de cambiar la intensidad del golpe para diferenciar los adornos de los acentos estructurales que sostienen el ritmo. Esto es muy complicado ya que en muchas ocasiones esta diferenciación debe realizarse en mitad de un combo rítmico, esto quiere decir que está ejecutando una secuencia de zapateado en la que se va a mucha velocidad y se debe acentuar un golpe que no es el inicial ni el final (donde se podría detener). La ejecución es difícil porque para que un golpe suene más fuerte hay que darle más recorrido a la pierna de rodilla para abajo -elevándola más hacia atrás- además de imprimirle más fuerza al golpe en la bajada, y con todo este movimiento se corre peligro de desestabilizar el ritmo de la secuencia al romper la uniformidad del movimiento.

Edgar Neville escribió sobre el martinete de Antonio: *"Pocas veces se ha visto algo más bello, más emocionante que el baile por martinetes de Antonio debajo del arco del tajo de Ronda. Mi película Duende y Misterio del Flamenco recorrió el mundo entero y gentes de las razas más alejadas de la nuestra, de la sensibilidad más remota y distinta, se levantaban del asiento en un momento dado, enloquecidas por el baile de*

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

*Antonio, y gritaban, como lo hacían también el público de Jerez y Sevilla. Si no supiéramos que Antonio es un superdotado, un dios de la danza, su martinete hubiera bastado para atestiguarlo”*

En el año 1952, las relaciones entre Antonio y Rosario estaban muy deterioradas y acabaron ofreciendo su última representación conjunta el 21 de diciembre en el Teatro Calderón de Barcelona. Antonio, tras colaborar con Massine y bailar en la Scala de Milán *El sombrero de tres picos* y el *Capricho español* como primera figura masculina, se trasladó a Madrid para crear su propia compañía, llamada *Antonio y su Ballet Español*, incorporando como primera bailarina a Rosita Segovia, que había triunfado dando recitales por América Latina.

Las décadas de los cincuenta y los sesenta fueron las más fructíferas de su carrera artística. En este periodo de tiempo estableció las bases definitivas de su estilo personal y serán frecuentes sus *tours* por el extranjero, concretamente por América y Europa, los cuales alternará con sus giras regionales a través de los Festivales de España. Todo ello lo llevará a cabo con dos compañías, *Antonio y su Ballet Español* y la creada hacia 1964, *Antonio y sus Ballets de Madrid*.

En 1953 intervendría en la película *Noches Andaluzas* de Ricardo Blasco y Maurice Cloche, con guión de éste último y René Barjavel. Es una coproducción hispano francesa en la que baila unas seguidillas bajo un balcón cerca de la Alhambra de Granada. Su estilo es sobrio y varonil, con predominio del zapateado y los chaflanes, así como de los marcajes y los *cambrés* laterales. Hay un uso importante del sombrero cordobés en la línea descrita con anterioridad para otras coreografías. En general, no presenta ninguna innovación dentro de su estilo personal.

En el año 1954 volvieron a ofrecerle la oportunidad de bailar en la película *Todo es posible en Granada*, de José Luis Sáenz de Heredia, con guión de éste y de Carlos Blanco, donde compartió reparto con Paco Rabal.

En la primera escena representa el papel de un limpiabotas que baila unas *alegrías* dentro de las cuevas del Sacromonte para ver si es contratado por un representante. El número comienza con una vuelta a la sala zapateando rápidamente mientras hace un braceo en el que gira las muñecas extendiendo los dedos como las mujeres, y con unos marcajes acentuados por golpes donde mueve ligeramente la cadera. Estos toques que podrían parecer femeninos son alternados con *paseillos por alegrías* que son marcadamente masculinos, produciendo un gran contraste interpretativo. Utiliza tres elementos sonoros con los que crea ritmos y colores sobre la música existente: el zapateado, las palmas y los pitos. En esta escena se advierte ya una clara preparación clásica porque ha ganado mucha amplitud de movimientos, sobre todo en los brazos.

