

BODAS DE SANGRE: ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL DISCURSO MUSICAL DEL BALLET DE ANTONIO GADES

BODAS DE SANGRE: SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MUSICAL DISCOURSE OF THE BALLET OF ANTONIO GADES

Lucía Marcos Sánchez

Conservatorio Profesional de Danza José Antonio Ruiz de Albacete

RESUMEN

El presente artículo investiga la dimensión semiótico musical del *ballet* de Antonio Gades, *Bodas de sangre*. Para ello, su creador se basó en la obra homónima de Federico García Lorca, la cual adaptó y adecuó junto con Alfredo Mañas para llevarla a la escena danzada. De todos los elementos que configuran el *ballet*, el espacio sonoro es el que cobra una relevancia vital por ser el soporte sobre el que se apoyan los bailarines para enarbolar sus movimientos y gestos, además establecer un hilo narrativo en la propia obra que lo refuerza y apoya. Este espacio sonoro está configurado por piezas musicales creadas ex profeso para el *ballet*, composiciones musicales preexistentes y sonidos que evocan los presagios y sentimientos de los personajes. Se trata, en definitiva, de determinar la manera en la que estos elementos musicales se relacionan con el discurso narrativo, la danza y los demás componentes escénicos.

Palabras clave: danza española, ballet flamenco, Antonio Gades, Bodas de sangre

ABSTRACT

This article investigates the musical semiotic dimension of Antonio Gades' ballet, *Bodas de sangre*. To do this, its creator was based on the homonymous work by Federico García Lorca, which he adapted and adapted together with Alfredo Mañas to bring it to the dance scene. Of all the elements that make up the ballet, the sound space is the one that gains vital relevance as it is the support on which the dancers rely to display their movements and gestures, in addition to establishing a narrative thread in the work itself that reinforces it and supports. This sound space is configured by musical pieces created expressly for the ballet, pre-existing musical compositions and sounds that evoke the omens and feelings of the characters. Ultimately, it is about

determining the way in which the musical elements are related to the narrative discourse, the dance and the other scenic components.

Keywords: Spanish dance, ballet flamenco, Antonio Gades, Bodas de sangre

INTRODUCCIÓN

El *ballet Bodas de sangre* de Antonio Gades, basado en el texto homónimo de Federico García Lorca, es una obra clave en la historia de la Danza Española y marca un antes y un después en el universo *coreológico* en el que se enmarca el universo del denominado *ballet flamenco*. Pero la obra de Gades no es exclusivamente coreográfica, ya que para comprender esta creación en su totalidad hay que partir del conjunto de todos sus elementos. Este trabajo no podría haber sido el que es, y de hecho no se puede entender, sin el espacio escénico y vestuario de Francisco Nieva, el libreto de Alfredo Mañas, o la composición musical del guitarrista Emilio de Diego.

Porque *Bodas de sangre* es un género escénico. Al igual que una ópera, una zarzuela, una obra de teatro, incluso una película, un *ballet* es una obra multidisciplinar. Esto quiere decir que un *ballet* no está configurado únicamente por el discurso coreográfico, sino que también forman parte del mismo todos los elementos que conformarán la posterior puesta en escena. Así, hablamos de escenografía, iluminación, vestuario, atrezzo, dramaturgia, guion y música. Todos estos elementos interactúan y, si bien se pueden analizar de forma individual, el valor que posee cada uno va determinado por la propia relación que se produce en la puesta en escena de la obra.

Independientemente de ello, que todos los elementos formen parte de un todo no implica que no puedan ser analizados de manera independiente, pero sí habrá que tener presente en todo momento esa red que hará que todos ellos estén en constante conexión. De hecho, este es el fin de este estudio, el analizar el espacio sonoro y la música del *ballet Bodas de sangre*, pero dicho análisis partirá en todo momento de su propia interacción con el resto de elementos que configuran la obra de arte. Porque para analizar una determinada *música aplicada*, en contraposición con la denominada *música absoluta*, es necesario tener en cuenta todo el proceso creativo en el que esta se ha inscrito.

MARCO TEÓRICO

Características de la obra coreográfica de Antonio Gades

La obra coreográfica de Antonio Gades es exigua, pero de una gran calidad artística, ya que tan solo produjo cuatro *ballets* a lo largo de su carrera artística: *Bodas de sangre*, *Carmen*, *Fuenteovejuna* y *Fuego*. Esta última obra está basada en el libreto y partitura de *El amor brujo* de Falla y, las demás también están adaptadas a la escena danzada en base a las obras dramáticas homónimas de García Lorca, Mérimée y Lope de Vega, respectivamente.

Estas cuatro producciones presentan elementos comunes que van íntimamente ligados a los principios morales del creador. Álvarez señala que: “de su maestra Pilar aprendió antes la ética que la estética” (1998, p.338). Entendemos ética en Gades como la búsqueda de lo esencial, huyendo de todo lo superfluo y lo banal que solo lleva al aplauso fácil del espectador. Este concepto lo trasladó a todos los elementos escénicos que configuraban sus obras, sin desdeñar, por supuesto, a la música.

Continuando en esta línea, la obra de Gades se caracteriza por la sobriedad y la austeridad, y es que sus obras se quedan siempre en el esqueleto, despojadas de todo aquello que es accesorio, con el fin de dotarlas de mayor claridad y nitidez (Álvarez, 1998; Fundación Antonio Gades, 2005; Navarro, 2009). Esta realidad se puede ejemplificar a través de tres componentes que forman parte de la puesta en escena: el argumento, el vestuario y la escenografía. Anteriormente, se ha hecho referencia a que Gades toma obras dramáticas para llevar a cabo sus creaciones coreográficas. No obstante, cabe señalar que nunca toma su argumento al completo, ni tampoco cuenta con todos sus personajes, es decir, lleva a cabo adaptaciones de las mismas para ponerlas

en escena, trabajando para ello con escritores, directores de escena o dramaturgos. En el caso de *Bodas de sangre*, esta labor la llevará a cabo Alfredo Mañas (Fundación Antonio Gades, s.f.). Tanto en el vestuario como en la escenografía se hará patente el concepto de sencillez remarcado anteriormente, pero también aparecerá el de polivalencia. En *Carmen*, la obra está concebida como un ensayo general, lo que dará pie a que bailarines principales y cuerpo de baile vayan ataviados con ropa de ensayo, sin darle mayor ostentación a ello. En cuanto a la escenografía, se hace patente el concepto de polivalencia ya que se utilizan baúles, taburetes y espejos que irán configurándose como diferentes espacios: los espejos hacen de sala de ensayo, pero también conforman la cárcel en la que arrestan a Don José; mientras que los taburetes y las sillas hacen de fábrica de tabaco o de dormitorio (Domínguez *et al.*, s.f.). En *Bodas de sangre*, tan solo se observa a nivel escenográfico un telón de fondo en tonos marrones, realizado con retales, que pretende representar “la escena andaluza en la que sucede la historia” (Domínguez *et al.*, 2009, p.24).

