

A LA BÚSQUEDA DE ANTONIO ROBLEDO Y SUSANA

AUDEOUD

Reconstrucción de sus biografías y corpus artístico, análisis identitario y transcultural, génesis de los ballets flamencos a partir de 1948, posterior implantación en Suiza y recepción internacional

AUF DER SUCHE NACH ANTONIO ROBLEDO

UND SUSANA AUDEOUD

Rekonstruktion und Vortäuschung von künstlerischen Identitäten, Entstehung und Etablierung des neuen Flamencoballets ab 1948, dessen Emanzipierung in der Schweiz und internationale Rezeption

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Castilla, Isora

Promotionsdatum: **11. Oktober 2024**

eingereicht bei

Prof. Dr. **Cristina Urchueguía**, Philosophisch-historische Fakultät - Musikwissenschaftliches Institut der Universität Bern

und

Prof. Dr. **Martínez del Fresno**, Departamento de Historia del Arte y Musicología -

Facultad de Filosofía y Letras der Universität Oviedo

Isora Castilla

Badenerstrasse 255

8003 Zürich

Matrikel-Nr. 99250185

Bern, den **17. Juni 2024**

A LA BÚSQUEDA DE ANTONIO ROBLEDO Y SUSANA AUDEOUD © 2024 by Isora Maria Castilla Rocha is licensed under CC BY-NC-ND 4.0. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

A la búsqueda de Antonio Robledo y Susana Audeoud. Otra historia del flamenco.

Reconstrucción de sus biografías y corpus artístico, análisis identitario y transcultural, génesis de los ballets flamencos a partir de 1948, posterior implantación en Suiza y recepción internacional.

Castilla, Isora
Badenerstrasse 255
8003 Zürich
isoramaria.castilla@students.unibe.ch
Matrikelnr. 99250185

Índice

I	Parte 1	5
1.	A la búsqueda	5
1.1.	Prólogo	5
1.2.	Introducción	8
1.3.	Incógnitas	12
1.4.	Preguntas	16
1.5.	Fuentes de la investigación y metodología	21
1.5.1.	Fuentes en Alemania	24
1.5.2.	El legado en Suiza: manuscritos	25
1.5.3.	Búsqueda de datos y ecos en España	25
1.5.4.	Tablas y figuras	26
1.5.5.	Transcripciones	26
1.6.	Observaciones al proceso: transformación de criterios	28
2.	Investigación	30
2.1.	Contexto	30
2.1.1.	La danza en Suiza: desarrollo y estructuras	31
2.1.2.	La influencia española en Suiza	38
2.1.3.	El status de la danza en España	42
2.1.3.1.	Madrid entre 1930 y 1950	44
2.1.3.2.	Percepción del flamenco y la música española dentro y fuera de la frontera	47
2.1.3.3.	Gitanismo y estigma	51
2.1.4.	Planteamiento contextual de género en ambas sociedades	53
2.2.	Antonio Robledo	58
2.2.1.	Biografía: orígenes	58
2.2.2.	Primer contacto con Susana y José	68
2.2.3.	Vida artística y madurez	69
2.2.4.	Ultimos años	79
2.2.5.	Corpus musicae	81
2.2.5.1.	Inventario y análisis general	82
2.2.5.2.	Transversabilidad motívica	93
2.2.5.3.	Fenómeno de transculturación	95
2.2.6.	Colaboraciones	96
2.2.7.	Doble Identidad	101
2.3.	Susana Audeoud	105

2.3.1.	Trayectoria en años tempranos	105
2.3.2.	Flamenco y catarsis: fractura de los esquemas sociales	107
2.3.3.	Susana y José	110
2.3.3.1.	José de Udaeta	114
2.3.3.2.	Proceso de creación	117
2.3.4.	Nacimiento de Flamencos en route: una nueva era	118
2.3.5.	Análisis comparativo de Susana y otras bailaoras	121
2.4.	Obra y legado artístico	128
2.4.1.	Producción de los ballets flamencos	128
2.4.1.1.	Temáticas y elementos	129
2.4.1.2.	Comparativa con otras compañías y giras	135
2.4.1.3.	Publicidad y representación artística de la compañía	141
2.4.2.	Perspectiva etnomusicológica	148
2.4.3.	Pureza e innovación en su estilo flamenco	150
2.4.3.1.	Dictadura y arte flamenco	154
2.4.3.2.	Evolución del flamenco bailado	158
2.4.3.3.	El flamenco extranjero, impuro?	162
2.4.3.4.	Apertura del flamenco a otros estilos	166
2.4.4.	Influencias de Susana y Robledo sobre otros creadores	167
2.5.	Legado pedagógico	169
2.5.1.	Cursos y metodología: descripción general	169
2.5.2.	Pedagogía musical: creación de material	173
2.5.3.	Profesionalización paulatina de la danza	176
2.5.3.1.	El éxito de una generación: alumnos destacados	178
3.	Resultados	181
3.1.	Reconstrucción biográfica	181
3.1.1.	Cronología	181
3.1.2.	Obra: ordenación y clasificación	193
3.2.	Logros en el universo Susana-Robledo	195
3.2.1.	Difusión de los ballets españoles	195
3.2.2.	Desarrollo de la dramaturgia flamenca	198
3.2.3.	La relevancia de Susana como figura femenina	199
3.2.4.	Aportación cultural y pedagógica no reconocida: pioneros	201
3.2.5.	Influencia en los ballets espagnols hasta la actualidad	202
3.3.	Conclusión	206
3.4.	Preguntas abiertas	210
3.5.	Epílogo: Reflexión	212

4. Tablas	213
4.1. Tabla de obras catalogadas	213
4.2. Índice Robledo	218
4.3. Tablas para mapas	230
4.3.1. Giras	230
4.3.1.1. Susana y José-Robledo	230
4.3.1.2. Antonio Gades	232
4.3.1.3. Carmen Amaya	235
4.3.2. Tablaos	237
4.3.3. Repertorio musical clásico coreografiado	239
5. Abreviaciones	241
6. Listado de imágenes	242
7. Bibliografía	245

«Todo ser que se concibe a sí mismo se concibe necesariamente distinto de lo que es»
(Jules de Gaultier)

Parte I

Parte 1

1. A la búsqueda

1.1. Prólogo

El flamenco, como estilo musical y expresión artística, existe y está desde hace muchos años reconocido como Bien de Interés Cultural en España, e igualmente reconocido en prácticamente todo el mundo¹. Aún siendo los artistas de flamenco de nacionalidad española en su gran mayoría, ha habido, como mínimo desde hace más de un siglo, extranjeros que han escrito con nombre propio la historia del flamenco tanto en España como en otros países². Entre ellos, muchos provenían de Francia e Italia, o de América del Sur y América del Norte. Y sin remontarnos tan atrás, sólo algunas décadas, encontramos a muchos de los primeros artistas de procedencia asiática como de Japón o China sobre los que el flamenco ejerció una apasionada fascinación, y dedicaron (y dedican también en el presente) su vida a este y a toda la cultura que rodea el género flamenco, tanto musical como danzístico. Pero el encontrar información sobre personas de Alemania o Suiza, en principio con un origen cultural casi antagónico a España, dedicando su vida al flamenco, y además en una época (en torno a principios y mediados del siglo XX) en la que pocos artistas flamencos habían salido al exterior (Europa y resto del mundo) para dar a conocer este arte, no parece a simple vista tan común. Por ello, justifico el gran interés que suscitó en mí el encuentro con Antonio Robledo. A continuación recordaré el comienzo de esta investigación y lo que supuso mi motivación para escribir esta tesis.

En el año 2004 tuve casualmente el primer contacto con el compositor Antonio Robledo a través de la Escuela Superior de las Artes³ en Zürich: se me ofreció tocar en un homenaje organizado para el compositor Antonio Robledo interpretando algunas de sus obras. Recibí las partituras y su número de contacto para trabajar con él personalmente y recibir indicaciones. Al teléfono sonó por primera vez una voz agradable y muy suave, en un español perfecto. Era la

¹El flamenco fue declarado Bien de Interés Cultural (BIC) por la Unesco en el año 2010, ver: <https://ich.unesco.org/es/RL/el-flamenco-00363>. Hay muy pocos países en la actualidad que no cuenten con escuelas de flamenco o no lo consideren un recurso cultural estratégico.

²Antonia Mercé, La Argentina, nació fuera de España y fue la creadora del “ballet espagnol”, propiciando la internacionalización del baile flamenco y estrenando sus montajes en Francia, Rusia, EE.UU o Japón. Entre otros, colaboró con compositores como Enrique Granados (Goyescas, 1916) y Manuel de Falla (El amor brujo, 1925) y fue la fundadora de la primera compañía flamenca estable (que tenía un nombre francés, Les ballets espagnols).

³En el año 2004 la Escuela Superior de Arte de Zürich se llamaba oficialmente HMT, hoy reconocida como ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste).

voz de Robledo, el cual se ofreció a ayudarme con la preparación de las obras. Poco después me encontraba en el centro de Zürich, subiendo justo por detrás de la catedral (Grossmünster). Justo detrás vivía Robledo⁴. En el número de la calle que llevaba apuntado había varias viviendas, pero no aparecía su nombre. Me decidí a tocar en el primer piso para preguntar, y allí me dijeron que Robledo era seguramente el señor Janssen y que vivía en el segundo piso. Esa fue la primera vez que me pregunté quién era realmente este compositor. Ya en su piso, me recibió muy amablemente y escuchamos algunas grabaciones de su trabajo. Pude tocar en un pequeño piano digital que tenía en la vivienda. Aparentaba unos sesenta o setenta años, era alto y muy jovial. Trabajé en su casa las Cinco Piezas para piano⁵, y la obra para voces femeninas, soprano y piano «Canto nómada».

Las primeras informaciones que obtuve de su trabajo me las contó él mismo. Robledo era pianista clásico profesional y compositor. No recuerdo si me habló de su origen, pero si lo hizo no tardé en olvidarlo: con su perfecto acento español y su música yo estaba totalmente segura, no convencida sino segura, de que este señor era español, lo que describe su dominio y perfección de la lengua castellana. Pocos días después, contándome detalles sobre su compañía de flamenco y su mujer, le pregunté si ella había fallecido, ya que yo no había visto a nadie más en aquella vivienda. Su respuesta me sorprendió: me dijo que Susana⁶ estaba viva, que se encontraba en ese mismo momento en el dormitorio, y que si quería conocerla. Susana había sufrido las fatales consecuencias de una embolia cerebral: yacía en la cama, no hablaba, y había perdido la movilidad, pero sonreía con toda su cara y sus ojos, e incluso con su cuerpo. Se alegró mucho de verme, aun sin poder decírmelo con palabras, Antonio me lo confirmó y nos presentó. Fueron sólo unos momentos: yo estaba sentada al borde de la cama y tenía en mis manos las manos de aquella mujer, aquella bailaora, una mujer muy alta, pues abarcaba todo el largo de la cama, muy delgada y estilizada, con su pelo negro, largas cejas y arropada bajo un mantón o capa. Desde ese momento, siempre que iba a casa de Antonio me asomaba al dormitorio para saludarla.

Después de tocar en su homenaje, lo visité algunas veces, e incluso toqué más piezas suyas, en concreto un taranto y una suite titulada «La verbena» para dos pianos, hasta que por causas relativas al estudio dejé de visitarlo durante algunos meses. Cuando volví a pasar por su casa para saludarlo, ya no vivía en aquella dirección. Supuse que Susana habría fallecido y él se habría ido a España, como me había contado en ocasiones que deseaba hacer. Con esta suposición, pasaron varios años, concretamente unos nueve años, hasta que casualmente encontré a Brigitta Luisa Merki⁷. Ella me reveló que Antonio Robledo nunca se había ido a España, sino que se había mudado junto con Susana a un asilo a las afueras de la ciudad (Nordlicht Residenz) para que su mujer estuviera mejor atendida. No quiso separarse de ella hasta su muerte en 2010. Y allí seguía, donde Brigitta lo visitaba regularmente y se ocupaba de ayudarlo en cualquier cosa que necesitara. Inmediatamente lo llamé y lo visitamos: Brigitta, él y yo hablamos, nos alegramos del reencuentro, comimos y quedamos en que nos veríamos a menudo. Lo visité, toqué para él, intercambiamos copias de partituras, escuchábamos música y hablábamos, hasta el verano de

⁴La dirección exacta de Robledo hasta el año 2006 fue Münstergasse 4, 8001 en Zürich.