Llama la atención la dificultad, la rapidez y la variedad con que zapatea, y sobre todo el final, que es muy virtuoso al acabar con una doble piruetas en *passé en dedans*.

Es un número en el que representa, a través de una coreografía frenética, la alegre forma de bailar de los gitanos en las fiestas flamencas de las cuevas del Sacromonte, sólo que elevada a un nivel de complejidad y de perfección digna de un bailarín de su categoría.

Las características del número central de la película ya han sido descritas con anterioridad, señalando las influencias que esta pieza recibió del musical americano. El baile se inserta en la acción a través del sueño de una de las protagonistas. Es una mezcla total de estilos: escuela bolera, danza española estilizada, rock and roll y danza contemporánea.

En la parte de danza española propiamente dicha, vuelve a utilizar el recurso del diálogo de castañuelas con su compañera, Rosita Segovia. Las castañuelas tienen más protagonismo musical en este pasaje que la coreografía propiamente dicha, con unos toques complicadísimos de ejecutar a gran velocidad mientras se baila. Nuevamente hay virtuosismo.

Muchos de los pasos empleados pertenecen a las *Seguidillas manchegas*, un baile conocido del repertorio de la escuela bolera. Estos pasos son enriquecidos con un recurso que también emplea frecuentemente en otros bailes: romper la inercia del movimiento con una vuelta de pecho hacia el lado contrario.

En cuanto a los elementos coreográficos utilizados, hay un diagonal de *matalarañas* breves que alternan delante y detrás; hay pasos de la tercera sevillana bolera tratados con movimientos escénicos distintos; hay una diagonal de *rodazanes*; etc. También realizan secuencias interesantes: un *deboulé* rematado con un *cambré* en relevé para avanzar en semicírculos hacia el centro de la escena y unos *destaques* seguidos de *temps leves en arabesque* con braceo bolero y con un juego de castañuelas que choca el *postían* con el compañero.

Dentro de la corriente purista de interpretación del flamenco no gustó el estilo de danza promulgado por Antonio por introducir en su lenguaje elementos típicamente femeninos. Esta obra tiene un sólo de zapateado en el que utiliza muchos de estos recursos, como el movimiento de las caderas y de las manos. Vicente Escudero pasó a ser el abanderado de esta facción con sus críticas, donde comentó: "*no se deben de usar la acrobacia, la velocidad y los movimientos extraños*", precisamente tres elementos definitorios del estilo de Antonio.

En este mismo año 1954 Antonio participó en un musical italiano llamado *Carosello Napolitano*, dirigido por Ettore Giannini, con guión de Remigio del Grosso, donde compartió cartel con Massine y Sophia Loren. En él interpretó un pequeño papel en la trama argumental pero su actuación más importante fue hacia el final de la película, en una brevisima danza ejecutada junto a Rosita Segovia, que se acercaba bastante al estilo bolero tradicional, pese a no ser una danza de repertorio, ya que estaba adaptada

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

a la música de la película. En ella vuelven a aparecer sus típicas figuraciones de pareja y sus pasos básicos de estilo bolero que ya hemos descrito con anterioridad. Realmente esta danza no representa ninguna novedad estilística y su aportación no es significativa para este estudio.

Antonio colaboró en el año 1958 en la grabación de la película *Pan, Amor y Andalucía*, una coproducción hispano-italiana dirigida por Javier Setó, con guión de Jesús María de Arozamena y Sandro Continenza. Su intervención se inserta dentro del espectáculo flamenco de un tablao al que acuden los protagonistas principales de la película. No obstante, la danza permanece subordinada al argumento, por lo que no se muestra un baile completo, e incluso en algunos momentos se cortan las imágenes de Antonio para mostrar el desarrollo de la acción. Es una obra por tanto insignificante para apreciar el desarrollo estilístico de Antonio.