Otro componente importante de la obra de Gades es la representación que hay siempre del pueblo, el pueblo como clase social, el pueblo como trabajadores, como pilar fundamental de la sociedad, y que se encuentra sometido al poder de la clase dominante. Navarro (2009) cita a Antonio Gades, quien declara: “Antes se robaba, se robaba la riqueza de los pueblos, pero es que ahora se roba la riqueza de los esclavos, que no la tienen” (p.90). Y es que en este punto, cabe destacar la afinidad que tenía Gades con los ideales comunistas, así como la relación que estableció con el gobierno castrista de Cuba (Fundación Antonio Gades, s.f.). El ejemplo más representativo de ello es *Fuenteovejuna*, una obra coral en la que el pueblo, que se revela frente al comendador, es el protagonista (Domínguez *et al.*, 2010). Por otro lado, en *Bodas de sangre* también aparece una representación del pueblo que acompañará a los protagonistas de la obra. Un pueblo cómplice que acudirá a celebrar la boda y que ayudará al Novio a buscar a los amantes, fugados durante el banquete.

Gades también materializa en su obra el contraste entre lo culto y lo popular, fundamentalmente, a través de la música. Y es que el coreógrafo utilizó músicas populares en sus creaciones en representación de este ente coral. En *Bodas de sangre*, esto se percibe en el momento del banquete de la boda, con *Sombrero, ay mi sombrero*. Álvarez (1998), cita en una entrevista concedida por Gades: “Que aquí en su momento parece un sacrilegio meter a Pepe Blanco con Sombrero, ay mi sombrero, pero era lo que yo veía bailar en los pueblos, cuando había una boda o un bautizo” (p.346). Así, también utilizó una rumba de Felipe Campuzano, contrastando así esta música popular con composiciones originales realizadas ex profeso para la obra coreográfica por el compositor y guitarrista Emilio de Diego (Domínguez *et al.*, 2009; Fundación Antonio Gades, s.f.). El contraste más específico aparece en su última producción, *Fuenteovejuna*, ya que en ella esta dualidad aparece tanto a nivel musical como coreográfico. En el terreno musical, cabe destacar el contraste de las piezas que se introducen de Antón García Abril, Mussorgsky o Sheidt, con las composiciones musicales esencialmente flamencas creadas por Faustino Núñez o las músicas populares pertenecientes al variado folclore español, fundamentalmente, castellano y extremeño (Domínguez *et al.*, 2010). Consecuentemente, en el plano coreográfico aparecen danzas tradicionales como el *Bolero de Orellana*, la *Jota de la flor* o incluso la asturiana *Danza prima*, que se contraponen con un lenguaje flamenco en su vertiente más depurada y estilizada.

BODAS DE SANGRE EN EL CONTEXTO DE LA DANZA ESPAÑOLA

Las nuevas inquietudes artísticas de los años setenta promueven que la danza española escénica y el flamenco den un nuevo salto y se conviertan en lenguaje y vehículo del texto teatral. Nace entonces un nuevo género, la danza-teatro, que vehiculiza la acción dramática a través del lenguaje de la danza española, tomando como argumento una obra dramática o literaria preexistente (Arranz, 2022b). En este panorama enmarcamos a artistas de la talla de José Granero, Antonio Gades, Salvador Távora o Mario Maya. Así, a partir de esta década, la Danza Española, como lenguaje coreográfico, ha ido conformando, sistematizando y concretando su estilo como producto de una continua evolución paralela a la evolución socio-cultural (Hellín, 2016).

Es en este código y en este contexto es donde insertamos la obra de Gades *Bodas de sangre*. En ella, las músicas populares y flamencas se funden con un lenguaje coreográfico esencialmente flamenco, pasado por el filtro de la danza clásica, donde los intérpretes adquieren una categoría más cercana a la de bailarín que a la de bailaror, a través de la estética que otorga la disciplina del *ballet* (Martínez de la Peña, 2002). Además, el lenguaje coreográfico, la música y los demás componentes escénicos se unen para contar una historia que toma como referencia una obra dramática adaptada para un *ballet*. De esta manera, la conjunción entre los elementos que configuran la obra no se da de forma aleatoria, así como tampoco lo es la selección de las coreografías, piezas musicales o escenografía, sino que son fruto del interés que tiene su creador por hacer llegar un mensaje, en este caso, una historia, al espectador.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En primer lugar, hay que tener en cuenta que la bibliografía existente en torno a la obra de Gades, así como de los elementos que configuran la escena coreográfica es escasa y, además, se encuentra recogida, fundamentalmente, en forma de artículos pertenecientes a revistas de investigación relacionadas con el teatro. De esta manera, el foco de estudio se dirige hacia la dramaturgia de la escena teatral, más que a los elementos escénicos, musicales y *coreológicos* en sí mismos. Por otro lado, también hay que apuntar que las investigaciones relacionadas con Gades y *Bodas de sangre* toman como referencia la obra coreográfica filmada por el director Carlos Saura en 1981, donde el cineasta recoge un ensayo general de la pieza coreográfica. Este aspecto no resultará condicionante para esta investigación pues, aunque se centra en la obra creada para la escena por Antonio Gades, las grabaciones que recoge Saura se corresponden con la coreografía completa que se concibe para el formato escénico. De este modo, la versión coreográfica que recoge la cámara de Saura, es la misma que Gades desarrolló para la escena, en 1974. No obstante, cabe mencionar los trabajos principales que hacen referencia al trabajo de Antonio Gades en relación a los distintos elementos escénicos que componen *Bodas de sangre*.

Azcue (2003), en su artículo, *Apuntes sobre la filmación de un mito. Bodas de sangre: del teatro a la danza y de la danza al cine*, tomando como referencia la versión filmica de Carlos Saura, reflexiona sobre la adaptación que el bailarín realizó sobre el texto dramático de García Lorca para que, posteriormente, Saura adecuase la versión dancística a la escena filmica. Azcue ahonda en temas que permanecen de forma implícita en la danza y el espacio sonoro, como es la ausencia de la palabra y su sustitución por expresiones corporales y gestuales, muchas veces apoyadas por elementos de atrezzo; así como la importancia del silencio, la presencia de la pausa reforzada por el mismo, así como la función estructural de la música y en la obra. La autora también insiste en la importancia de la introducción de un tono popular a través de algunas piezas musicales de la obra como por ejemplo, el pasodoble.