⁵Título original del manuscrito: «Fünf Klavierstücke».

⁶Susana Audeoud (1916–2010), bailaora y coreógrafa de flamenco suiza.

⁷Brigitta Luisa Merki (1958), bailaora y coreógrafa suiza, alumna de Susana y fundadora de la compañía de danza helvética Flamencos en route.

2014. Yo salía del país y no sabía cuándo volvería a verlo. Su muerte llegó a mis oídos en Londres por una amiga. Regresé para acudir al funeral y al encuentro que se celebró justo después en la residencia donde vivió sus últimos años. Acudieron a este evento sus amigos, y los pocos familiares que vinieron: estos fueron sólo su sobrino y Brigitta Luisa Merki (que era como parte de su familia y quien se preocupó por él y Susana hasta el fallecimiento de ambos). Los nietos estuvieron días antes brevemente para recoger sus pertenencias de la residencia, entre las que seguramente se encontraban los últimos manuscritos. El resto de sus cosas se repartió, según el dictamen de un juez, en Alemania dos años más tarde, entre sus familiares y la compañía Flamencos en route. La decisión de investigar la vida y obra de Robledo fue tomada poco tiempo después de su muerte. Ya desde el día de su funeral había empezado a grabar y a anotar todo lo que veía y escuchaba por mi gran interés en su persona. Había decidido que intentaría documentar y reconstruir su vida y legado, y para ello necesitaba reunir todos los detalles posibles antes de que se olvidaran o desaparecieran.

Mientras empezaba a investigar sobre lo antes planteado, la directora de la compañía Flamencos on Route, Brigitta Luisa Merki, me dió una oportunidad para trabajar en su nuevo espectáculo⁸. Fue una experiencia que duró algunos años, trabajando con muchas de las personas que a su vez habían trabajado con Robledo y Susana. Desgraciadamente, la compañía dejó de existir en 2021, tras más de cuarenta años de andadura llena de éxitos, pero sin olvidar que este fenómeno había sido casi un milagro para una compañía de flamenco fundada fuera de España, contando entre las causas de su disolución la durísima crisis del covid que afectó gravemente al mundo de las artes, y el recorte de presupuesto y financiación que sufrió la compañía por parte de las instituciones suizas. Esta compañía había seguido representando fielmente el legado interdisciplinar de Susana y Robledo después de la jubilación de Susana y aun después del fallecimiento de ambos, fusionando una parte de sus trabajos con nuevas creaciones de Brigitta y conservando el espíritu de fusión entre músicos y bailarines, entre flamenco, teatro, danzas regionales, populares, danza contemporánea y poesía sobre el escenario.

Con esta cooperación tuve la suerte de escuchar los testimonios del equipo que en parte había seguido trabajando con ellos, y de su discípula Brigitta Luisa, que siguió en su lucha incesante por preservar esta parte importantísima de la cultura e historia de la danza su país, aunque la mayoría la desconozca hasta hoy. Pesa sobre sus hombros el llevar el patrimonio de un capítulo de la música y la danza de su país, esperando a que se reconozca la labor que hicieron y a la que todos ellos contribuyeron para crear un estilo único e impensable en tan pequeña y recóndita región.

⁸El espectáculo comenzado en 2019 se llamaba aMiró, e incluía piezas de Robledo así como varias composiciones propias e improvisaciones, ver https://www.flamencos-enroute.com/files/flamencos_en_route_programmblatt_dampfzentrale_bern_20161213.pdf [10.06.2024].

1.2. Introducción

La presente investigación trata sobre el compositor Antonio Robledo y su trayectoria musical en el mundo del flamenco, así como la trayectoria artística de Susana Audeoud, bailaora y coreógrafa flamenca. Desde el análisis individual de estas dos personalidades artísticas, se puede enfocar su producción en conjunto (bajo las compañías en las que trabajaron, incluyendo la suya propia), con otros artistas flamencos (José de Udaeta, Enrique Morente, Carmen Linares, etc.) y artistas de otros movimientos dancísticos y culturales (Frank Martin, Palucca y Peter Jarchow, Maurice Béjart, etc.) así como instituciones culturales y pedagógicas (Ballet de Toronto, Opernhaus Zürich, Mudra School, Palucca Schule, etc.)⁹. Las influencias que pudieron ejercer en el mundo artístico y el estilo que lograron crear, así como su labor pedagógica y su herencia en Suiza, son también parte de esta investigación.

El contexto en el que se encontraba la danza dentro de Europa para situar el punto de partida del tema a investigar es el período posterior a la Primera Guerra Mundial, llamado históricamente período de entreguerras: en este período la mayoría de coreógrafos y compañías de danza así como sus bailarines se encontraban en un exilio itinerante, protegiéndose de posibles castigos por su libertad artística, o en durísimas condiciones, sin tener casi contrataciones ni sustento laboral para poder sobrevivir. Si el flamenco existía más allá de España en esta época, y de qué forma, será algo que se analizará más en profundidad dentro del proceso de investigación.

La diversidad de estudios sobre el concepto, origen y procedencia del flamenco como orientación de los estilos vigentes y los que se empezaron a desarrollar, es un parámetro a tener en cuenta en esta temática. Todos los análisis y fuentes secundarias sobre el flamenco están escritos hasta la época actual desde la perspectiva española, aparte de contadas excepciones que se deberán añadir. Entre la literatura existente sobre la historia del flamenco, casi toda está escrita por españoles, y la gran mayoría es de perspectiva masculina¹⁰. Hacerlo desde la perspectiva fuera de sus fronteras es tarea fundamental en esta investigación: la recepción y posterior influencia del exterior en el mundo flamenco a menudo se ha ignorado y apartado de los análisis estilísticos

⁹Suana y Robledo llaman la atención no solo por su vocación musical flamenca y por la diversidad de personalidades que parecen haber trabajado con él, sino en la representación de géneros y estilos, desde el clásico, hasta la danza moderna, libre, expresionista, etc. que se encuentran en las piezas y espectáculos de ballets flamencos que prepararon conjuntamente Susana y José y en Flamencos en route, y que musicó Robledo. El análisis de estas producciones será primordial a lo largo de la investigación para esclarecer posibles nuevas aportaciones al flamenco tal y como se reconocía en España.

¹⁰Dentro de los títulos posibles para entender la historia del flamenco, consultados en las bibliografías de los tratados históricos escritos por Castro Buendía (Génesis Musical del Flamenco), Vergillos (Nueva Historia del Flamenco) y Gamboa (Historia libre del Flamenco), se encuentran más de cien tratados de flamenco, la mayoría escritos por autores masculinos. Solo pocos de ellos son de autoras o extranjeros (traducidos). Los más citados siguen siendo tratados de principios del siglo XX, así como artículos entre 1920 y 1960, y por autores de género masculino. En la listas de lectura recomendadas sobre flamenco, el 95% de las obras recomendadas también son de autores masculinos o de nacionalidad española, destacando la excepción de dos autores: D. A. Pohren es considerado el primer flamencólogo extranjero, además de guitarrista. De origen estadounidense, se desplazó a Morón de la Frontera en Sevilla donde fue muy activo; fundó un tablao flamenco en San Francisco, y su libro «The Art of Flamenco» es citado en varias de estas publicaciones como una de las primeras obras escritas en el extranjero sobre flamenco. La segunda es Trinidad Pardo Ballester, autora femenina, y su obra se titula «Flamenco, orientalismo, exotismo y la identidad nacional Española».

e históricos. Por ello, se confronta en el estudio de la historia flamenca una falta de detalles que podría solucionar ciertas incógnitas en cuanto a su origen y a su desarrollo. Se podría incluso llegar a la conclusión de que este género es de los llamados «de ida y vuelta»¹¹, en vez de un género unipolar, puro y sin influencias de otras razas y culturas.

En cuanto a su historia, parece aceptado que en general el flamenco abarca varios siglos¹². Al no poder reproducir la parte musical y danzística en épocas anteriores a los primeros aparatos fonográficos y audiovisuales (las primeras grabaciones que se conservan son del Canario Chico y el Niño de Cabra del año 1898, por Discos Pizarra, pero según diversas fuentes se hicieron grabaciones tres años antes, que desgraciadamente no se conservan¹³), solo se puede acceder a este conocimiento marginalmente y a través de muy pocas fuentes. La pintura, los ecos de prensa de algunos periódicos, y parte de la tradición oral aún expuesta a cambios y contaminación verbal, son algunos de los medios que tenemos a nuestro alcance para conocerla. La mitad del siglo XX muestra otra fase completamente nueva del flamenco: la apertura al mundo cambia la forma de llevar el flamenco al público: hay tablaos, hay escenarios, soportes fonográficos, público, se incluyen sus representaciones en diversas plataformas de ocio. No se jalea, se aplaude entre número y número. Y evoluciona en todas sus variantes. Pero no es el esclarecimiento del origen flamenco la cuestión que ocupa esta investigación, sino el concepto de pureza y definición de estilos, y que afecta directamente a la obra y producción de las figuras investigadas en este trabajo. En cuanto a su remoto origen, no existe ninguna certeza, tampoco consenso. No se cree, sino que se hace creer que el flamenco es un producto 100 % español, puro, que solo existe en Andalucía, la meca del flamenco, y que mientras más gitano, más puro será el flamenco. Pero nada más lejos de la realidad. No hay amalgama más enrevesada de discernir: si se originó desde la India, de razas y etnias gitanas a través del sur de Europa, si en España se creó a partir de

¹¹Según González Jurado, las habaneras y los cantes de ida y vuelta (milonga flamenca, vidalita, rumba, colombiana, guajira, etc.) eran cantes traídos por los retornados de las Indias, a quienes llamaban indianos. Solían construirse un cortijo en su pueblo con semblanzas a los de la América que habían dejado. Los géneros de ida y vuelta son estilos musicales que a causa de la emigración de sus practicantes a otros países, se llevan y mezclan, sometidos a influencias, y con el retorno de la emigración, han evolucionado, ver González Jurado 2022. También Castro Buendía: «Se ha detectado una importante relación entre la música flamenca y músicas venidas de América, proceso que se remonta hasta el siglo XVI», en Castro Buendía 2014, pág. 1734.

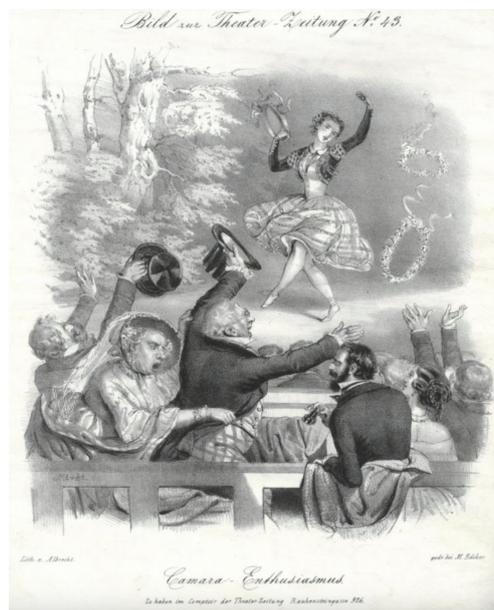
¹²«Parece consensuado que la música de los andalusíes, y luego los moriscos, forma parte de los sustratos musicales de finales de la Edad Media y, sobre todo, la Edad Moderna que alimentaron la gestación del flamenco; siendo comunes, claro, con el inmediato entorno geográfico del actual Marruecos (...)», en González Jurado 2022. Pero Castro Buendía añade que «sólo a partir de mediados del siglo XIX existe el flamenco como género musical y consensuado en general», ver Castro Buendía 2014.