Al año siguiente, en 1959 Michael Powell contará con Antonio para interpretarse a sí mismo como uno de los personajes principales de la galardonada *Luna de Miel*, con guión de Luis Escobar y Gregorio Marín Sierra (danza de *El Amor Brujo*) en ella compartirá escenario con Anthony Steel, Léonidas Massine, Ludmilla Tchérina, Rosita Segovia, Carmen Rojas, María Gámez, Dieg Hurtado, etc.

El primer baile que aparece es un fragmento de su famoso *Zapateado* de Sarasate. Este zapateado formó parte del repertorio de Antonio desde su creación en México en el año 1946. En la película Antonio es abandonado por Rosita Segovia en una carretera cercana a un pueblo por lo que debe desplazarse andando sólo hasta el siguiente pueblo. Esta coyuntura es aprovechada por los guionistas para introducir el *Zapateado*, por lo tanto, éste lleva implícito un sentido de desplazamiento continuo que la coreografía cumple en todo momento. Únicamente se interrumpe en momentos puntuales para obtener una buena toma de cámara, para entrar en contacto con el entorno escenográfico que le rodea, o para realizar algún tipo de zapateado que es imposible realizar en movimiento. También utiliza el recurso del sombrero, pero esta vez con una gorra.

La versión no es completa y como es de suponer está descontextualizada al adaptarse a las necesidades del guión y de la pantalla, por lo que no muestra con claridad cómo sería su escenificación teatral. Obviamente la atención de este baile recae sobre el zapateado y sus ritmos, ya que no hay braceos.

Según Paco Romero ha habido dos zapateados fundamentales en la historia de la danza: el del maestro *Estampio*, conocido como el "*de las campanas*" o "*de Monreal*" y el de Antonio. Paco Romero ha bailado las dos coreografías originales y afirma que la diferencia entre el primero y el segundo es abismal. El de las campanas posee una música compuesta específicamente para zapatear, es decir, su melodía es marcadamente rítmica y la coreografía por tanto lo que hace es redundar en ese ritmo estructu-

ral de la pieza; el de Sarasate parte de una concepción distinta. Su música fue creada *a priori* y es una estilización del ritmo básico de *zapateado*, es decir, es muchísimo más melódico que el primero. Antonio haciendo gala de sus ya conocidas cualidades lo coreografió atendiendo al ritmo melódico y jugando con sus tempos. Por ello, y por los combos rítmicos que realiza, Paco Romero afirma que este *Zapateado* puede tener influencia directa del claqué.

Posteriormente Antonio bailó junto con Carmen Rojas unos *tarantos* muy clásicos en cuanto al estilo femenino se refiere y bastante innovadores en el masculino. La danza se insertaba en el argumento con la excusa de la búsqueda de nuevos talentos para la compañía de Antonio. Carmen Rojas comenzaba a bailar mostrando un arte sobrio, sereno y sentido que emocionaba Antonio y lo incorporaba a la danza. En este pequeño fragmento Antonio introdujo todos los elementos característicos de su estilo flamenco: el movimiento de caderas y de manos, la expresión libre de sentimientos, los marcajes, el zapateado, etc. También adoptó un elemento característico de Carmen Amaya, la imitación de la forma de las astas de un toro con los brazos, en una figuración muy geométrica pero un poco más elevada que la de la bailaora.

Posteriormente aparecían en la película algunas imágenes tomadas de su propio estudio en la que los bailarines de su compañía ensayan una nueva obra de estilo más contemporáneo.

Sin duda alguna la obra más destacable de toda la película es *El Amor Brujo*. Esta coreografía era una obra viva que Antonio fue modificando con el paso del tiempo. En principio era sólo una *suite* y la bailaban únicamente Antonio y Rosario, con un gran éxito en los escenarios americanos. Tras su regreso a España y su separación de Rosario, estrenó la obra completa en el Teatro Saville de Londres en 1955.