Por su parte, Estrades (2018), a través de su artículo *Bodas de sangre en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades*, pone de manifiesto la correspondencia que se da, a través de la semiótica, entre la obra dramática y la versión coreográfica. Mediante dos disciplinas artísticas diferentes, la danza y el teatro, se manifiestan los temas que Lorca reflejó en el texto dramático utilizando a través de cada código los recursos de los que se dispone. De vital importancia resulta el espacio sonoro constituido por los suspiros, las respiraciones de los personajes, los zapateados y los silencios que, en armonía con las composiciones musicales y la danza, configuran el discurso del ballet. Al igual que Azcue (2003), también establece las diferencias estructurales que aparecen en cada una de las versiones, utilizando Gades en su obra una versión reducida de personajes y de escenas, sobre todo, en el final de la obra.

Vincent (2019), ahonda con mayor exhaustividad desde un punto de vista teatral en la obra de Antonio Gades, tomando referencias de la obra dramática de Lorca para hablar sobre los temas principales que se trasladan del texto a la pieza coreográfica. Vincent habla de la cualidad efímera de la danza y toma referencias para hablar de ello y de su puesta en escena del teórico teatral Jorge Dubatti quien, en sus investigaciones, ahonda en la relación dialéctica entre los actores o, en este caso, bailarines, con los espectadores, sin ningún tipo de intermediación entre ambos.

Independientemente de ello, para hablar de esta obra coreográfica, Vicent toma como referencia la versión cinematográfica de Carlos Saura, habiendo por tanto en esta un elemento intermediario entre el espectador y los bailarines, la cámara. La autora contextualiza la obra de Antonio Gades dentro de la corriente del *ballet flamenco*, pero también establece paralelismos con el *teatro-danza* que tuvo su desarrollo en Alemania durante los años setenta con Pina Baush. Los temas que desarrolla Vincent en relación a las obras de Lorca y Gades son las navajas y los presagios, los caballos, la pasión, la rivalidad, la muerte y la tragedia, considerando la autora estos, fundamentales a la hora de establecer paralelismos entre el discurso narrado y danzado, teniendo en cuenta que hay muchos temas, así como personajes simbólicos, que la obra coreográfica pasa por alto con el fin de simplificar el discurso de la misma.

Para contextualizar a Antonio Gades dentro del lugar que ocupa su figura y obra en la historia del flamenco y de la danza española, son fundamentales las monografías de flamencólogos como Ángel Álvarez Caballero (1998), quien en *El baile flamenco* ofrece, a través de fragmentos de una entrevista a Gades, datos biográficos del autor, así como características del mismo a la hora de llevar a cabo sus procesos creativos. En esta misma línea, José Luis Navarro García (2009) dedica a Gades un capítulo completo en el tercer volumen de su monografía *Historia del baile flamenco* la cual, ofrece datos concretos y detallados tanto de sus obras, donde se enmarca *Bodas de sangre*, como de su recorrido vital.

El lenguaje coreográfico de Antonio Gades, queda recogido en las tesis doctorales de Hellín (2015) y Segarra (2012), así como la monografía de José Luis Navarro, *El ballet flamenco*, ya que proporcionan información sobre la gestación y el desarrollo del *ballet flamenco* o la danza estilizada, lenguaje en el que se inserta *Bodas de sangre*. En este sentido, también la Fundación Antonio Gades desempeña un papel decisivo en la conservación y difusión, tanto de la figura del artista, como de su legado coreográfico. Es por ello que ofrece contenido digital en su página web, y aporta datos históricos importantes sobre su obra, así como fichas técnicas y artísticas de la misma. Además, ha elaborado en forma de guía didáctica digital información sobre cada una de las obras que forman parte del repertorio coreográfico de Gades, y ofrece datos sobre los artistas implicados en ellas en sus orígenes, así como el esquema formal que estas siguen durante su puesta en escena (Domínguez *et al.*, 2009; Domínguez *et al.*, 2010; Domínguez *et al.*, s.f.).

MÉTODO

Un *ballet* se configura como lo que Lasuén (2018) define como *proceso creativo global*, aquel que se constituye como la suma de diferentes procesos creativos individuales de las distintas disciplinas artísticas que interactúan en el cómputo global de la obra. Y para ello es necesario que exista una determinada unidad entre todos los elementos, por tanto, para entender el discurso musical de *Bodas de sangre*, al igual que para analizar el resto de sus elementos, hay que partir no exclusivamente de la música, del vestuario, de la coreografía o la escenografía, sino que se partirá de cada elemento en su individualidad pero atendiendo a su pertenencia a un todo. En definitiva es atender a la esencia de la investigación cualitativa y al paradigma Interpretativo, no se puede analizar la realidad como si en un compartimento estanco se encontrara, la realidad está en constante interacción con el resto de elementos que la rodean. En una obra escénica sucede igual.

De esta manera, para atender a esa especificidad dentro de la globalidad se ha partido de las pautas establecidas por Inés Hellín (2016) en su investigación *La Danza Española y la narrativa escénica*, en la que establece una metodología de análisis de *ballets* narrativos de danza española. En ella, lleva a cabo un estudio de las dimensiones semióticas, coreográficas, iconológicas y escénicas, donde integra metodología puramente coreográfica, que atiende exclusivamente al componente escénico y *coreológico*, junto con teorías semióticas de la escena teatral. Pero la propuesta de Hellín ha sido matizada y ampliada en este estudio para dar cabida al elemento musical, algo que resulta imprescindible por otra parte. De esta manera, se ha incluido una parte en la que se profundiza en la composición musical, pero como no podía ser de otra manera,

relacionándose con la escena, la coreografía y con la propia obra dramática de Lorca, que no deja de ser el germen de todo el proceso creativo de Gades.

Por tanto, para analizar el espacio sonoro y musical de *Bodas de sangre*, se ha partido previamente de un análisis estructural, un análisis coreográfico y dramatúrgico, y finalmente, un análisis semiótico musical. Solo teniendo en cuenta todas estas vertientes se podrá comprender el verdadero peso que posee el discurso musical de la obra.