¹³«Una de las primeras audiciones públicas de grabaciones en cilindros, tuvo lugar el 13 de febrero de 1896, en Cádiz. El programa de estas audiciones, anunciado en la prensa, recoge la audición de diversos cilindros de flamenco:“(...) Cuentos gitanos, dichos por un conocido jerezano, que vive ahora en Madrid. Malagueñas cantadas por María Montes, Serranas, Malagueñas y Tangos cantados por Joaquina Payans (...)”. En la presentación del fonógrafo en Sevilla, Fonda de Europa, se reprodujeron seis cilindros, entre ellos uno de Flamenco, concretamente “Martinetes, cante flamenco por la renombrada Jitana de Jerez”. Por tanto las primeras grabaciones de flamenco tuvieron que realizarse con anterioridad a 1896. Según José Manuel Gamboa, uno de los primeros cantaores que grabaron fue Juan Breva, 1895, grabación que se realizó en un microfongrafo Bettini, casa comercial que se había establecido en Sevilla y Antonio Pozo El Mochuelo graba en la Casa Discográfica Viuda de Aramburo en 1897.» Rafael Infante Macías en CICUS, ver [https://cicus.us.es/cicuscasa44/\[10.06.2024\]](https://cicus.us.es/cicuscasa44/[10.06.2024]).

la herencia musical mozárabe, o incluso de la cultura musical sefardita. Resumiendo: muchos han sido los intentos de esclarecer los orígenes de nuestro género musical más universal. Es muy posible que los bailarines de flamenco pioneros fueran de raza gitana. Pero los que llevaron el peso de llevar el flamenco fuera de España y a nivel internacional tenían procedencias de diversos países, y lo hicieron desde aproximadamente 1800: los primeros bailarines fueron mujeres de Austria, Francia, Italia y naturalmente también de España¹⁴. Posteriormente se encuentran más ejemplos de artistas flamencos que provenían de América del Sur y América del Norte, como La Argentina (Antonia Mercé), La Argentinita (Encarnación López) o Teresa y Luisito. Y sin remontarnos tan atrás, encontramos muchas artistas de procedencia japonesa sobre las que el flamenco ejerce una apasionada fascinación, y dedicaron (y dedican) su vida a ello.



(a) Pie de Fanny Elssler



(b) Petra Cámara

Figura 1: a) Pie derecho de Fanny Elssler, una de las primeras bailarinas que viajó actuando por Europa, por la escultora Félicie de Fauveau, 1847, Theatermuseum Wien, Viena (Fo-CI). b) Grabado de Petra Cámara, bailando en Viena titulado «Camara-Enthusiasmus, sobre 1850, en: Theater Zeitung Nr. 49, Viena (Fo-CI).

Por otro lado, hay constancia de que las personas no gitanas o flamenco «blanco» por llamarlo de alguna manera salieron unas décadas antes al extranjero y se le abrieron puertas más temprano que a los de etnia gitana¹⁵. De manera simple, con los procesos de visados, se puede constatar la problemática de la burocracia para grupos raciales marginados. Por esta otra causa, el encontrar a una persona no española dedicando su vida al flamenco y además en una época (en torno a mediados del siglo XX) en la que pocos flamencos y menos aún de etnia gitana habían salido al

¹⁴Petra Cámara (1827-?) fue uno de los primeros ejemplos de bailaora extranjera que bailó internacionalmente: desde 1851 en países como Francia, Dinamarca, Inglaterra, Bélgica y Austria.

¹⁵En muchos países existieron leyes y regulación de emigrantes hasta incluso finales del siglo XX donde se prohibía la entrada a las personas de raza gitana, «gitanes», «tziganes», «maleantes», etc., como por ejemplo la Ley de Vaganten en Suiza, vigente hasta entrada la década de los 70. La Singla fue una de las primeras artistas gitanas flamencas que pudo viajar sin restricciones por Europa.

exterior a mostrar este arte no es tan común. De ahí el interés que suscitan Antonio Robledo y Susana Audeoud al principio de esta investigación.

En cuanto a Antonio Robledo, será interesante observar su proceso y desarrollo como pianista de flamenco sin saber qué tipo de contacto tenía con la cultura española hasta bien entrados sus veinte años, pero paralelamente, todas las colaboraciones que logró en su trayectoria nos muestran también un flujo de influencias importante en su estilo como compositor y creador. El corpus de composiciones que nos ha dejado convierte su obra en un legado único para el mundo del flamenco y para el mundo de la música clásica por la forma escrita y la instrumentación, algo raramente visto sobre partitura, al tratarse de un género transmitido oralmente y en parte improvisado. A su lado, encontramos otra artista paradigma de un arte exótico en su país de origen: la figura de Susana Audeoud fue una pionera en la danza en Suiza, ya que, gracias a ella, el flamenco puso un pie en este país y logró fundar escuela. En torno a 1945 ya se había prendido la chispa en ella y había emprendido un viaje de ida y vuelta hacia España, y casi treinta años después ya había establecido escuelas en su país, llevado el flamenco (o lo que interpretaban en parte como flamenco) a casi todas las partes del mundo, trabajado como bailaora profesional en los mejores teatros de España, y creando un estilo con flamenco sobre los escenarios jamás visto hasta entonces. Este progreso ha sido reconocido muy pocas veces oficialmente, aunque sí se encuentra en literatura especializada y profesionales con trayectoria, muchos además con la suerte de haberlos visto *in situ*, bailando en España o en una de sus múltiples giras mundiales. Estas giras son un punto importante a analizar: justo a mediados del siglo XX, un poco antes o después, acontece un proceso de «colonización» del flamenco hacia la terra incognita, el resto del mundo. Si ya viajar a Europa era difícil durante los primeros años de la dictadura, como se ha explicado en el párrafo anterior, más difícil todavía era salir al resto de continentes, sitios remotos donde llevar la cultura española. Aquí seguramente Susana y Robledo jugaron con ventaja, y junto a otras parejas y compañías de flamenco en parte también extranjeras, en parte como parte de una misión gubernamental y con un claro mensaje artístico (unos), también político (otros), jugaron a conquistar el mundo, y mientras más lejos fuese, mejor.

Hay muchísimos elementos a analizar en las imágenes que se conservan de los ballets de Susana y José (y los ballets de Susana y su compañía Flamencos en route, menos conocida pero igualmente primordial en su desarrollo coreúutico). Interesante es también la comparación con los otros artistas que también actuaban en aquella época y rotaban por el extranjero. Desde sus comienzos, los artistas a analizar están dentro de un conjunto de compañías y parejas de baile que intentan al igual que ellos, crear, promocionarse, bailar, y están muy cerca artísticamente en esta tarea, no refiriéndonos a un lugar, sino históricamente, y estilísticamente en los bailes españoles, desarrollándolos y mezclándolos.

Otro factor que se descubre en una primera vista a los datos que existen es su labor como maestros. La pedagogía relacionada con el flamenco está presente en Suiza pero también anteriormente, puesto que numerosos pedagogos musicales y de la danza estuvieron en la confederación helvética antes, durante y después de las dos guerras mundiales. Posteriormente, la escuela de Susana existió durante algunas décadas, y como profesores tanto ella como José y Robledo participaron en innumerables cursos de flamenco. Parece ser que la profesión de la danza se enriqueció con las actividades de Susana y Robledo y con su actividad pedagógica dentro y

fuera de España¹⁶.

Inesperadamente, la historia danzística europea iba a dar un giro, ya que, gracias a ellos, la danza española iba a ser uno de los estilos más bailados, apreciados y representados en Suiza, y alcanzaría un escalón más en su universalidad, contribuyendo a su estimación como bien cultural; que llegarían a ser premiados incluso dentro de la meca del cine, llegando a muchos más hogares y personas que quizá nunca habían visto jamás a un hombre bailar, dando palmas, o a una mujer tocando castañuelas, algo con lo que seguramente nunca soñaron o llegaron a imaginar.

1.3. Incógnitas

Los puntos concretos necesarios en los que nos basaremos para el comienzo de la investigación son los siguientes: primero, saber qué datos faltan en las figuras del compositor Antonio Robledo y la bailarina Susana Audeoud, en su obra, y segundo, saber qué información necesitamos para hacer una correcta formulación de las preguntas y buscar la información necesaria.

Expondremos el caso de la siguiente manera: Antonio Robledo es un compositor del que se sabe su fecha y lugar de nacimiento según las pocas páginas web que ofrecen información sobre esta persona, pero respecto a los datos que se añaden sobre su vida y que se pueden recopilar en la búsqueda de datos de la red, y dentro de los metacátálogos suizos, españoles y alemanes, no se encuentra absolutamente nada sobre su niñez y juventud, y se echa en falta una visión general de su vida y desarrollo artístico. Se encuentra además, agravando este estado de desconocimiento, muy poco consenso en las fuentes que muestran su biografía aparte de haber confusión en nombre, nacionalidad y fechas fundamentales de su carrera. La presencia de Antonio Robledo o Armin Janssen en internet es marginal, destacando una entrada en el Theaterlexikon¹⁷ y su curriculum mostrado en la web de la compañía con la que trabajó y colaboró desde su fundación en los años ochenta, Flamencos en route¹⁸. Casi toda la literatura existente y accesible que se puede consultar físicamente se concentra en el dúo de danza Susana y José, con los que trabajó veinte años y con los que tuvo su supuesta primera toma de contacto con el flamenco. En este nicho sí encontramos algo más de información en diversos medios. Con este primer radio de búsqueda básico encontramos una gran falta de información sobre su biografía, su radio de acción como compositor, sus obras e incluso sobre su nacionalidad y nombre. Después de rastrear web y catálogos y consultar toda la información que aparece sobre este compositor, se podrían relacionar los pocos datos que parecen fiables y ordenarlos cronológicamente.

Otro paso a seguir es encontrar toda la información posible sobre sus composiciones. La única editorial en la que se obtienen resultados sobre publicaciones del compositor Antonio Robledo es Editio Kunzmann. Hay cuatro cuadernos publicados, de los cuales tres contienen partituras para piano solo, y uno contiene música para seis instrumentos (quinteto de cuerda con piano). Las piezas para piano que nombro en la introducción y las que recibí en forma de copias de mano de Robledo para tocarlas en diferentes conciertos, son una pequeña parte de la producción que se

¹⁶Aparte de sus actividades pedagógicas internacionales, impartieron cursos de flamenco en su casa de Vigata, Platja de Aro, Girona, entre 1980 y 1995.

¹⁷Ver http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Antonio_Robledo [10.06.2024].

¹⁸Ver www.flamencosenroute.com [10.06.2024]

supone debería existir, cotejando los datos de la web de Flamencos en route, donde se describe a Antonio Robledo como compositor de la música para varios espectáculos y casi todos los ballets figuran con su música. La duración de estos espectáculos generalmente sobrepasa una hora y contienen diferentes piezas, lo que nos lleva a pensar que la gran parte de la producción musical de esta persona se encuentra sin publicar, o incluso sin escribir, aventurándonos a pensar que quizás solamente esté registrada en grabaciones. Esta actividad artística no era individual, sino dependiente de sus compañeros y compañías, giras, espectáculos, colaboraciones, y esto implica abrir el foco e incluir otros factores y personas en la búsqueda.