Se conservan tres versiones de esta coreografía: la primera está integrada en la película *Luna de Miel*, con Rosita Segovia en el papel de *Candelas* y con Massine en el de *espectro*; la segunda es una grabación de Petr Weighl para Radio Televisión Española de los años setenta y en la que Antonio tiene como pareja femenina a Mariana Recuetto; la tercera es una grabación de las actuaciones del Ballet Nacional de España.

En el caso de *Luna de Miel* la obra se incorpora a la acción como una actuación de Antonio a la que asisten dos de los protagonistas de la película. Por ello, la danza es a veces subordinada a la acción y sustituida por primeros planos de los protagonistas. En este caso la coreografía está arreglada para la filmación, ya que en ocasiones la danza se desarrolla en el interior de las casa, por lo que se ofrecen planos de interiores que serían imposibles de visualizar desde un patio de butacas.

La trilogía de bailes que grabó Televisión Española en los setenta respondía a un cambio de gustos en lo referente a los musicales en la década de los sesenta, producido por una saturación del musical de raíz andalucista y folclórico. Esta decadencia se



## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

acentuó por el progresivo encarecimiento de la construcción de decorados que tuvo como consecuencia directa el aumento de la grabación en exteriores. Por otra parte, la danza pasó a ser la principal protagonista de la película, llevándose a escena obras argumentales completas, sin que exista ya posibilidad de subordinación.

Esta versión del *Amor Brujo* mostraba, por tanto, la obra completa y sin recortes, no como en el caso de *Luna de Miel*, donde hubo danzas que no se bailaron, como la del *Fuego fatuo*.

La primera danza de los gitanos es un número coreográficamente muy redondo y por tanto ha sido de los menos modificados por Antonio. Posee un predominio absoluto de formas geométricas producidas por las líneas de los brazos, aunque estas figuraciones se integran dentro de lo que puede ser un braceo normal. Por ejemplo, el braceo de la vuelta de pecho mantiene el recorrido tradicional - parte de una cuarta posición, sube a la quinta y vuelve a la cuarta contraria- pero la colocación de los brazos se moderniza con elementos provenientes de la danza contemporánea: codos estirados y muñecas rompiendo la línea hacia atrás.

Las disposiciones escénicas son también muy geométricas, frecuentemente líneas rectas colocadas frente al público o en diagonal, y algún semicírculo. Son muy habituales las secuencias que hacen contrastar los movimientos de Antonio con los de los cuatro bailarines que lo acompañan. Aparece nuevamente el encadenamiento que combina posiciones de rodillas con *cambrés en relevé* y vueltas que obviamente se realizan de pie. Es una danza muy sobria y masculina que quizá posea los elementos de mayor dificultad de la obra para el protagonista masculino.

Quizás el número más modificado es el central, *la danza del fuego*. Antonio ha sabido ir adaptando las coreografías, sin modificar realmente su esencia, para que las solistas que lo interpretaran pudieran lucirse al máximo. Todas las versiones coreográficas recurren a tres elementos básicos: los braceos, las vueltas y el zapateado. El avance técnico de los bailarines se hizo patente según pasaba el tiempo y esto se reflejó en las modificaciones coreográficas que Antonio efectuó en la segunda película y en las posteriores actuaciones del Ballet Nacional Español: las gesticulaciones realizadas delante del fuego se fueron depurando, mientras que el número de vueltas de pecho fue aumentando considerablemente. No obstante desde la primera versión hay una secuencia de giros tremendamente complicada hacia el final, en la que se utilizan *fouettes*, *pirouettes*, vueltas quebradas y de pecho. Como recurso estilístico de virtuosismo la versión del Ballet Nacional con Lola Greco añade una serie de diagonales formadas por *grand jetés en attitude*. Es una coreografía muy viva que refleja perfectamente el momento del trance, de exaltación y de locura final de la protagonista, una estilización con bastante sabor flamenco.

El paso a dos también sufrió modificaciones en función de la afinidad estilística de la intérprete. El más destacable posiblemente sea el de Rosita Segovia, donde aparecen muchos aspectos del paso a dos americano que se explicaron anteriormente: los movimientos escénicos, el arrastre en *arabesque*, los brazos extendidos con las líneas rotas, etc.