RESULTADOS

Análisis estructural del ballet Bodas de sangre

El ballet *Bodas de sangre* cuenta la historia de un suceso real acontecido en Níjar, una localidad almeriense. Próximamente va a tener lugar una boda cuya Novia no puede dejar de pensar en su amor pasado, Leonardo. En la ceremonia, entre la multitud de invitados, está presente este, quien se da a la fuga con la Novia durante el festín. La Mujer de Leonardo se da cuenta de que ambos han huido, y la Madre del Novio entrega a su hijo una navaja con el fin de que vaya a la búsqueda de los enamorados fugados. La navaja presagia el fatídico final que tendrá lugar entre el Novio y Leonardo (Domínguez *et al.*, 2009).

En primer lugar, cabe mencionar que, de los catorce personajes que aparecen en el texto dramático de García Lorca, Gades elimina por completo a un total de nueve. Así, tan solo aparecen en el ballet el Novio, la Novia, la Mujer de Leonardo, la Madre del Novio y Leonardo. Consecuentemente, tal y como señala Azcue, “Gades eliminaba un total de tres cuadros: el tercero del Acto I, que representaba la visita del novio y su madre a casa de la novia, y las dos escenas del Acto III, la intervención de la Luna y la Muerte” (2003, p.47).

De esta manera, ballet de Gades se desarrolla a través de seis escenas, que ilustran el suceso anterior. En la primera aparecen el Novio y la Madre. Es la mañana de la boda y la Madre ayuda a su hijo a vestirse para la ocasión. En la siguiente escena se presentan Leonardo y su Mujer. En un primer momento, la Mujer aparece sola meciendo a su bebé al son de una nana mientras que espera a Leonardo para acudir a la boda. En la tercera escena Leonardo se queda solo y, con actitud misteriosa y nostálgica, evoca a alguien. Esa evocación se materializa en el personaje de la Novia, con la que interpreta un paso a dos romántico, fruto de la imaginación de este. La fantasía se desvanece y la Mujer entra con el traje de la Novia, y viste a este personaje en escena cuando ya ha salido Leonardo de esta.

En la siguiente escena tiene ya lugar propiamente la ceremonia de la boda. Entran los invitados junto con los novios en comitiva y bailan celebrando el acontecimiento. Entre el bullicio de la fiesta, Leonardo y la Novia se fugan juntos, pero pronto se dará cuenta la Mujer de Leonardo de que ninguno de los dos se encuentran en la fiesta. La Madre le entrega al Novio, su hijo, una navaja que le incita a salir a la búsqueda del Leonardo y matarlo. En la quinta escena, aparecen los enamorados fugados a caballo, seguidos por el Novio, que ha salido a su búsqueda junto con los hombres invitados a la boda. Cuando finalmente da con ellos, descabalgan y discuten, hasta la siguiente escena, en la que se batan en duelo utilizando como armas las navajas. En esta última escena, solo aparecen en un primer plano Leonardo y el Novio, y en un segundo plano, la Novia, quien se encuentra desconsolada y preocupada ante el posible fatal desenlace. Finalmente, en un trágico final, ambos mueren en presencia de la Novia al clavarse mutuamente las navajas.

Análisis coreográfico y dramatúrgico del ballet Bodas de sangre

En cuanto al lenguaje coreográfico en el que se inserta este ballet, hablamos de un flamenco pasado por el tamiz de la danza clásica, o bien danza estilizada con una fuerte preponderancia del flamenco. En lo relativo a los personajes de la obra, la Madre se presenta en la primera escena del ballet. Aparece caracterizada como una persona mayor y viste de luto riguroso. No solo se aprecia su avanzada edad por su apariencia, sino que todos los movimientos que emplea los realiza de forma pausada y con cierta dificultad. En definitiva, este personaje no se mueve en

ningún momento del ballet de forma ágil. Nunca se muestra del todo erguida y recta, sino que mantiene el pecho siempre hundido y la espalda levemente encorvada. Durante la primera escena, en la que aparece con su hijo, busca apoyo sobre sí misma o sobre el Novio para realizar cualquier tipo de movimiento.

En la primera escena también se presenta el personaje del Novio. Tiene una planta jovial y alegre, y se muestra en todo momento entusiasmado por el acontecimiento que va a tener lugar, su boda. Durante esta escena, se aprecia la relación que se da entre la Madre y su hijo. En la propia acción de vestir al Novio, con todo el lenguaje de pasos que va implícito en ella, ya el espectador observa el cariño entre ambos personajes, así como la relación madre e hijo existente.

Esta primera escena, afectuosa y cariñosa, contrasta con el conflicto existente en la siguiente. En ella se presenta, en primer lugar, al personaje de la Mujer, que mece la cuna al son de la nana con actitud pensativa. Aparece intranquila y esto se hace más patente aun cuando escucha el sonido de las pezuñas del caballo, que se levanta mirando al horizonte. Está esperando a alguien y comienza a bailar por el espacio, pero cuando se da cuenta de que no llega nadie, entonces regresa al lugar donde está la cuna para continuar meciendo al bebé. Al poco tiempo de regresar a la zona de la cuna, aparece por detrás Leonardo, su marido, quien se muestra con actitud hierática e impenetrable, frente a la inquietud que presenta el personaje de la Mujer.

La actitud de ambos en el comienzo de esta escena deja entrever que existe un conflicto entre los personajes. Todo ello, se hace patente a través del lenguaje coreográfico que se desarrolla a continuación. A través de él, se presenta una discusión en forma de reproches, en la que la Mujer busca continuamente a Leonardo y él la aparta. Por otro lado, se utilizan también durante este paso a dos zapateados y remates de pies a modo de reclamo y llamada de atención, sobre todo de la Mujer hacia Leonardo. Cuando ambos zapatean alternándose uno y otro, simulan una conversación que no deja de tener ese componente agresivo de la propia discusión. De esta manera, la gestualidad y la expresión de los personajes no se muestra en ningún momento amable, sino que se presentan enfadados, él con actitud más altiva y ella, desconsolada.

Cabe destacar, sobre todo durante la primera parte del paso a dos, que los movimientos de brazos de Leonardo van desde dentro hacia fuera, mientras que los de la Mujer realizan el recorrido en sentido inverso. Así, se hace aún más patente el carácter despectivo de Leonardo hacia la Mujer, puesto que simula que trata de apartarla de él. Mientras, ella con los movimientos de brazos desde fuera hacia dentro, produce sensación de desasosiego.