Alejando el punto de enfoque sobre Antonio Robledo o Armin Janssen, buscaremos el contexto cultural e histórico de estas personas, tanto de Robledo, como de Susana y José, para guiarnos y saber dónde buscar: el primer foco es Alemania entre los años veinte y finales de los cuarenta, donde se sitúa el mayor número de incógnitas relacionadas con la biografía y la situación familiar, y el segundo sería Suiza aproximadamente a partir de 1950 y el contexto social y cultural, donde suponemos que se relaciona con el flamenco o donde comienza supuestamente su carrera como compositor de obras de inspiración andaluza o flamenco, sin poder todavía discernir el estilo exactamente debido en parte a la no existencia de análisis y nulo conocimiento de otras obras que no sean las ya citadas. El tercer foco será España, donde o buscaban inspiración, aprendían, o buscaban artistas que incluir en su compañía y en giras. Otra incógnita que se abre desde un principio es el binomio Susana y José, del que desconocemos su primer encuentro así como su encuentro con Robledo, que se remonta como todos los puntos clave de esta historia a por lo menos 60 años desde hoy hacia atrás en el tiempo. Así que los tres escenarios posibles, Alemania, Suiza y España, son hasta ahora especulaciones pero serán los lugares donde centremos la investigación y quizás donde más información encontremos. Las colaboraciones que establecieron a lo largo de su vida fueron seguro abundantes, tras consultar algunos detalles de sus giras. Así, las incógnitas que siguen a Robledo son las siguientes:

-Susana Audeoud es la segunda persona, como bailaora y coreógrafa, que ocupa el principal rastro de búsqueda. Aún existiendo más artículos sobre ella que sobre Antonio Robledo de donde tomar información, su biografía es escueta y aparecen detalles en diferentes fuentes, que habrá que unir y cotejar para conseguir una biografía coherente en fechas y lugares. Los primeros años de su carrera y sus comienzos en España tampoco son claros, presentando confusión sobre si fue Barcelona o Madrid donde empezó, dónde se produjo el encuentro con José de Udaeta, o dónde comenzó exactamente su carrera profesional. Sobre su juventud y los años anteriores a España la información es casi nula.

-José de Udaeta es la siguiente figura que parece ser fundamental para situar las biografías y cronología de Susana y Robledo. Al ser Udaeta una persona más reconocida en el ámbito cultural español, se encuentra mucha más información sobre sus actividades, entrevistas, documentales, etc. donde buscar cualquier detalle relacionado con Susana y Robledo y su trayectoria artística entre 1945 y 1970.

-Las giras y espectáculos que tuvieron lugar aproximadamente a partir de 1945 y durante toda su carrera, fuese la compañía Susana y José, o Flamencos en route, pueden ser de gran ayuda para realizar un minucioso análisis de sus creaciones y actuaciones, actualizar su presencia

y rastro cultural en los países que visitaron, seguir su trayectoria de los ballets y creaciones, y cotejar datos con las giras de otros artistas, festivales, cooperaciones, colaboraciones con otras instituciones y artistas, etc. También será una manera de averiguar cómo y de qué forma pudieron entablar contacto con artistas españoles, con determinadas formas de folclore y posibles influencias desconocidas hasta ahora. Cabe preguntarse también qué personalidades no españolas colaboraron con ellos, qué crearon, y qué surgió a través de sus creaciones en conjunto. No sólo las colaboraciones buscadas y amparadas, también las influencias que pudieron ejercer durante su actividad artística fueron seguramente notables, y he aquí una incógnita que debería ser resuelta con pruebas firmes pero que posiblemente no sea fácil de conseguir.

-La creación de ballets españoles por parte de Susana, José y Robledo, era algo visto antes con Pilar López, pero la represión que comenzó en España casi justo después de la Guerra Civil y a continuación de la Segunda Guerra Mundial hace necesario un análisis y observación de la situación política y social que existía en España y en Europa en general, para después poder presentar el clima cultural y las condiciones a las que se enfrentaban los artistas, a la hora de trabajar en sus dos vertientes: actuando (escenarios, funciones, representaciones y tanto pago como trato recibido) y creando (composiciones, ensayos, conceptos e ideas, libertad de expresión, movimientos culturales). A partir de esta búsqueda y su posterior análisis se podrían contemplar las posibilidades que existían a la hora de crear y vivir del arte flamenco. Por el origen de Susana Audeoud, y al haber residido durante más tiempo los tres (Susana, José y Robledo), será Suiza también objeto de análisis para entender en qué condiciones se encontraba el arte de la danza. Para encontrar pistas del flamenco en tierras helvéticas, será de ayuda buscar informaciones generales sobre la actividad de los ciudadanos españoles durante esos años o incluso antes, para establecer qué estructuras existían en torno al flamenco, y si se encuentran actividades culturales flamencas o españolas de forma asidua o esporádicas, o de ninguna manera.

-Las actividades de la última parte de sus vidas son una parte importante de la búsqueda, donde se supone se dedica una gran parte del tiempo a la docencia, a impartir conocimientos, a dar a su arte y estilo una posibilidad de sobrevivir al tiempo en las siguientes generaciones de bailaores. Los lugares, cursos o instituciones ligados a esta actividad son una manera de conocer, si hubiera un legado artístico, dónde y quién persevera en su estilo y herencia cultural.

Con todos los datos que encontramos en este primer reconocimiento, haremos una breve lectura geográfica: Alemania y Suiza son países en los que podemos afirmar con seguridad su presencia por el lugar de nacimiento y defunción. A través de su compañía sabemos que en sus giras visitó España. Otro país que visitó con seguridad según Flamencos en route es Canadá. Con los datos que tenemos sin investigar podemos ver sus movimientos geográficos hasta ahora obtenidos de la siguiente manera:

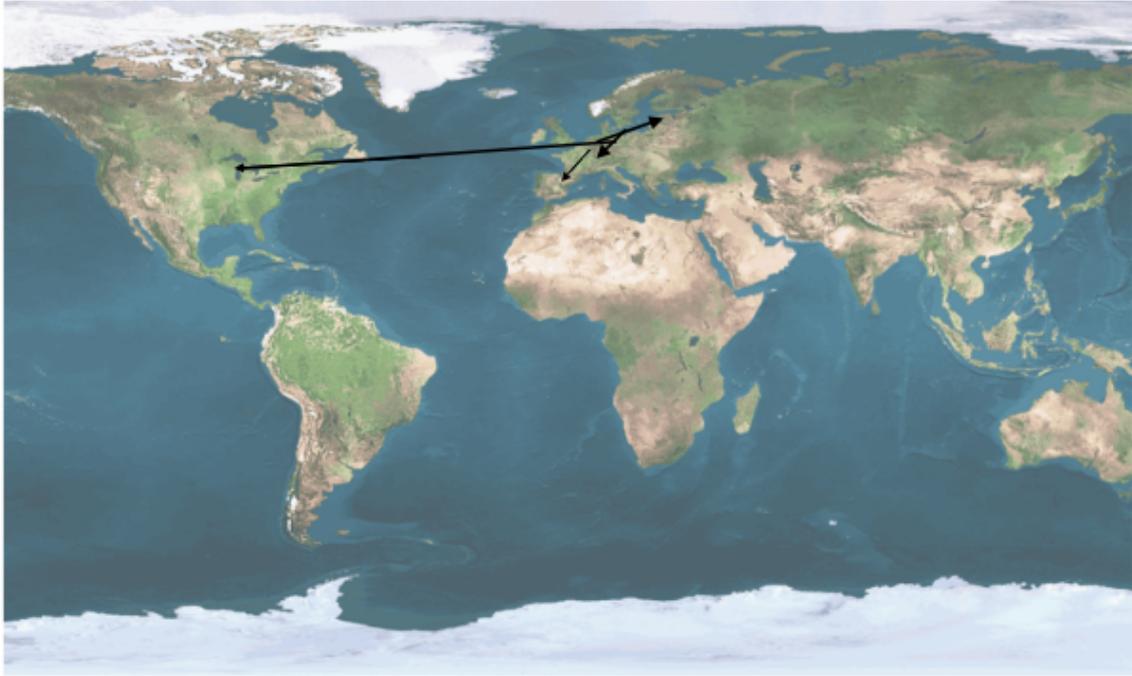


Figura 2: Mapa hipotético de los movimientos geográficos de Antonio Robledo durante su vida al principio de la investigación (Fuente: <http://www.astray.com/static/earth-huge.png>, CI).

La búsqueda de datos obtiene resultados parecidos bajo el nombre de Armin Janssen, que se unen a lo poco encontrado. Las próximas búsquedas se centrarán buscando relaciones entre los dos nombres usados por el compositor y las combinaciones con los conceptos «Flamenco», «piano», «Schweiz», y también añadiendo el nombre de su mujer, Susana, y el dúo junto al que trabajó, Susana y José, como aparece en los artículos encontrados, y que creemos dará más pistas. Aparte de todas las incógnitas que han sido numeradas en este capítulo hasta este momento, se deben incluir otras incógnitas de diferente naturaleza:

-El significado de la supuesta modernidad de Susana y Robledo es lo que intentaremos dilucidar dentro de la historia del flamenco contemporáneo. Al no aparecer sus nombres ni su obra en muchos de los reconocimientos culturales que se conceden, ni estar incluidos en muchos de los tratados y artículos especializados, cabe preguntarse qué rol juegan los protagonistas de esta investigación en lo que es llamado flamenco, o ellos denominaban flamenco. Si hubieran influenciado con su arte otros ámbitos culturales, sociales, en educación, independencia, libertades, etc., no habrá modo de saberlo, a no ser que se revise la historia del flamenco musicado y bailado en su época y se intenten encontrar nexos o vínculos que esclarezcan su relación con otros artistas o generaciones, así como dilucidar las diferencias reales y constatables de danzas, estilos y géneros musicales entre el producto de Susana, José y Robledo y el de compañías y bailaoras similares y de su misma época.

-La figura de Susana como bailaora extranjera pudiera ser un caso anómalo en su época. Si su origen e identidad, así como su género, juega un papel en la aceptación de su obra artística, es otra incógnita. Un análisis a las figuras extranjeras predecesoras en su trayectoria así como

bailaoras españolas con trayectoria similar podría arrojar algo de luz a esta temática y a la perspectiva de género en el flamenco.

Resumiendo este capítulo, es necesario añadir que cualquier análisis y resultado sobre estas últimas incógnitas (de carácter estilístico y cultural, de posibles influencias artísticas dentro y fuera de España) siempre está sujeto a lo que se entienda y contemple dentro del significado de baile o arte flamenco. Por esta razón, se incluyen algunos textos intentando comprender el concepto de flamenco en ciertas épocas o lugares, e intentado también descifrar el cambio conceptual del estilo, que sin lugar a dudas no fue ni ha sido en ningún caso un referente con significado férreo e inalterable, sino al contrario: antes de que los protagonistas de esta investigación existieran, ya la discusión sobre qué era flamenco y qué elementos así como danzas pertenecían a este género existía desde hacía un siglo como mínimo, y la discrepancia de las diferentes perspectivas entre artistas y especialistas (flamencólogos) ha seguido hasta nuestra actualidad, entre escándalos y provocaciones, y dando lugar a muchas contradicciones efímeras y nunca resolutivas, con lo que cualquier declaración en torno al arte de Susana y Robledo tiene que ser debidamente analizada, relativizada y contrastada con todos los recursos a nuestro alcance.

1.4. Preguntas

Al haber explicado a qué incógnitas nos enfrentamos en el capítulo anterior, es ahora momento de formular preguntas y precisar radios de búsqueda que nos lleven a localizar el contexto social, musical y del flamenco existente en torno a Robledo. A partir de esta formulación se irá directamente tras la pista biográfica del dúo de flamenco Susana y José, que son la causa más directa de su toma de contacto con el flamenco. Buscaremos la relación causa efecto de este fenómeno y sus consecuencias en la biografía de Robledo que reconstruiremos poco a poco, y con ella la trayectoria artística de la compañía, para después ampliar el foco a su relación laboral en los países más destacados y con los artistas que colaboraron en sus producciones. Se añadirán rastreos en la historia en torno a las hipótesis de género, de interrelaciones culturales entre otros países, y entre teorías conceptuales culturales y musicales (también coréuticas y danzísticas) que nos ayuden a analizar los elementos y acercarnos a este tipo de creaciones y su contexto.