En el año 1964 Antonio participó en la película *La nueva Cenicienta*, con Marisol, dirigida por George Sherman y escrita por Matthew Andrews y Alfonso Paso. Esta película se inserta en la línea de influencia del musical americano comentada con anterioridad. Tras una serie de números de poca trascendencia a nivel coreográfico, ya que Antonio comparte escenario con Marisol y adapta las coreografías de flamenco a su nivel técnico, aparece un número final que resume las ideas principales de la película. Este número es sin duda el más influido por la danza contemporánea de toda su filmografía, con el uso de nuevos recursos en la línea de los brazos ahora más angulosos y tendiendo hacia la *V*, y el de las posiciones derivadas de cuartas y segundas muy amplias en el trabajo de las piernas.

Hay una película del año 1969 llamada *Ley de una raza*, dirigida por José Luis Gonzalvo, en la que aparece Antonio, pero no ha podido ser analizada por no existir copia alguna en los fondos de la Filmoteca Española.

La historia que relaciona a Antonio con *El sombrero de tres picos* de Falla también es sustanciosa. Hacia el año 1946 Antonio coreografió junto con Rosario una *suite* de danzas del ballet pero su estreno definitivo como obra completa no tuvo lugar hasta 1958. En cuanto a grabaciones de la obra se refiere, hay tres conservadas. La primera pertenece a un documental del año 1962 dirigido y escrito por Matías Prats, llamado *Málaga y la Costa del Sol*. Su estado de conservación no es muy bueno, ya que no conserva el sonido. La coreografía parece pertenecer a la versión bolera del ballet, concretamente al paso a dos de los molineros que se efectúa después de la danza de la molinera, con un bis de esa misma música.

La segunda versión pertenece a la película *Sinfonía Española*, de Jaime Prades, de 1964. En esta versión se muestra un breve fragmento de una actuación de Antonio en un Teatro Madrileño. Concretamente se ofrece la *Farruca del molinero* que será comentada a continuación.

La tercera versión pertenece a una producción de *El sombrero de tres picos* realizada para Televisión Española en 1973 por Valerio Lazarov, una versión de los años setenta con Lola de Ávila de protagonista, muy enfocada hacia la escuela bolera.

*El sombrero de tres picos* es sin duda alguna su mejor coreografía de conjunto, junto con fantasía galaica. De todos sus números destacan la *danza de la molinera* y la *farruca del molinero*, donde se pueden encontrar resumidas todas las características de la danza de Antonio.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

La *danza de la molinera* es el número que más diferencias coreográficas ha sufrido, cambiando totalmente de estilo: de danza española estilizada a escuela bolera. Las tres primeras frases musicales conservan la misma coreografía en ambos casos, ya que el uso de *relevés*, el movimiento ondulatorio de la falda y los *deboulés* son aplicables a las dos disciplinas. En la cuarta frase musical, el número de danza española estilizada tenía un paso en el que la bailarina iba golpeando la falda con la rodilla mientras avanzaba. Este paso Antonio lo sustituyó por pequeños *developpés* en línea, también avanzando pero en lugar de mover las manos, la bailarina se cogía la falda con lo que conseguía darle a ésta la misma sensación de altitud que si fuera golpeada.

El motivo melódico principal también está muy modificado, ya que la versión estilizada realizaba unos pequeños desplazamientos laterales con *batararaña* y una vuelta de pecho aderezados con una base rítmica de castañuelas que aportaba mucha fuerza y riqueza. Como Lola de Ávila era una intérprete clásica y no dominaba el toque de castañuelas Antonio las suprimió de la versión para Televisión Española. El problema es que al desaparecer esa base rítmica la coreografía no tenía entidad suficiente para estar en la melodía principal del número. Antonio resolvió este pasaje añadiendo *deboulés*, *pirouettes en dedans*, *arabesques* con brazos en cuarta posición (una posición atípica para los arabesques clásicos y que por el contrario es muy usada en la danza española), y pasos típicos de la escuela bolera como los *rodazanes* y las *cunas*. Otro pasaje muy transformado al que se le han añadido precisamente estos elementos es el de los zapateados. Para finalizar ambas coreografías se realiza una diagonal de vueltas de pecho, en la cual se aprecia perfectamente que Lola de Ávila proviene de la técnica clásica, ya que no sabe realizar el quiebro necesario, trucándolo con los brazos.