De nuevo, el contraste está presente en la tercera escena, que aunque se introduce con Leonardo solo, se desarrolla en forma de paso a dos, junto con la Novia. En este paso a dos; cariñoso, erótico y, a la vez, contenido; se introduce el concepto de amor romántico en la obra de Gades. El comienzo de este, cada uno en un cenital con el espacio lumínico delimitado, conjuntando los movimientos coreográficos en la distancia, simula un amor imposible entre ambos personajes, un querer y no poder. Es por ello que toma forma de fantasía y también, ambos personajes muestran una expresión contenida, sobre todo cuando salen de los cenitales y ya bailan el uno con el otro. En este momento sí entran en contacto físico y, tanto a través de gestos cotidianos como del lenguaje coreográfico, se muestran pasionales. De esta manera, se observa como acercan sus caras y realizan marcajes desplazándose por la escena ambos, muy pegados el uno al otro. También la Novia realiza movimientos de rotación de pelvis a lo largo de esta parte. Todo ello, denota el carácter erótico de la escena.

Después de esta secuencia, pocas veces mantienen una distancia muy cercana entre ambos, aunque la intención del movimiento sí es, en todo momento, de querer acercarse. Es por ello que los movimientos de ambos se dan, sobre todo, desde dentro hacia fuera y que cuando establecen el mínimo contacto físico, se separan rápidamente. De esta manera, vuelven a la sensación de contención, más que al erotismo y a la sensualidad que primaba al principio del paso a dos. Antes de marchar cada uno a su cenital, se besan mientras que cogen la cabeza el uno del otro. Después, se van alejando a través de movimientos como al inicio, que conjuntan en la distancia. De esta manera, mediante las acciones coreográficas se hace patente, de nuevo, la idea de amor imposible que prima en la escena.

Cuando se desvanece el cenital de Leonardo, la Novia se queda visible en la escena. A través de los zapateados de ella, acompañados de sus brazos que tocan su propio cuerpo, se materializa

su sensación de angustia. La Novia no se quiere casar. Esto no solo se afirma a través de su gestualidad y su lenguaje de pasos, sino que cuando la Mujer de Leonardo le da el ramo, lo tira al suelo con actitud despectiva y también con cierto aire de tristeza. Mientras que la Mujer la viste, ella se muestra completamente impasible y permanece con la mirada perdida, casi ajena a este acto. Por otro lado, hay un claro contraste con la primera escena del ballet. El entusiasmo del Novio cuando se viste para la boda no tiene nada que ver con la actitud inmutable y despectiva de la Novia ante este acontecimiento.

La alegría regresa través de la cuarta escena. Ha tenido ya lugar la boda y entran todos los invitados, junto con el Novio, la Novia, la Mujer y la Madre, a festejar este acontecimiento. La actitud alegre de todos los integrantes contrasta con dos personajes. Por un lado, la Novia, quien se muestra reacia a este enlace y lo plasma en forma de tristeza y, por otro lado, la Mujer, quien aparece con actitud desconfiada y observadora durante toda la fiesta.

Gades plasma a través de esta escena estampas características de la celebración de un enlace matrimonial. Uno de ellos es el acción de los invitados de dar la enhorabuena a los recién casados. Así, la tensión entre ambas se fuerza le toca el turno a la Mujer, quien besa reacia a la Novia. Otro instante corresponde a tomar una fotografía para el recuerdo del enlace matrimonial y su celebración. Coreográficamente, todos los invitados caminan hacia atrás y, de repente, la música para en seco y todos ellos se giran con una pose. No hay ninguna acción más, pero el espectador sobreentiende por el propio contexto que Gades ha decidido simular la acción de hacer una fotografía. Otro momento característico es el brindis que realizan todos los invitados con sus vasos de barro, o el pasodoble que bailan a continuación de este en parejas, a modo festivo. Es importante destacar que, en todos esos momentos y a lo largo de toda la escena propiamente, se continúan apreciando las actitudes que antes se han descrito de la Novia y la Mujer de Leonardo.

El brindis se realiza con todos los invitados y el resto de personajes en el centro de la escena. Esta configuración espacial no es en vano, pues es el momento en el que Leonardo entra a la escena y Gades quiere que el espectador perciba tanto la entrada de este personaje, como la reacción de la Novia y la Mujer al verlo. La Novia queda embelesada mirándolo, mientras que su Mujer mira a la Novia, tratando de observar su reacción. Tras el brindis da comienzo el pasodoble en el que todos los invitados bailan emparejados, con carácter alegre y festivo. De nuevo, se aprecia el contraste con relación al lenguaje coreográfico y la disposición espacial. Mientras que todos bailan en parejas, Leonardo se pasea caminando en solitario entre la multitud. Por otro lado, la Madre, que vuelve a aparecer en esta escena, baila el pasodoble con un invitado a un ritmo mucho más pausado que el resto de parejas, de acuerdo a su dramaturgia.

La Novia baila primero con su marido y después con otro invitado. Durante el baile con estas dos parejas, no quita el ojo a Leonardo, que continúa paseándose observador y ajeno al festejo. En un momento determinado, comienza a bailar con Leonardo, y la pasión y amor que ambos sienten el uno por el otro se hace tan patente, que comienzan a acercar sus cabezas. La Mujer se percata de este acto y, furiosa, corre hacia ellos y los aparta con agresividad. Tras este acontecimiento, Leonardo sale decidido de la escena y se marcha. De esta manera, quedan enfrentadas la Mujer y la Novia quienes, a través de su gestualidad de enfado y sus vaivenes de caderas, hacen palpables aún más, si cabe, la tensión entre ambas.

Comienza la rumba y los bailarines adoptan una configuración espacial en forma de piña, agrupados unos con otros. La Novia se sitúa en el centro de la misma y el tono blanco de su traje contrasta con el del resto de invitados, así como su actitud decaída y triste. La Mujer también está en este momento coreográfico y, aunque junto con el resto de invitados también canta y baila, lo hace con gesto agresivo y enfadado. Todos los demás se muestran alegres y ajenos al conflicto. Aunque la Novia está incluida en esta configuración espacial, es la única que realiza movimientos diferentes de brazos con relación al resto de los integrantes. En un momento determinado, le indica al Novio que se encuentra mal y sale de la escena. Es entonces cuando ella huye con Leonardo. De esto se dará cuenta la Mujer, quien avisa a todos los invitados a través de un zapateado en el que gira sobre sí misma, a modo de llamada de atención. Todos ellos se encontraban, en cuclillas, dando palmas y compás al Novio y a la Madre, quienes bailaban en medio de un semicírculo. La atención que prestan todos los invitados a esta llamada

de atención se hace aún más patente porque, de repente, todos se levantan y adoptan un nivel espacial superior. Tras las indicaciones de la Mujer de que ambos han huido juntos, la Madre le entrega la navaja a su hijo, y este marcha a buscar a la Novia y a Leonardo.