La primera pregunta que sobresale de manera espontánea al escuchar los primeros detalles sobre Susana y Robledo, y que llama la atención en el tema principal de la investigación, sin entrar en muchos detalles al escuchar la introducción, es: ¿cómo consigue un músico nacido en Alemania y criado en la parte más septentrional del país, sin supuestamente haber tenido contacto alguno con la cultura y la música española, componer música inspirada en el flamenco y ganarse la vida como músico de un estilo musical supuestamente foráneo en espectáculos de flamenco en otros países? Esta pregunta principal la podemos dividir en dos direcciones fundamentales:

1. -¿Existió algún contacto, de cualquier tipo, no sólo con el flamenco, sino con la cultura española en la vida de Robledo antes de 1951? Buscaremos el supuesto origen: nos remontaremos a los primeros veinte años de su vida, rastrearemos influencias, relaciones con músicos, con algún tipo de encuentro con hispanohablantes o espectáculos flamencos.

Aquí englobaremos todo tipo de preguntas descriptivas: analizaremos su ambiente familiar y todas las actividades que tuvieran que ver con la música, la danza o la composición, sus instrumentos (si es que los tenía), sus gustos, sus estudios, sus profesores o mentores. También es importante la descripción del ambiente en su ciudad o barrio, las costumbres y hábitos sociales, infraestructuras o celebraciones.

2. -¿Cuál era la situación del flamenco y la música española dentro del ámbito europeo, y concretamente en Suiza? Analizaremos el contexto del lugar y momento donde se produce el contacto con el flamenco (datado provisionalmente en 1951 hasta encontrar más información), abarcando la música y la danza y su papel en la sociedad que rodea a la figura principal, teniendo en cuenta los programas pedagógicos de la época, escuelas de baile, tradiciones, celebraciones, y todo tipo de detalles y características que nos ayuden a entender y explicar por qué se origina esta posibilidad de trabajo con el flamenco, si existe una relación causa-efecto, qué papel juega esta expresión cultural en la sociedad de entonces, de dónde procedía este fenómeno, esta casualidad o esta excepción (hasta este momento podría encajar cualquiera de las tres definiciones).

Con todos los datos encontrados y un análisis detallado, podemos atrevernos a mostrar en el capítulo de resultados al final de este trabajo, una primera impresión de la cronología en su biografía. Pero de momento las únicas informaciones que tenemos (sin corroborar) serán ordenadas a continuación cronológicamente. Dentro de esta cronología formularemos primero preguntas básicas de su biografía para pasar a preguntas que pudieran ayudar a encontrar más fuentes de información:

- 12.05.1922 Nacimiento en Hannover como Armin Janssen. ¿Se puede confirmar oficialmente de alguna manera?
- 1940-47 ¿Cuándo estuvo o llegó exactamente a Kaliningrado, Göttingen y Skirwieth?
- 1948 Estudios de piano en Freiburg. ¿Con quién estudió y qué exactamente? ¿Obtuvo alguna clase de diploma o certificado?
- 1949 Estudios en Zürich. ¿Realmente llegó en esta fecha a Zürich? ¿Y estudió en el conservatorio o tuvo clases privadas? ¿Llegó a dar algún concierto solista como pianista clásico?
- 1951 Empieza a trabajar como pianista junto a Susana y José. Pero no sabemos si empieza directamente a tocar flamenco y si tenía experiencia previa. ¿Cómo trabajaron y montaron música y coreografía? ¿Con quién aprendió flamenco? ¿Cómo los conoce?
- 1952 Primeras composiciones para piano y baile flamenco. ¿Tuvo alguna influencia clara de composiciones clásicas? ¿Aprendió de alguien en concreto? ¿Qué tipo de instrumentación usó?

-
- 1953 Giras. ¿En qué países tocaron y actuaron? ¿Tuvieron contacto con otras compañías y artistas flamencos españoles? ¿Con quién colaboraron?
- 1958 Se casa con la bailarina Susana. ¿Es esta la fecha real de su casamiento con Susana Audeoud?
- 1963 Compone Arcos flamencos. Pero si Arcos es casi la primera obra que compone, según sus palabras, ¿no existen obras anteriores a esta fecha?
- 1971 Trabajo pedagógico en cursos y escuelas. ¿Dónde ejerció exactamente Robledo su actividad pedagógica y en qué se basó? ¿Formó a alumnos de piano? ¿Cesó su actividad concertística?
- 1984 Se funda la compañía Flamencos en route. ¿Se dedica exclusivamente Robledo a componer para la compañía? ¿Hubo giras como en la etapa con Susana y José?
- 1989 Premio de honor otorgado por la ciudad de Zürich. ¿Obtuvo Robledo la nacionalidad helvética? ¿Desde cuándo vivía en Zürich y qué actividades desarrolló en esta ciudad?
- 1997 Última presentación con Flamencos en route. ¿Fue esta de alguna manera una jubilación? ¿Volvió a subirse a un escenario después de 1997?
- 2010 Fallecimiento de Susana. ¿Estuvo Robledo en España después de este suceso? ¿Volvió a viajar a algún sitio?
- 2014 Fallecimiento de Robledo. ¿Dejó sus manuscritos y pertenencias a alguien en concreto? ¿Existe algún tipo de diario o correspondencia?

Como se puede apreciar en esta biografía de partida, faltan muchos años en la línea temporal donde no se encuentra absolutamente ningún detalle o información. Además se añaden al camino de la investigación todas esas preguntas que se podrían resumir en un repetitivo y escueto: ¿qué sucedió? A estas preguntas irán sumándose muchas más según confirmemos más detalles biográficos. Cualquier detalle lo añadiremos cronológicamente para hacer un mapa biográfico lo más completo posible.

Después de reunir todos los datos posibles por el lado vital, la siguiente pregunta que se concretaría no sería una pregunta sobre sus datos biográficos, sino que necesitaríamos pasar a lo que sería la producción artística, puesto que analizamos la figura de un músico y compositor: ¿es posible, con todos los datos que necesitamos obtener, enumerar sus composiciones en una lista que abarque de manera realista la dimensión de su obra? ¿Se podrá hacer esa aproximación sin encontrar sus manuscritos o sin acercarnos a ellos? Casi sin publicaciones y sin poder acceder de momento a fuentes primarias se torna esta una pregunta muy complicada de responder y que sin duda se acatará con mucha prudencia, llevando a cabo un registro de cada obra que aparezca citada o nombrada en todos los documentos que encontremos en el proceso de catalogación, reuniendo toda la información que podamos encontrar sobre su producción musical. Si lográramos conseguir clasificar las obras que se supone compuso en vida y llegó a estrenar como solista,

con Susana y José, con Flamencos en route o para otros instrumentos, podríamos empezar a hacer un ejercicio de aproximación a su obra, con preguntas simples como buscar las danzas representadas en estas composiciones dentro del flamenco, suponiendo que toda su producción estuvo bajo la influencia del mismo estilo (en caso contrario obtendríamos también un resultado igual de válido para la investigación). Otra pregunta será si su dedicación al estilo flamenco es ejemplo de la llamada apropiación cultural o de otro fenómeno transcultural, buscando ejemplos de compositores similares a su experiencia. Tampoco debe faltar un rastreo de todos sus trabajos y legado que no sean composiciones musicales, sino artículos, libros, material pedagógico o de otro tipo, para poder estructurar un índice lo más completo posible.

El paso siguiente será centrarnos en las colaboraciones de Robledo con otros artistas, ampliando el universo musical, y sobre un detalle que llama poderosísimamente la atención, y que se basa en la doble identidad que asume Robledo en un momento determinado de su vida adoptando dos nombres, que confunden hasta tal punto de tener un Antonio Robledo español y así aceptado por muchos periodistas, un Armin Janssen para la familia, un Armiño para la compañía de Flamencos en route, e incluso un Armiño Janssen Robledo como aparece en la ceremonia de despedida tras su muerte. ¿Por qué, cuándo y con qué propósito toma Armin Janssen el pseudónimo de Antonio Robledo? ¿Cómo se reflejan estas dos identidades en su carrera y cómo hizo él mismo uso de ellas?

De Susana Audeoud se extraen al principio casi exactamente preguntas similares en cuanto a su biografía¹⁹. No sólo son preguntas primordiales a la hora de entender su relación con el flamenco, sino detalles básicos de su biografía y transformación: ¿cómo alguien deja su vida en su país de origen para irse a trabajar, sin saber bailar, con un futuro impredecible fuera de su país, sin contactos, sin saber siquiera dónde dormir, cómo trabajar? Se encuentran datos aislados: estudiaba enfermería, era casada con un hijo muy pequeño, va a París, a Barcelona, a Madrid. Para verificarlos será necesario cotejar la información con personas de su entorno y otras fuentes. Todos los aspectos de esta figura y su camino, de sus concepciones, ideas, vestuario, movimientos, visitas a España, sus observaciones al folclore (innumerables visitas a la Sección femenina pero contrastando la información con sus viajes a Andalucía y su búsqueda de cantaores músicos desconocidos, del pueblo, de la calle) son parte primordial de esta investigación y complementan la figura de Robledo. Y aquí se intuye la naturaleza de las siguientes preguntas: sin analizar las dos figuras, se perdería el sentido completo de la investigación y el análisis no será válido, puesto que el uno lleva al otro al flamenco y el otro influye poco a poco en el estilo de los ballets. Sus creaciones junto a José de Udaeta (y esta es una persona también a analizar no sólo durante su vida laboral junto a Susana y Robledo sino después desarrollando el estilo conseguido) plantean varias líneas de investigación:

-Establecer una cronología exacta de sus ballets (fechas, lugares de estreno o concepción,

¹⁹Desde el comienzo de esta investigación hasta su final, han aparecido nuevas páginas y datos en internet, hasta ahora sólo posibles de encontrar en archivos físicos, como la edición digital del Historisches Lexikon der Schweiz, donde se exponen datos más privados de Susana Audeoud, pero que también plantean su veracidad, como su nombre de casada (es la única fuente donde se la llama por el apellido de Armin Janssen o su rol de prima ballerina en la ópera de Madrid, que no existía en aquella época. Fuente: [https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009562/2014-03-11/\[10.06.2024\]](https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/009562/2014-03-11/[10.06.2024])).

temáticas, dramaturgia, y reparto e invitados, composiciones y músicos participantes. Música y coreografía van de la mano de estas dos figuras en la creación de los ballets.

-Giras y lugares visitados con cada producción en lo posible.

-Visitas o viajes de investigación, búsqueda, que ellos mismos iniciaran, quizá en varias regiones de España.

-Después de haber trabajado con José, ¿cómo siguieron su labor?: ¿quién ideó Flamencos en route, cómo empezaron, a quién contrataron, medios de financiación, publicidad, posibles miembros de la compañía?

-Y a falta de nombrar su vocación pedagógica, la de los tres: Susana, José de Udaeta y Robledo, pues los tres internacionalizaron su legado hasta donde pudieron o fueron comprendidos, ¿qué ha quedado de esa labor?

Establecidas todas las preguntas que nos ocuparán principalmente, podemos especular un poco sobre la influencia de Robledo y su mujer Susana en la escena cultural de Suiza o las características de sus balletes y dramas, y hacernos preguntas de índole utópica: ¿Dónde está la herencia cultural que dejaron? ¿Ha perseverado de alguna manera su huella en el panorama danzístico en Suiza? ¿Se puede seguir su huella en el trabajo coréutico de los bailaores, compañías o parejas actuales? ¿Han traspasado las fronteras de la escena culta, los teatros, los escenarios, hasta llegar al tablao? ¿Es su legado palpable internacionalmente? ¿Se puede demostrar de alguna forma concreta esa influencia? Preguntas más filosóficas o teóricas serían las siguientes: ¿Es el flamenco una danza aceptada en Suiza por su teatralidad y su similitud con la danza moderna que se aprendía a principios de siglo en Suiza (casi una antítesis del ballet clásico)? ¿Influenció la figura de Robledo a otros pianistas para desarrollar una escuela pianística dedicada al flamenco en Alemania, Suiza u otros países? ¿Fue la fantasía y creatividad de los ballets de Susana y Robledo un punto de referencia para las compañías de flamenco españolas u otros artistas de flamenco? Estas preguntas serían, muy difíciles de contestar en el estado actual de la investigación o sólo parcialmente contestables, y por ello las denominaré de momento utópicas.