Dentro del Ballet Nacional de España se piensa que Antonio ya bailó su propia coreografía de la *farruca del molinero* al colaborar con Massine en el año 1952, y que la versión que creó para su compañía estaba muy influida por la del coreógrafo de los *Ballets Russes*. Esta obra siempre ha permanecido en el repertorio del Ballet Nacional de España, aunque ha tenido versiones coreográficas de otros artistas. No obstante, es la única obra de Antonio que se puede seguir viendo hoy en día en los escenarios, gracias a Antonio Márquez que ha conseguido hacer una reconstrucción coreográfica con la colaboración de Juan Mata. Según Puig Claramunt las versiones anteriores, incluso la de Massine, quedaron empobrecidas en comparación con la de Antonio, que era mucho más rica y tenía un sabor más español<sup>21</sup>.

La *Farruca del Molinero* ha sido valorada como una de las mejores piezas para solista masculino. La melodía de la obra es muy rítmica en su comienzo y Antonio vuelve a recurrir a la literalidad en el zapateado y a las palmas para respetar su carácter. La

<sup>21</sup> PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *Ballet y Baile Español*. Montaner y Simón. Barcelona, 1951.

coreografía va siguiendo el esquema de fraseado melódico y rítmico de la obra: si una frase se repite, Antonio repite la secuencia de pasos que la componen introduciéndole únicamente alguna modificación en el braceo para darle variedad. La sobriedad y el carácter varonil de la música exigen una serie de movimientos típicamente masculinos como pueden ser los marcajes y los chaflanes. Antonio apoya la matización musical a través de dos formas distintas, las partes en *ff* tienen elementos de corta duración muy marcados: frecuentemente marcajes y zapateados; mientras que los pasajes más melódicos usan braceos y movimientos más ligados. Por otra parte los *sforzando* los remarca o bien con saltos o bien aumentando la intensidad del zapateado, como ocurre en el pasaje final, al que además hay que añadirle una aceleración progresiva del ritmo. Son frecuentes las posiciones con líneas rectas en los brazos -codos extendidos y muñecas giradas hacia fuera-, así como las que imitan las astas de toros. Hay elementos clásicos como los *tour en l'air* y algunos braceos que van de la quinta posición a la primera, aunque están ligeramente transformados al volver las palmas de las manos hacia fuera. También hay elementos típicos como por ejemplo el "recurso del sombrero" para la salida.

La última película en la que intervino Antonio fue *La taberna del toro*. Esta película, fue grabada en 1974 por Antonio Páramo en una plaza de toros y es un fiel reflejo de lo que fue su obra a nivel teatral, estrenada en el Teatro Palace de Londres en el año 1957. La obra sufrió a lo largo de sus años de representación algunas modificaciones en cuanto a su contenido, presentando dos estructuras internas diferentes. La primera estaba formada por los números: *Canción, Farruca, Tanguillo, Taranto, Por caracoles, Anda Jaleo, Baile por caña, Fandangos de Huelva*; mientras que la segunda, de mayor influencia sobre la película, estaba integrada por: *Escena callejera, Canción, Farruca, Cuatro Muleros, Caña, Tanguillo de la vendedora, Taranto, Caracoles, Final de fiesta*. Antonio contaba ya con cincuenta y tres años de edad y su actuación se limitó simplemente al número de la *caña*, ya que éste es un palo con un ritmo muy moderado y figuraciones sencillas. Desarrolla un estilo de danza que ha ganado en cuanto a matices expresivos se refiere, una danza más madura en la que el artista se siente cómodo porque le permite bailar con tranquilidad, y sin grandes esfuerzos técnicos, ni físicos. Antonio ya no hace exhibición del virtuosismo de años anteriores, no obstante, sus zapateados continúan manteniendo un altísimo nivel de ejecución. Su danza es más sobria y comedida, y no presenta novedades significativas.