El desarrollo de la siguiente escena es interesante puesto que, a través de una única secuencia de pasos, tiene lugar la misma en su totalidad. Esta simula la búsqueda de Leonardo y la Novia por parte del Novio y seis varones invitados a la boda. Así, se realiza repetidamente una secuencia coreográfica que simula el montar a caballo, lo que permite a todos los integrantes de la escena desplazarse en el espacio. A través de estos movimientos, ocurren tres momentos cruciales para completar la narración de la escena. En primer lugar, aparecen huyendo la Novia y Leonardo. A los enamorados, les siguen el Novio y los seis varones. En un momento determinado, paran y se organizan para la búsqueda dividiéndose en grupos. Finalmente, es el Novio quien da con Leonardo y la Novia.

En la última escena del ballet prima el dramatismo, pues se trata del momento en el que confluyen los tres personajes sobre el que se articula el triángulo amoroso, Leonardo, el Novio y la Novia. La discusión que sucede entre los varones se configura en forma de zapateados, remates y giros, mientras que la Novia trata de separarlos y de poner paz. Para ello, utiliza movimientos de brazos de dentro hacia fuera. Mientras, ellos realizan remates de pies en los que mantienen los puños cerrados y tiran de los codos hacia atrás, lo que denota cierto carácter agresivo y amenazador. El culmen trágico del ballet se alcanza cuando tiene lugar la pelea a cámara lenta. En ella, el Novio y Leonardo se muestran violentos. La poca celeridad del movimiento otorga gran tensión a la escena. Las miradas amenazadoras y los cuerpos esquivando las navajas son los protagonistas del trágico final que está por llegar. Aunque la Novia se mantiene en un segundo plano, sus gestos de angustia y preocupación en los que se toca la cabeza o dirige las manos hacia ellos, contribuyen a generar expectación y tensión a la pelea. Cuando ambos mueren al clavarse las navajas, entonces toma de nuevo protagonismo la figura de la Novia, quien se mira las manos con preocupación y muestra su sentimiento de culpabilidad por el trágico final del conflicto.

Análisis semiótico musical de Bodas de sangre

La música cobra una dimensión especial, a nivel simbólico y narrativo en la obra coreográfica. Esta se crea ex profeso para el ballet de Antonio Gades, de forma posterior a la configuración coreológica, (Domínguez *et al.*, 2009; Fundación Antonio Gades, 2005) a excepción del pasodoble *Sombrero, ay mi sombrero*, de Ramón Perelló y Genaro Monreal, que sí está coreografiado sobre la pieza musical preexistente.

La composición musical original corrió a cargo del guitarrista Emilio de Diego, quien trabajó junto a Gades para configurar el espacio sonoro de las escenas de la obra, con un carácter eminentemente flamenco. Hilaron todas ellas para que la obra, en su conjunto, cobrase sentido de unidad (Domínguez *et al.*, 2009). Por otra parte, para el ballet *Bodas de sangre* se han adaptado pasajes de la obra de Lorca a la letra del cante, de manera que en este sentido, el texto de García Lorca va a tener un peso y una relevancia importante. Este cante, es el único elemento explícitamente narrativo que hay en la obra, ya que sus letras hacen continuamente alusión a las distintas escenas y acontecimientos que se suceden durante el *ballet* propiamente.

El mal presagio comienza ya, musicalmente, mientras sube el telón de boca a la misma vez que suena un rasgueo de guitarra por compás de seguiriya. Durante la primera mitad del XIX se conocía este palo flamenco con el nombre de playera, por su «acepción de llanto» (Galán, 2020, p.327). Así, las plañideras eran mujeres contratadas durante los funerales para dicha tarea, llorar al difunto (Núñez, 2011e). Es por tanto, coherente, que Gades comenzase su obra con unos rasgueos de guitarra por este compás, que continúa interpretándose en la actualidad con un fuerte carácter trágico.

Comienza la primera escena del ballet, después de los compases por seguiriya. La melodía de la guitarra cambia completamente el tercio. Suena una variación con gran carácter melancólico, en la que prima la ternura, a excepción de dos momentos, donde la guitarra adquiere un tono más agresivo y violento. Esos pasajes musicales, están protagonizados por la navaja. De esta manera, el carácter trágico no solo se deja ver por la naturaleza del elemento en sí, sino también

por el acompañamiento musical en ambos momentos. Otro sonido importante de esta escena son las pezuñas del paso del caballo, un elemento musical que se repite a lo largo del ballet, a modo de leitmotiv. El caballo, representa la muerte en las obras de García Lorca y así deja constancia el dramaturgo, a través del código verbal y textual. Para su obra coreográfica, Gades representa este momento a través del código musical y, más adelante, coreográfico.

La segunda escena comienza con una nana interpretada por la voz de Pepa Flores, cuya letra hace continuas alusiones al caballo. La letra de la nana toma parte del texto dramático que crea García Lorca. Esta nana, en el *ballet* de Gades, se interpreta en compás de 6/8, tal y como señala Domínguez *et al.* (2009) aunque, según Núñez (2011c), las nanas, que pertenecen al grupo de los cantes populares, se interpretan libres y a palo seco. En este caso concreto, se va a cantar sobre un ritmo binario y hay una variación de guitarra entre estrofas, donde la letra para hasta que finaliza la guitarra. Después, el cante vuelve a comenzar, ya sin acompañamiento musical.

Cabe mencionar que esta melodía de guitarra se corresponde con un momento musical de la escena anterior en el que el Novio está terminando de vestirse, justo antes de sacar por primera vez la navaja. Mientras la Mujer mece en esta escena la cuna, se escuchan de nuevo las pezuñas del paso del caballo en dos sentidos. En un sentido simbólico, presagian el trágico final, así como la tensa discusión que tendrán a continuación Leonardo y la Mujer. En un sentido narrativo, el espectador observa que la Mujer mece la cuna mientras mira al horizonte, buscando por una ventana imaginaria a su marido, a quien espera con actitud intranquila. De esta manera, el sonido de las pezuñas simboliza la llegada de Leonardo a casa. La nana finaliza cuando Leonardo entra a la escena y llega hasta donde se encuentra la Mujer. A continuación, comienza un paso a dos de rencor y celos que se traduce, musicalmente, en una variación de guitarra que adquiere una tonalidad agresiva, durante la cual, se suceden reproches entre los intérpretes.