De todas estas preguntas, algunas tendrán respuestas y otras no. Según se obtengan resultados, dará lugar a más preguntas o a menos, a tomar una dirección u otra. Pero ante todo, este capítulo determina la pregunta más importante de todas las que hemos formulado hasta ahora: ¿dónde se encontrará toda esta información y cómo se procesará?

1.5. Fuentes de la investigación y metodología

En relación a la labor de investigación, a todas las preguntas realizadas es fundamental saber cómo contestarlas: en casi todos los casos habrá una búsqueda de documentación general y clasificación del material obtenido para su posterior análisis y explicación. El punto de partida serán las siguientes fuentes documentales:

1. Medios de comunicación de la época o año (principalmente helvéticos, alemanes y españoles), revistas especializadas, anuarios y publicaciones sobre danza, búsqueda de programas de actividades culturales en bancos y archivos de información. La recopilación de artículos y material de vídeo e imágenes y material relacionado con el flamenco en Suiza tendrá un período temporal entre 1920 y 1984, y en cuanto a Robledo desde antes de su nacimiento (sobre 1899) y tres años después de su fallecimiento (2016, 2019).
2. Localización de las fuentes primarias: manuscritos y autógrafos de Robledo, así como cualquier material de Susana y José que fuera de su puño y letra relacionado con la producción artística. Entrevistas en cualquier formato (impreso o audiovisual), fotos y grabaciones. Análisis de sus obras, copias de manuscritos y posibles fechas y datos a recabar entre los años 1913 y 2014. Un problema a tener en cuenta: no sabemos si llegó a escribir todas sus obras, si existen todos los manuscritos ni dónde se encuentran. Otra dificultad añadida es que su legado ha estado en manos de un juez hasta hace muy poco tiempo.
3. Fuentes secundarias: recabar todo el material que ofrezca información sobre obras compuestas y coreografías. Entrevistas a las personas que tuvieron contacto con Robledo y con Susana y José, que viven todavía, son localizables y están dispuestas a dar su testimonio. Aquí se refleja uno de los grandes problemas de esta investigación: no hay muchas personas que sigan vivas y puedan informar verazmente sobre acontecimientos acaecidos antes de 1950 teniendo en cuenta que Robledo nace en 1922, fallece a los 92 años y no tuvo descendencia directa. Se necesitará un protocolo de entrevistas general, pero también un protocolo de improvisación para establecer preguntas en base a las respuestas del entrevistado y que nos lleve a recabar la mayor cantidad de información posible como de detalles inesperados que lleven a puntos imprevistos de la investigación. Se harán fotografías de todos sus documentos relacionados que puedan ofrecer, digitalización, mejora de calidad y clasificación, y se intentarán datar los materiales con la ayuda de todas las personas o familiares que puedan participar y ayudar para realizar esta tarea con la máxima exactitud.
4. Recopilación y clasificación de los datos de Flamencos en route en los que pudo participar Robledo desde 1983 hasta el año 1997 o última colaboración con ellos. Buscar posibles archivos o índices publicados, y datos de interdisciplinariedad. La investigación de fuentes de medios de comunicación como programas de mano da detalles inesperados, incluso de una sala aromatizada con un determinado perfume (ver programa de Pilar López, Figura 54, Anexo). La comparación de imágenes para datarlas y asignarlas a cada ballet o

espectáculo se hará desde la fundación de «Susana y José» (1947-1948) hasta la disolución de Flamencos en route (2021). Se complementará esta búsqueda con análisis de vestuario, decorados, escena e intérpretes.

5. Búsqueda de investigaciones actuales en universidades y congresos en torno al flamenco en los años 50 o 60 para pedir pistas sobre Robledo o Susana y José. Comparar giras, obras y coreografías, creando tablas cronológicas o de las compañías que pudieran coincidir con ellos, del repertorio en común, temáticas o lugares como tablaos de referencia y escenarios a todos ellos, mapas o estadísticas de países visitados para reflejar la internacionalización del flamenco y su influencia en los casos donde fuese necesario, y buscar puntos en común o nexos que pudieran ser reflejo de contacto, intercambio o influencia. Esta búsqueda supone abrir el período temporal e incluir referencias del siglo XIX (fuentes en torno a 1850) y recopilar datos puntuales del presente en torno a la danza y el flamenco en territorio helvético (2016 hasta hoy, 2024).
6. Peticiones de información a instituciones estatales para obtener diversa información: la confirmación de datos biográficos o más información sobre el paso de Robledo, Susana o José por sitios específicos, o datos de censo para analizar la presencia de determinados grupos de población, movimientos migratorios o de búsqueda de trabajos relacionados con la investigación. Las fechas que se buscan son años específicos dentro del período que se investiga. Una encuesta a profesionales del flamenco en Suiza en la actualidad ayudará a recopilar datos generales sobre las generaciones posteriores a Susana y Robledo y su camino en la danza hasta la profesionalización.
7. Desde el punto de vista bibliográfico, se buscan tratados de flamenco que respondan a preguntas de estilos y géneros del flamenco bailados y vigentes en la época que abarcan Susana, José y Robledo, así como tratados que tematizen el rol de la mujer artista o bailaora en la sociedad española y helvética, los dos lugares de crecimiento artístico y creación coréutica de Susana. También tratados o estudios sobre movimientos culturales que pudieran influenciar sus estilos, como el dadaísmo, surrealismo, ect. Estos tratados se encuentran en un arco temporal amplio, desde 1800 hasta la actualidad.

Sobre la búsqueda de todos estos medios y fuentes se basa la metodología de esta investigación y comprende los siguientes métodos:

1. Metodología empírica:

- Método exploratorio
- Método descriptivo y de observación
- Método analítico
- Método comparativo y de concordancia
- Método histórico

2. Metodología lógica:

- Método cualitativo y deductivo
- Método hipotético, hermenéutico y de interpretación
- Método reflectivo

Podemos establecer como punto de partida de esta investigación la figura de Antonio Robledo; después se producirá una primera división de análisis, entre las figuras de Robledo y Susana, y volverá a subdividirse. Las nuevas direcciones van hacia una perspectiva global (el contexto del flamenco, la música y la danza en general en torno a 1951 en España y Suiza, que se relaciona con el entorno de Robledo y Susana por su primera supuesta toma de contacto con el flamenco), y otra perspectiva más específica, en detalle: los datos desconocidos hasta la fecha de su producción musical y coreográfica y que son de interés general para comprender mejor su trabajo artístico, con años concretos y presentados si es posible de manera cronológica, las creaciones coreográficas, las fuentes, el rol de Susana en sus diferentes facetas, el trabajo individual con cada artista y el análisis interdisciplinar de los ballets. Por último, en la fase de resultados las preguntas son más abstractas y dibujan un panorama posterior a su vida profesional activa: posibles influencias en el mundo artístico, desarrollo del estilo y alcance de su arte. La metodología empírica será útil en las primeras dos fases de la investigación: tanto el método de la exploración como el de observación y descripción son necesarios en la recopilación y ordenamiento de materiales para la creación de una base de datos. La metodología analítica servirá para medir y clasificar tanto el corpus de obras musicales como los ballets coreografiados y los elementos importantes del producto artístico. El método comparativo y de concordancia ayudará a establecer una serie de características innovadoras y no encontradas en otras compañías y artistas, así como a situar sus obras en un punto determinado del desarrollo del flamenco. La tercera fase de la investigación se centrará en valorar los resultados con el método hermenéutico y de interpretación partiendo de todos los indicios y pruebas obtenidas, y con ello articular una serie de hipótesis basadas en los datos obtenidos y analizados, para lo que la metodología lógica se adecúa a ello: el método cualitativo para responder a términos y conceptos no medibles, deductivo para llegar a conclusiones finales a través de los resultados. Finalmente es el método hipotético y reflectivo adecuado para, sobre

todas las ideas ya plasmadas e investigadas, intentar reflexionar sobre el objeto y valor de la investigación así como el proceso y respuestas obtenidas, incluyendo aquellas incógnitas que no han tenido respuesta hasta este momento.

La aplicación de los métodos mencionados están relacionados con la motivación y precisión científica necesaria para llevar a cabo esta investigación: las fuentes revelan dificultades de localización y largas distancias, diferentes idiomas, fuentes secundarias casi inexistentes, búsqueda pionera de fuentes primarias (todavía no encontradas, inventariadas y registradas) y trabajo de campo implicando el aprendizaje de protocolos transcriptivos y descriptivos, usos técnicos de grabación, conocimientos etnomusicológicos (sobre todo en el folclore regional de algunas zonas de España) y en técnicas de interpretación danzística. Para emprender la lectura de la presente investigación no es una condición indispensable haber desarrollado una actividad de danza, pero sí conocer los principales elementos del movimiento, observar todo lo que el baile y los distintos tipos de pasos nos ofrecen en directo y en grabaciones, para introducirnos en el lenguaje de los susodichos y poder apreciar sus sutilezas y cambios. Este tipo de arte no tan abstracto como a simple vista parece, está íntimamente ligado a la música, siendo los ballets flamencos una actividad como la hemos analizado en esta investigación, itinerante, interdisciplinar, y dependiente de, entre otros, múltiples factores temporales y espaciales.

Todos los documentos (artículos, programas, fotos, documentos personales, etc.) que han sido buscados, encontrados, recopilados y catalogados para esta investigación que no sean localizables aquí, y demuestren soluciones a las incógnitas y preguntas aquí expuestas, serán añadidos en el anexo de esta tesis (Parte II), así como todas las entrevistas inéditas que aporten datos reveladores de acuerdo con los argumentos expuestos. En el anexo y como ayuda visual se encuentran tablas cronológicas o de obras para una lectura más clara y rápida de los datos encontrados. Los nombres especiales de obras, instituciones en general y tablaos, y citas, serán expuestos en cursiva o comillas angulares, no así los nombres de teatros u otros nombres que sean usados con regularidad. El origen de todas las fuentes catalogadas las podemos resumir en tres puntos principales.

1.5.1. Fuentes en Alemania

A la búsqueda de la localización de las fuentes y familiares aún vivos, el foco se encuentra en Alemania. El profundizar en documentos como partida de nacimiento o informe militar solo será posible con el consentimiento familiar: *Deutsche Dienststelle* para obtener documentos de su servicio militar, o en las oficinas (Verwaltung) de Hannover para obtener el certificado de nacimiento. Instituciones de educación como el conservatorio de Freiburg, la universidad de Göttingen o *Palucca Schule* podrían dar pistas de su formación. La red de anticuarios y librereros ha sido de gran ayuda para encontrar fuentes primarias como registros fonográficos, o programas de mano.

Las transcripciones de las entrevistas realizadas a familiares de avanzada edad fueron importantísimas para no perder muchos de los detalles que todavía existían, tanto físicos (materiales conservados, partituras y documentos de la familia) como en forma de recuerdos.

Sobre la infancia de Robledo y entorno no será posible recabar datos en la localización original: Königsberg pasó a formar parte de la confederación soviética desde el final de la Segunda Guerra

Mundial y es en la actualidad Caliningrado. Ningún documento de la época ha sido guardado, muchos de los edificios fueron destruidos, y todo rastro de la casa y capilla del padre de Robledo han desaparecido.

1.5.2. El legado en Suiza: manuscritos

El legado de Robledo fue asignado a Brigitta Luisa Merki así como todo el material de Susana y de la compañía Flamencos en route fue depositado en la sede de Flamencos en route, en Baden, y ha sido sólo parcialmente analizado por causas ajenas a esta investigación. El resto de fuentes se supone lo recibió su nieto y único familiar por parte de Susana. En Suiza también es de gran ayuda el Instituto Nacional de Estadística para consultar datos del censo, así como la embajada y los consulados españoles, con el registro de los españoles antes y después de 1950. Una cuestión a resolver posteriormente es con qué parámetros analizaremos los manuscritos, y el contexto en el que son encontrados.

Una amplia red de contactos y profesionales del mundo de la danza y la música son testigos narradores de una parte de la historia en torno a Susana y Robledo. Sus testimonios serán fundamentales para complementar la información ya encontrada.