Llegados a este punto podemos establecer las siguientes conclusiones:

Antonio Ruiz Soler es, con diferencia, el bailarín español que cuenta con una filmografía más amplia. No obstante, sus películas no obtuvieron gran repercusión a nivel general como las de las folclóricas Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico, Sara Montiel o las de los niños prodigio como Joselito, Marisol y Rocío Dúrcal, que conta-

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

ban con la mayor demanda social. Fruto de ella serán las intervenciones de Antonio en la película de Carmen Sevilla, *Pan, amor y Andalucía*, y en la de Marisol *La nueva Cenicienta*. Únicamente dos películas de Antonio recibieron una gran acogida a nivel internacional, *Duende y misterio del flamenco* y la galardonada en el Festival de Cannes, *Luna de miel*.

Independientemente de su repercusión social, la participación de Antonio en el cine influyó positivamente en el desarrollo del género musical español. Los años cincuenta son el periodo más productivo, con su participación en siete películas. Su aportación más interesante será la modernización del número de danza, que se encontraba estancado en el folclorismo, mediante la adopción de una serie de parámetros aprendidos en Hollywood y Broadway. Esta influencia se observa, en primer lugar, en la tipología del número central de las películas, un número formado por diversas escenas, cada una con su propia escenografía y con un género de danza concreto asociado a ella, que suele ser argumental, es decir, suele reflejar los acontecimientos más relevantes de la película. En segundo lugar, en la organización de los movimientos escénicos en distintos planos, cada uno de ellos con una funcionalidad. En tercer lugar, en el uso de una potente iluminación y grandes decorados que se integran como objetos tridimensionales en las coreografías. En cuarto lugar, la búsqueda de un estilo contemporáneo que desplace el folclorismo con la introducción de músicas como el swing o el rock and roll.

Los avances técnicos del cine español, y fundamentalmente la mejora de calidad del celuloide permiten dar un cambio radical al musical de los años sesenta que vino significado por la utilización de exteriores como única escenografía. Esta circunstancia también afectó a la danza, que tuvo que adaptarse a las nuevas realidades espaciales, como ocurrió, por ejemplo, en el *Zapateado* de Sarasate de la película *Luna de Miel*, que pasó de interpretarse en el espacio cerrado de un escenario, a ser ejecutado mientras se avanza por una carretera comarcal.

Ya en la década de los setenta la danza alcanzará mayor significancia dentro del género musical al recogerse obras completas como en el caso de *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos* o *La taberna del toro*. Todas ellas están grabadas en exteriores con lo que se logra una gran variedad de planos y una visión más completa de la realidad, no obstante, siempre desde una posición frontal y estática, como si la cámara fuera un espectador.

Las generaciones posteriores de bailarines también han experimentado en el cine. Es el caso de la colaboración entre Antonio Gades y Carlos Saura, que dará como fruto las películas *Bodas de sangre*, *Carmen* y *El amor brujo*. Saura conseguiría ir un paso más allá introduciendo su cámara en el terreno de la danza y haciéndola participe de

sus movimientos, por lo que la danza debe ser adaptada para adecuarse a este lenguaje cinematográfico.

Del mismo modo, la filmografía refleja la evolución estilística de Antonio y la de la danza española. Las características que definieron a Antonio como un artista excepcional fueron su capacidad innata para la danza, un virtuosismo técnico inédito, su expresividad sin limitaciones academicistas, el dominio absoluto de los cuatro géneros que constituyen la danza española y la creación integral de sus obras (coreografía, escenografía, luminotecnia y en algunos casos figurinismo y música).