La tercera escena corresponde al paso a dos entre Leonardo y la Novia. Durante esta pieza, se escuchan motivos musicales de la variación de guitarra que tiene lugar durante la escena anterior, cuando Leonardo queda solo, antes de evocar a la Novia en su fantasía. La melodía del paso a dos es lenta y pesante, permaneciendo con esta sensación durante toda la parte en la que Leonardo y la Novia bailan juntos. La carga dramática de la música se hace patente a través de las escenas casi eróticas que protagonizan la coreografía. En el momento que queda sola la Novia, la melodía de la guitarra se torna más inquieta. Lo relevante de esta escena, es que se escuchan partes musicales que corresponden a la pelea que ha tenido lugar durante la segunda escena, entre Leonardo y su Mujer. De este modo, vemos como la música alude al triángulo amoroso que se da entre los tres personajes, estableciendo así a través de esta un nexo de unión. En el momento final de la escena, donde continúa la Novia sola, salen dos cantaores que cantan a palo seco una letra que se corresponde con la siguiente:

Despierte la novia, despierte,
con el ramo verde del amor florido.
Ruede la ronda que rueda,
y en cada balcón pongan una corona.
Despierte la novia, despierte,
la mañana de la boda

Los cantaores, a modo de coro de tragedia griega, le cantan a la Novia mientras que ella continúa con la sensación de angustia y el sentimiento de contrariedad que le causan el Novio y Leonardo. Esta letra se extrae, también, del texto dramático de Lorca, aunque no en su totalidad. Es relevante el sentido que la letra sobre el despertar de la Novia adquiere en el ballet. Acaba de tener lugar un paso a dos fantaseado por Leonardo, y que se ha materializado a través de una danza interpretada por este y la Novia. Esa fantasía, finaliza con el deseo también de la Novia hacia Leonardo. Así, el cante le anuncia a la Novia la realidad en la que vive, sacándola de la fantasía amorosa que acaba de tener lugar durante el paso a dos propiamente.

La cuarta escena representa la celebración de la boda. Salen todos los invitados, junto con los novios, a la escena en comitiva, a la misma vez que interpretan una alboreá. Según Núñez

(2011a), la alboreá se trata de un palo flamenco que interpretan en sus ceremonias de boda las personas de etnia gitana. De esta manera, Gades, a través de este palo flamenco contextualiza e introduce la parte ya relativa a la boda. Los invitados a la boda llevan distintos instrumentos de percusión, como panderos, cañas o botellas de anís. Esta alboreá se interpreta en un compás ternario, con cierto aire de jota, lo que por otro lado, representa el carácter eminentemente popular de los personajes que interpretan la obra.

Una vez finaliza la alboreá, se introduce el pasodoble de Perelló y Monreal, interpretado por Pepe Blanco. La elección de este estilo musical para representar la celebración de la boda, introduce al espectador, de nuevo, en un ambiente festivo. Se trata de un tipo de música de carácter popular en compás binario que, según Núñez (2011f), se interpreta con un cantaor acompañado de un conjunto orquestal. Para Gades, la elección de un pasodoble en este momento de su obra no es en vano, y es que, según Álvarez (1998), en palabras del propio Gades «era lo que yo veía bailar en los pueblos, cuando había una boda o un bautizo, se bailaba *Sombrero, ay mi sombrero*» (p.347).

Acaba el pasodoble y da comienzo una rumba compuesta por Felipe Campuzano. La rumba es un palo flamenco a ritmo binario que se integra en los cantos de ida y vuelta (Núñez, 2011d). Esta rumba, toma la letra del texto de García Lorca. El carácter musical eminentemente festivo de la rumba va a contrastar con la actitud que presentan durante toda esta escena la Mujer y la Novia. La Mujer se muestra con rabia y rencor, ya que es consciente de la relación amorosa entre su marido y la Novia. Por otra parte, la Novia se presenta entristecida por la dualidad de sentimientos que les hacen vivir el Marido, y su amante, Leonardo.

En esta escena, en el momento en el que la Mujer se percata de que su marido ha huido con la Novia, se detiene la música y, bajo el silencio, indica a los invitados el acontecimiento que acaba de tener lugar. Mientras ella está apenada y rabiosa, suena la misma melodía de guitarra que acompañaba el momento de la escena anterior en el que la Mujer vestía a la Novia. De nuevo, la música actúa como nexo de unión de dos situaciones entre personajes que presentan un conflicto. En este mismo momento, también suenan las pezuñas del paso del caballo en un sentido literal y figurado. En el sentido literal, el Novio marcha a la búsqueda de Leonardo y la Novia, mientras que en un sentido figurado, de nuevo, se presagia el trágico final. La última parte de la escena transcurre en silencio. Todos los intérpretes se despliegan por el escenario y solo se escucha el chasquido de sus dedos, que producen una sensación de desconcierto e incertidumbre. Es el primer momento de la obra en el que los invitados a la boda son conscientes de que hay un problema entre los protagonistas, y esto queda patente a través del espacio sonoro que ellos mismos generan.

Durante la quinta escena, el silencio toma un lugar protagonista. De esta manera, no hay música, y tan solo se escucha el deslizamiento de los zapatos de los bailarines por el suelo. Se puede decir que este sonido se convierte en la base rítmica sobre la que, a la misma vez, se articula el propio movimiento de los intérpretes. Recordemos que esta escena corresponde al momento en el que los invitados varones a la boda, junto con el Novio, buscan a la Novia y a Leonardo, que se han fugado durante la celebración que tenía lugar en la escena anterior.

La última escena comienza en el momento en el que inicia la pista musical. Durante la primera parte, el Novio ha dado con los amantes fugados, y se produce una discusión entre este y Leonardo. En esta discusión, se escuchan de nuevo motivos musicales de la segunda escena, correspondientes a la pelea entre Leonardo y su mujer. Una vez finaliza la discusión comienza, sin música alguna, una pelea a cámara lenta entre el Novio y Leonardo. Es relevante el uso del silencio para esta escena tan dramática. Una vez que durante la pelea se clavan ambos los puñales, comienzan a sonar a ritmo de bulerías unas palmas y unos jaleos, a modo de fin de fiesta. En el flamenco, la bulería es un palo eminentemente festivo que hace «referencia al carácter de juego» (Galán, 2020, p.300). Estas se utilizan para rematar palos flamencos como las alegrías o la soleá, así como para finalizar las actuaciones de los tablaos, a modo de fin de fiesta (Galán, 2020; Núñez, 2011b).

El espectador observa una escena eminentemente trágica, en la que el dramatismo se enfatiza aún más gracias a los contrastes musicales que suceden durante la misma. La tensión se produce a través del silencio y, tras este, a través de la velocidad que otorgan las palmas y los jaleos por

bulerías. Una escena fatal donde los intérpretes, paradójicamente, mueren por bulerías. Un símil entre un fin de fiesta flamenco y el final de la vida.