Metacatálogos como el Bundesarchiv (Archivo Federal, en Berna) o el Tanzarchiv (Archivo Nacional de Danza, Zürich-Laussane), los institutos de musicología y sus bibliotecas (universidades de Berna y Zurich), así como la red de bibliotecas estatales, son instituciones que cederán datos inestimables y aportarán artículos dentro de un gran arco temporal, desde 1929 hasta 2020. La empresa de televisión nacional SRF contiene registros audiovisuales culturales en sus archivos, que cede generosamente para esta investigación. También la red de anticuarios en Suiza es de gran ayuda con publicaciones ya descatalogadas. La editorial Kunzelmann es la única editorial con publicaciones de Robledo, siendo posible adquirirlas. Por último, el conservatorio de Zürich podría aportar datos sobre los posibles estudios pianísticos de Robledo.

1.5.3. Búsqueda de datos y ecos en España

La búsqueda de archivos es extensa: los metacatálogos relacionados con Robledo, Susana y José se encuentran en la Biblioteca nacional (Archivo BNE), INAEM y CEDAEM, *Museo Nacional de Teatro de Almagro*, teatros (Teatro Real y Teatro de la Zarzuela), Institut del Theatre (Barcelona), Universidad de Granada, Universidad de Sevilla, y otros catálogos: SGAE (CEDOA), BIMUS, BUPB, CERES, etc. Desgraciadamente hay pocos testimonios directos aparte de las transcripciones y entrevistas encontradas. El resto de la información se encuentra en fuentes secundarias (literatura sobre flamenco, páginas especializadas, cátedras de flamencología y congresos de flamenco). Los vídeos de danza han sido en parte visibles en el banco de datos de la Biblioteca Nacional y cedidas para esta investigación pero sin permiso de publicación.

Un detalle que es necesario subrayar, es que, respecto a la búsqueda de material, el domicilio de Platja de Aro (que perteneció a Susana y Robledo y actualmente pertenece al nieto de Susana) no ha podido ser visitada, por lo que se desconoce si hay fuentes de interés para la investigación.

1.5.4. Tablas y figuras

La tabla de clasificación de la obra de Robledo está organizada según publicación y existencia probada a partir de fuentes primarias y secundarias. A falta de manuscritos y en medio del proceso de investigación, no hemos ordenado las obras de manera cronológica o alfabética: la lista empieza con las obras publicadas y sigue con las obras que se han confirmado tras el análisis de los datos (de fuentes, y biográficos) y por deducción. Los parámetros de catalogación son los siguientes: título, duración, autor (en caso que sea colaboraciones, u obras registradas por varios autores), intérpretes, formato, coordenadas geográficas, datación, tonalidad, instrumentación, forma, movimientos, tempo, fecha y lugar de estreno, coreografía, grabación existente, dedicatoria y observaciones.

El índice de Figuras se divide en tres partes: el primer índice clasifica las figuras en fuentes encontradas (primarias y secundarias) por orden cronológico. El segundo índice contiene artículos citados por orden cronológico. El tercero contiene las imágenes expuestas en el texto, ordenadas por aparición y numeradas. Los tres índices componen la base de datos construida junto a las tablas, transcripciones y manuscritos examinados para la reconstrucción de las biografías y la actividad artística.

1.5.5. Transcripciones

Para las transcripciones, hemos elaborado un protocolo de transcripción que sirva para registrar toda la información que se obtenga en las entrevistas dentro del contexto y con la mejor claridad posible. En la introducción incluiremos:

- Datos de copete
- Consigna
- Links
- Protocolo de temas y preguntas

-Para la transcripción en sí uso el siguiente protocolo de simbología:

- { El corchete izquierdo indica el punto en el que el habla de un sujeto es interrumpida por otro.
- (0.0) Los números en paréntesis indican tiempo pasado en silencio en décimas de segundo.
- (.) Un punto entre paréntesis indica un pequeño silencio, probablemente no más de una décima de segundo.
- = El signo de igual, uno al final de una línea y uno al principio

- ____ El subrayado indica algún tipo de estrés.
- :: Los dos puntos indican prolongación del sonido inmediatamente anterior. La longitud de la fila de dos puntos indica la longitud de la prolongación.
- PALABRA Las mayúsculas, excepto al principio de la línea, indican especialmente sonidos fuertes relativos al habla circundante.
- .hhhh Una fila de haches con un punto delante indica una inhalación; sin el punto, una exhalación. La longitud de la fila de haches indica la longitud del suspiro.
- () Los paréntesis vacíos indican la imposibilidad para el transcriptor de oír lo que se dice.
- (()) El doble paréntesis contiene descripciones del autor en lugar de transcripciones.

Las transcripciones están divididas en partes cuando hay bastante tiempo entre una conversación y otra. Damos un ejemplo: en la transcripción de Teresa Martin hay una primera parte antes de comer, y una segunda en otro lugar cercano después, habiendo entre las dos partes aproximadamente unas dos horas de diferencia. De manera parecida transcurre la entrevista realizada a Jarchow en Berlin. En la transcripción de Marlis Nöhre las entrevistas están repartidas por días consecutivos y partes del día (mañana o tarde). Con Robledo es diferente: las entrevistas están distanciadas temporalmente entre sí, ya que no todos los encuentros fueron grabados y tampoco planeados (no eran visitas con fines específicos para el doctorado, sino que se mantuvieron para el trabajo musical y técnico de las obras a tocar, con lo que una gran parte de las entrevistas es material puramente musical e instrumental en cuanto a su temática). Estas transcripciones no tienen protocolo de preguntas ya que fueron grabaciones espontáneas durante las clases y visitas al asilo Nordlicht en Oerlikon. La transcripción de Hefe y Malnyk sí fue planeada y llevada a cabo con las dos personas presentes al mismo tiempo durante dos días.

Las transcripciones con el mismo Robledo son cronológicamente las primeras que se hicieron, datadas del año de su muerte, antes y durante el verano de 2014, tres meses antes de su muerte. La última fue la realizada a La Carbona después de varios años intentando localizarla (Berna, 02.06.2024), aunque no se ha incluido en el anexo por los pocos datos nuevos que aportaba.

Existe otra modalidad de transcripciones: las que se hicieron por teléfono. La transcripción de Andrés Batista se basa en una conversación telefónica en la que expresó su deseo de no ser grabada pero sí transcrita, contestando a todas las preguntas formuladas y ofreciéndose a dar cualquier información necesaria en un futuro. Por razones geográficas, las entrevistas a Schildknecht y Carmen Pérez. fueron también protocoladas telefónicamente.

Una última clase de entrevistas fueron las escritas. Por diversas razones (falta de tiempo, comodidad o privacidad) fue esta la clase de formato elegido para participar. Algunas personas, sin embargo, no quisieron aportar su testimonio, prefiriendo el anonimato o el silencio. Muchos testimonios son en parte orales, sin poder catalogar, al igual que en muchos casos de ejemplos musicales etnomusicológicos, lo que conlleva trabajo hermenéutico, y de transcripción.

1.6. Observaciones al proceso: transformación de criterios

Las primeras preguntas de la presente investigación tenían como centro y punto común al compositor Antonio Robledo. Durante todo el trabajo de campo y a partir del análisis de los ballets, no solo de la parte musical, hizo que la perspectiva y dirección de esta tesis cambiara. Evaluando el contenido, era imposible o erróneo analizar las composiciones por separado, ya que la monodirección hacia una única figura y rama artística quedaría como una perspectiva tendenciosa y presentaría tanto un análisis parcial como resultados incompletos o fragmentarios. Por ello, en una segunda fase de la presente investigación, se aplicó una ramificación del rumbo, analizando la figura de Susana Audeoud y su trayectoria artística anterior y posterior al encuentro con Antonio Robledo. Este nuevo análisis complementa la unificación del trabajo creativo de la primera compañía «Susana y José» con Antonio Robledo como compositor y director musical. La gran diversidad de las fuentes hizo necesario analizarlas de la manera más objetiva posible para conseguir interpretar la creación conjunta por parte de todos los artistas implicados, como un todo, incluyendo todas las expresiones artísticas encontradas (música, coreografía, diseño de decorados y vestuario, concepción y dramaturgia, improvisación, interpretación, etc.).

El desentrañar y descubrir todo lo que rodeaba a este equipo de personas, y todo lo que lograron, hizo caer en confusión en un primer momento ante la carga de datos e información, ya que en un primer concepto sólo existía el universo de Robledo y la investigación giraba en torno a su figura y su obra. Posteriormente hubo que aceptar que el significado de toda su obra era mucho más amplio y que no se podía ceñir a analizar el recorrido musical de una sola persona: el material encontrado y la investigación era inmensamente más grande y había llegado más lejos de lo que yo hubiera nunca imaginado.



Figura 3: Legado de Robledo en Baden, Suiza (sede de Flamencos en Route, Fo-CI).

Es importante añadir que las tablas publicadas en el anexo fueron necesarias en un momento posterior de la investigación en que los datos aumentaban descontroladamente y se cruzaban fechas y destinos de giras sin atinar exactamente dónde y cuándo actuaron, si se pudieron producir encuentros entre compañías o coincidir in situ, detalles necesarios para discernir qué tipo de influencias podían ser constatadas, y si existía contacto real entre artistas y compañías, tomando elementos de transición entre ellos, o adquiriendo repertorio para coreografiar cada uno a su manera (véase por ejemplo las coreografías existentes de *El amor brujo* en tres décadas por diferentes bailarines y coreógrafos, o el *Bolero de Ravel*, en la tabla de coreografías de temas

clásicos), e incluso tomando conceptos y temáticas prestados entre ellos, sirviendo de inspiración y siendo cada vez más relevantes para la investigación. Los artistas pocas veces hablan abiertamente de los elementos que toman, que copian y desarrollan después, protegiendo sus fuentes, pero sus coreografías y giras hablan por ellos. Las tablas en torno a la coreografía de obras clásicas sirve también naturalmente como repaso histórico al desarrollo del repertorio de ballet español, mientras que las de giras y compañías establecen un orden y claridad en el mapa danzístico de la época. La lista de tablas nos muestra el crecimiento y dispersión de la maquinaria flamenca en su internacionalización a través de casi cuatro décadas. Este proceso es importante porque acompaña a «Susana y José» y a los demás artistas que salen de España de gira en modo paralelo y cronológico, casi una consecuencia lógica de las giras y la aceptación de esta danza en otros lugares, ayudando a la descentralización del flamenco como danza solo presente en España, mientras que el proceso político en territorio español intentaba justo lo contrario: centralizar los poderes y todos los ámbitos, también culturales, en Madrid, justo el proceso contrario que promovían los artistas en torno al flamenco.

Para finalizar hay que añadir el obstáculo en el inventariado y análisis de fuentes primarias y material documental que supuso la restricción de acceso al legado de Robledo. Las causas fueron en primer lugar el proceso de herencia judicial que tuvo lugar después de su fallecimiento. En segundo lugar, las dificultades por las que pasaba la compañía Flamencos en route (económicas y de tipo organizativo) y que impidieron la realización completa del inventariado de los manuscritos en su sede de Baden. Recordemos que estas dificultades fueron gravísimas y desembocaron en el cierre y disolución de la compañía. Y en último lugar el inesperado confinamiento que se sufrió a nivel global durante un largo período de tiempo, condiciones excepcionales que retrasaron o detuvieron muchísimos procesos investigativos para perjuicio del trabajo de campo en el estudio de las artes. Por todas estas razones no se puede considerar completa la ordenación de los manuscritos: constato aquí la existencia de material inédito no analizado y que será necesario en un futuro inventariar y ordenar, para así, tener un conjunto de materiales seriamente dispuesto a analizar y de ser posible constituir un opus real de todo el corpus encontrado por profesionales de esta rama humanista y científica.