Tras una primera etapa protagonizada por las actuaciones en espectáculos de variedades, Antonio consiguió dar el salto al concierto de danza y a los principales escenarios del mundo profesionalizando y universalizando su lenguaje al dejarse influir por la danza contemporánea y el ballet clásico.

Durante los años cincuenta sentó las bases de su estilo particular, el cual contribuyó de manera muy significativa a la fijación del género de la danza española estilizada. Esto se debió a una frenética actividad en España y el extranjero, gracias a la cual difundió su nuevo lenguaje y su concepción de los géneros españoles, favoreciendo el aumento de su demanda. Otra causa fue la labor que desarrolló como coreógrafo y profesor en sus compañías, por la que pasaron muchísimos bailarines españoles, y fundamentalmente, su etapa como director del Ballet Nacional Español, desempeñada desde 1980 a 1982.

## Bibliografía

- ACKER, Y. y SUÁREZ-PAJARES, J: *Ritmo para el espacio. Los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*. Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM. Madrid, 1998.
- BOIS, Mario: *Carmen Amaya o la danza del fuego*. Espasa Calpe. Madrid, 1994.
- BONILLA, L: *La danza en el mito y en la historia*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1963.
- BORRULL, Trini: *La danza española*. Sucesor de E. Meseguer. Barcelona, 1946.
- CASARES RODICIO, E: *Historia gráfica de la zarzuela*. ICCMU. Madrid, 2000.
- CAVIA NAYA, Victoria: "Vicente Escudero: Baile y Vanguardia". *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. SITEM-Glares. Valladolid, 2002.
- CHAPMAN, Judith, A: *Historia del Ballet*. Royal Academy of Dance. Londres, 1994.
- CRIPS, Clement: *El fascinante mundo del Ballet*. Instituto Parramón Ediciones. Barcelona, 1982.

## Análisis de la evolución estilística de Antonio Ruiz Soler

- *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. SGAE. Madrid, 1999.
- GARAFOLA, Lynn: "A los márgenes de Occidente: el destino transpirenaico de la danza española desde la época del romanticismo". *Cairón*. Nº 1. Universidad de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares, 1995.
- HEREDERO, C: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Española. Madrid, 1994.
- -----: "Cine español en los años 50. La vida bajo el silencio". *El cine español en los años 50. 50 años de la Filmoteca Española*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Madrid, 2003.
- *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, Nueva York, 1998.
- MARIEMMA: *Mis caminos a través de la danza*. Fundación Autor. Madrid, 1997.
- MARRERO, Vicente: *El enigma de España en la danza española*. Rialp. Madrid, 1959.
- -----: *El acierto de la danza española*. Madrid, 1952.
- Memorias de Antonio Ruiz Soler. Conservadas en el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM.
- PÉREZ PERUCHA, J: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Colección Cátedra. Madrid, 1997.
- PUIG CLARAMUNT, Alfonso: *Ballet y Baile Español*. Montaner y Simón. Barcelona, 1951.
- -----: *El Arte del baile flamenco*. Ediciones Poligrafa. Barcelona, 1976.
- Royal Academy of Dance: *Psicología aplicada a la danza*. Londres, 1995.
- RUIZ SOLER, Antonio: *Mi diario en la cárcel*. Madrid, 1974.
- SALAMA BENARROCH, Rafael: *Rosario, aquella danza española*. Ediciones Manigua. Granada, 1997.
- SALAÚN, S: *El cuplé (1900-1936)*. Colección Austral. Ed. Espasa Calpe. 1990.
- SALAZAR, A: *La danza y el ballet*. Fondo de Cultura Económica. Reimpresión de la segunda ed. México, 1998.
- VVAA: *La Escuela Bolera*. Actas del encuentro internacional. Centro de Documentación de música y danza. INAEM. Madrid, 1992.
- VVAA: *La Danza y el couplet*. EMS. 1924.
- ZUÑIGA, A: *Una Historia del Cuplé*. Ed. Barna. Barcelona, 1954.