CONCLUSIONES

El ballet *Bodas de sangre* de Antonio Gades abrió, indiscutiblemente, un nuevo camino en el ámbito de la creación para las posteriores producciones del coreógrafo, ya que todas ellas continuaron en la línea de adaptar a la escena coreográfica obras narrativas preexistentes. En el caso particular de *Bodas de sangre*, Gades y Mañas no reprodujeron de forma exacta la obra de García Lorca, sino que la tomaron como inspiración a la hora de llevar a cabo el trabajo de adaptación del guion. Así, el *ballet* no reproduce todas las escenas de la obra dramática ni tampoco todos los personajes que intervienen en ella. Se puede afirmar que Gades y Mañas llevaron a cabo la adaptación de la obra de García Lorca, así como una simplificación de la misma, con el fin de acotar al espectador el trabajo de comprensión y entendimiento del ballet.

Por otra parte, se puede corroborar que, aunque hay escenas del texto dramático que se omiten por completo, las que sí se toman como inspiración para llevar a la obra coreográfica no pueden reproducirse de forma fiel en su totalidad. Esto es debido, fundamentalmente, a la reducción de personajes que hacen Gades y Mañas para el ballet. Independientemente de ello, Gades desarrolla a través de elementos musicales pasajes evidentes de la obra de García Lorca. Estos elementos musicales van a ser fundamentales para establecer un hilo comunicativo con el espectador dada la inexistencia de la palabra, salvo en las letras cantadas, a lo largo de todo el *ballet*.

Ejemplificando lo anterior, el caballo, que se presenta como símbolo trágico en la obra de Lorca, aparece representado en la obra de Gades a través de elementos musicales. De esta manera, en el *ballet* se hace patente en forma de letra cantada, a través de la nana de la segunda escena o, también, cada vez que suenan unas herraduras chocando contra el suelo simulando el galope del animal, coincidiendo con momentos trágicos o tensos del ballet.

También es importante destacar el uso del silencio. Este configura parte del espacio sonoro y se utiliza, fundamentalmente, en momentos donde la tensión argumental es máxima, como la búsqueda en el bosque de Leonardo y la Novia, o la pelea de la escena final. Esta última escena da pie a introducir otro tema presente en el *ballet*, los contrastes. Su inicio se da en el más absoluto silencio, para finalizar, a modo de fin de fiesta, a ritmo de bulerías y con la introducción de unos jaleos. Esto quiere decir que el carácter musical no se corresponde con el lenguaje de pasos ni tampoco con la dramaturgia de la escena, eminentemente trágica. Por otra parte, estos contrastes se hacen patentes en las propias composiciones musicales, las originales de Emilio de Diego con un carácter más sobrio y elegante, frente a las piezas musicales preexistentes o ritmos flamencos, como el pasodoble o la alboreá, que tienen un carácter más popular.

En definitiva, la danza en sí no es el único vehículo que permite al espectador comprender un *ballet* como obra escénica, sino que el espacio sonoro, junto con los demás elementos escénicos, se valen para transmitir un mensaje coherente al receptor. Así, se debe comprender un *ballet* como un todo, cuyos elementos contribuyen a dotar de significado a la representación escénica y de coherencia al argumento y al mensaje que pretende transmitir al espectador. Todo ello fue concebido por Gades bajo el prisma de la sencillez y la ausencia de todo lo accesorio y lo redundante. Una obra metódica y cuidadosamente sencilla, cuya estudiada sencillez, que para nada es simple, la convierte en compleja. Una compleja sencillez que sitúa la obra de Gades como una de las coreografías más exquisitas y atemporales de la danza española.

REFERENCIAS

- Álvarez, A. (1998). *El baile flamenco*. Alianza Editorial.
- Azcue, V. (2003). Apuntes sobre la filmación de un mito. “*Bodas de sangre*”: del teatro a la danza y de la danza al cine. *Revista Latente: Revista de Historia y Estética Audiovisual*, 1, 45-56. https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/19193/LT_01_%282003%29_04.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Barrios, M. J. (2014). *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. [Tesis de doctorado, Universidad de Málaga] Repositorio Internacional de la Universidad de Málaga.
- CREART: Ministerio de Cultura de Cuba. (25 de abril de 2021). *Bodas de sangre (coreografía: Antonio Gades)*. *Compañía Antonio Gades* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=bSfXVS0Todc>
- Bodas de sangre. Guía didáctica*. Domínguez, I. y otros. (2009). https://antoniogades.com/images/guias_didacticas/Guia_didactica_BODAS_DE_SANGRE_Fundacion-Antonio-Gades.pdf
- Fundación Antonio Gades. (2005). *Antonio Gades*. Fundación Autor.
- Fundación Antonio Gades. (s.f.). *Antonio Gades*. <https://antoniogades.com/antonio-gades>
- Galán, C. (2020). *Improvisación en el flamenco. Tratado teórico-práctico*. Enclave creativa.
- Hellín, I. (2015). *De la obra literaria a la escena en la danza española. El Sombrero de Tres Picos y Medea*. [Tesis de doctorado, Universidad Rey Juan Carlos]. Repositorio Institucional de la Universidad Rey Juan Carlos.
- Hellín, I. (2016). *La danza española y la narrativa escénica*. Asociación de Directores de Escena.
- Lasuén, S. (2018). *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Investigación y Publicación.
- Martínez de la Peña, T. (1967). *Teoría y práctica del baile flamenco*. Aguilar.
- Navarro, J. L. (2003). *El Ballet Flamenco*. Consejería de Cultura. Centro Andaluz de Flamenco.
- Navarro, J. L. (2009). *Historia del baile flamenco. Volumen III*. Signatura.
- Núñez, F. (2011a). *Alboreá*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/26>
- Núñez, F. (2011b). *Bulería*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/1>
- Núñez, F. (2011c). *Nana*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/298>
- Núñez, F. (2011d). *Rumba*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/300>
- Núñez, F. (2011e). *Seguiriya*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/314>
- Núñez, F. (2011f). *Terminología. Pasodoble*. Flamencopolis. <https://flamencopolis.com/archives/2160>
- Segarra, M. D. (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional de la Universidad Complutense de Madrid.
- Vincent, N. (2019) ¿Cómo será la muerte, ese cesar del sentir? (En torno a *Bodas de sangre* de Antonio Gades). *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 10(15), 80-102. <https://doi.org/10.25009/i>