2. Investigación

2.1. Contexto

El primer contacto de Susana y Robledo con el flamenco es difícil de determinar por los escasísimos datos que poseemos: la aportación testimonial y material de la familia y los resultados de las entrevistas nos darán más pistas sobre ello, pero de momento no se puede establecer ningún tipo de contacto entre Robledo y el flamenco o la danza hasta el año 1951, en el que supuestamente es contratado para acompañar a Susana y José. Las razones de por qué él y no otra persona fue elegida para trabajar con el dúo de bailaores no las sabemos todavía a ciencia cierta pero esto será analizado más detenidamente en el capítulo 2.2. Sobre si Robledo había tenido conocimientos sobre música española indagaremos también en ese capítulo, dedicado a reconstruir su biografía. El primer contacto de Susana con la danza sí tuvo que establecerse mucho antes de contratar a Robledo, lo que será tratado en este capítulo (2.1) dando una visión general del contexto artístico-danzístico, y más detalladamente en el capítulo 2.3 dedicado a sus datos biográficos. Así, partiendo de la base de que Robledo tuvo el primer contacto flamenco con Susana y José en el año 1951 y actuaron con seguridad en alguna ciudad de Suiza o Alemania, nos centraremos en el contexto cultural, ahondando en la situación y regulación de la danza en Suiza y España, que afectó directamente y con toda seguridad a la actividad del dúo de bailaores. Entre los dos bailaores, Susana y José, analizaremos más detalladamente el entorno y los detalles de la vida artística de Susana ya que por ser suiza, no tuvo seguramente (por claras razones geográficas) tanto contacto con la cultura española como pudo tener José, ya desde su infancia unido a la danza española (sus datos biográficos y relación con la danza se pueden encontrar dentro del capítulo 2.3).

Se buscará para el contexto información tal como los datos de la danza flamenca en este país, o si no la hubiera, rastros de danza española o lo que más se le pareciera en esa época, la sociedad, las escuelas de danza y los espectáculos españoles u otros que pudieran haber ejercido una influencia en nuestros protagonistas: cómo llegar a recibir clases de flamenco (escuelas especializadas, profesores particulares), a escuchar flamenco de manera directa (actuaciones) o indirecta (grabaciones) son pistas para entender qué posición tenía el flamenco en la sociedad de aquella época y en nuestros protagonistas. Fijo el año 1950 como punto de referencia para moverme en la búsqueda y empezar a rastrear un poco antes y un poco después (partiendo de 1951 hacia décadas más tempranas principalmente). También es necesario buscar literatura sobre danza en la confederación helvética, probando varios términos y catálogos, así como registros de entrada de bailaores flamencos o gitanos, y búsqueda de anuncios de los principales periódicos de la época así como las publicaciones y actividades de la *Asociación Profesional de Danza y Gimnasia de Suiza* (Schweizerischer Berufsverband für Tanz und Gymnastik, SBTG). El *Archivo Suizo de la Danza* (Tanzarchiv) me ofrece también información en relación a este tema y

determinados años específicos. El Consulado y la *Embajada de España en Suiza*, así como el *Instituto Suizo de Estadística* han proporcionado datos en torno al censo de personas extranjeras en determinados años y a la presencia de personas de nacionalidad española.

2.1.1. La danza en Suiza: desarrollo y estructuras

La danza en Suiza se encuentra como asignatura en los reglamentos de educación ya en torno a la década de los veinte dentro de la política cultural de algunos cantones. En Zürich, entre 1914 y 1930, encontramos definiciones de la danza y de los métodos para aprender estos movimientos donde al mismo tiempo se empiezan a fundar organizaciones de profesores de este arte o disciplina, separando el concepto de danza y gimnasia, que aparece como disciplina también incluida dentro del reglamento educativo del cantón²⁰. Era la primer vez que se reglaban las enseñanzas relacionadas con el movimiento para las instituciones educativas obligatorias, lo que favoreció el reconocimiento de este arte, en el que se apreciaba una cierta marginalización, y que no había todavía «avanzado hasta el inconsciente del pueblo helvético» como bien apunta Sylvie Zaech en su introducción a «Tanz in der Schweiz»²¹, y que remarca la corta tradición de la danza como arte escénica, así como la inexistencia hasta hace pocos años de estudios especializados y que dificultaban el tener a responsables con conocimientos al frente de las principales instituciones²².

Gracias a la posición de neutralidad que representaba Suiza en la Primera y Segunda Guerra Mundial, muchos artistas conocidos pudieron refugiarse o pasar periodos como refugiados en el país. Grandes bailarines y coreógrafos como Nijinskij o empresarios como Diaghilew también pasaron largas temporadas en territorio helvético e influenciaron la vida cultural, cada uno a su manera, fuera creando espectáculos, coreografiando, actuando o ejerciendo la docencia. El más conocido de todos ellos no sólo en el mundo de la danza sino también de la música fue Jacques Dalcroze, que ya desde la entrada al siglo XX se dedicó en Ginebra a ejercer su método de la gimnasia con ritmo a todos sus alumnos, entre los que destacó Suzanne Perrottet, y que llegó a bailar en exhibiciones como el Schweizerisches Musikfest en Solothurn (1905) dando a conocer el método Dalcroze²³. Otro de ellos fue Rudolf von Laban²⁴, que ejerció como pedagogo entre 1913 y 1919 en diferentes regiones suizas: en el Monte Verità dirige sus cursos de verano, donde asisten sus mejores alumnas Suzanne Perrottet (con experiencia del maestro Jacques–Dalcroze), Mary Wigmann y Katja Wulff, así como Trudy Schoop, algunas de ellas futuras profesoras de Susana; en 1915 Laban abre una pequeña escuela en Zürich, de la que nos interesan enormemente sus disciplinas. No sólo se trabajaba el arte del movimiento sino que se estudiaba el hoy

²⁰Engel 1990, pág. 53–54.

²¹Bonvin 2000, pág. 7.

²²Bonvin 2000, pág. 8.

²³Estas exhibiciones fueron usuales en Suiza hasta casi la mitad del siglo XIX, apareciendo a menudo anunciadas en los periódicos de la época.

²⁴Rudolf von Laban (1879–1958), bailarín y pedagogo húngaro, creador del sistema de notación Laban para danza.

tan usado arte interdisciplinar, estudiando asignaturas como pantomima, improvisación y experimentos corporales, al igual que tocar instrumentos, canto y experimentación con la voz, recitando textos, e incluso dibujar: toda una serie de disciplinas que Laban englobaría años más tarde en los conceptos de su escuela llamados Forma, Tono y Palabra. El incluir pantomima en sus clases significa que los alumnos y alumnas trabajaban con la técnica facial, que añadía un sesgo teatral a la danza, y le daba también una gran importancia al efecto e impresión de las imágenes creadas. Esta disciplina nos llama la atención por su paralelismo con la danza flamenca, donde la expresión facial adquiere un carácter principal (el intérprete baila también con su cara) al contrario de las disciplinas gimnásticas o danza clásica. Otro punto paralelo que encontramos: se da cierto dramatismo a los finales de cada frase o palo, con acentos no sólo musicales sino también con «finales» y poses del bailar o bailaora, coincidiendo como impresiones audiovisuales que causan un mayor efecto dramático o de éxtasis. Otras disciplinas experimentales incluidas en su programa podrían ser una consecuencia de la experiencia vivida en el Monte Verità, punto de encuentro entre personas que buscaban nuevas experiencias, defensores de nuevas corrientes como el vegetarianismo, artes orientales, actos ceremoniales, búsqueda de nuevas terapias y muchas más. Además, Laban se relacionaba con el núcleo dadaísta y en pleno proceso creativo zuriquense, además entablando amistad y vínculos artísticos con Tristan Tzara, Hans Arp, Sophie Täuber y un largo etcétera de personas adheridas al movimiento dadaísta que seguramente influirían también con sus ideas y proyectos en sus programas pedagógicos. Mientras la escuela abría sus puertas en 1915, ese mismo año Suiza recibía por primera vez a una importante precursora de la danza moderna, Isadora Duncan, que actuaba en Lausanne, y apoyaba a su grupo de alumnas (entre las que se encontraba su hija adoptiva Anna, de origen suizo) que actuaron en Zürich también ese año.

De dos antiguas alumnas como Perrottet y Wigman, que siguieron la tradición del maestro Alban y se dedican también al arte y docencia, salen bailarines con una sólida formación que pueden desarrollar carreras en el extranjero. Como predecesores de Susana Audeoud, también alumna de Perrottet y Wigman en sus clases de «Freier Tanz» o «Ausdrucktanz»²⁵, llegaron a sobresalir Berthe Trümpy o May Pfister para actuaciones en el extranjero y pudieron seguir su carrera en Alemania. Otros, como el bernés Fritz Lüdin, encuentra trabajo en Estados Unidos, en la compañía de José Limón de danza moderna. Algunos de ellos fundaron escuelas de danza en Alemania e incluso en América que existen aún en nuestros días.

Otras escuelas de danza se fundaron entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial en

²⁵Denominaremos al Freier Tanz danza libre, también conocida como Nueva Danza (Neuer tanz), y denominemos al Ausdrucktanz danza de expresión. Estos términos definían normalmente la misma disciplina, lo que hoy conocemos generalmente por danza moderna o contemporánea (en alemán zeitgenössischer Tanz). Palucca denominó a la misma Neuer Künstlerischer Tanz (NKT) en Alemania en su escuela de Dresden, por la prohibición que sufrió la Neuer Tanz o Freier Tanz durante el Tercer Reich.

Suiza, como por ejemplo la escuela de Sacharoff en Lausanne, la escuela de Dora Garraux (a la que asistió Susana Audeoud) o la escuela de los bailarines Harald Kreutzberg y Hilde Baumann en Berna²⁶, entre muchas otras. Estas escuelas, junto a la iniciativa de la (en esa época) recién fundada *Asociación Profesional Suiza de la Danza y la Gimnasia* (responde a las siglas SBTG) de organizar un curso de verano con diferentes profesores y métodos, darían un impulso a la actividad danzística en el país. Pero debemos dejar constancia de que no hay ningún rastro de escuelas de danza flamenca durante estos años en suelo helvético, a lo sumo la enseñanza del «Charaktertanz»²⁷, una danza que es definida como movimientos con un estilo imitativo de un país o carácter nacional reconocible, pero sin ser directamente danzas folclóricas, sino una forma más estilizada inspirada en estas mismas, como danzas orientales, danzas españolas, húngaras, barrocas o polacas. Recordamos que las danzas folclóricas no estaban añadidas en el programa oficial de Danza y Gimnasia de los programas curriculares así como dentro de la SBTG, mientras que las Charaktertänze sí lo estaban como parte del aprendizaje del movimiento, al igual que la danza libre o danza de expresión. Así lo comentaba Ernst Mohr, el primer presidente de la SBTG en 1939: «(...) Hemos excluido desde el principio bailes de sociedad, folclóricos e infantiles. De momento están permitidas todas las danzas. Así la danza libre, también llamada como danza de expresión, ballet clásico, danza característica y Varieté, incluyendo Step.»²⁸.

La fundación de la *Asociación de Danza y Gimnasia de Suiza* tuvo lugar en 1939 y para ella fue clave la celebración ese año de la Exposición Nacional, donde se expusieron los descubrimientos de la época, se presentaban instituciones y asociaciones y se tuvo la oportunidad de mostrar todas las expresiones culturales que representaban la identidad helvética a ojos de los organizadores en forma de congresos, exhibiciones y representaciones. Entre el 15 y el 18 de julio de 1939 se ofreció el primer congreso²⁹ de danza reuniendo a profesores y profesionales dedicados a la danza y al movimiento corporal, y se celebró como colofón a esta primera reunión multitudinaria el *I. Concurso Suizo de Danza*³⁰, donde se incluían también demostraciones de gimnasia; este concurso era comentado diariamente en los principales periódicos, donde encontramos suculentas críticas con descripciones que nos ayudan a reconstruir detalles, movimientos y estilos representados³¹. Unos meses antes, en febrero, se reunía el responsable de las actividades culturales para la Exposición Nacional, Walter Lesch con casi cien personas convocadas de las diferentes disciplinas de danza y gimnasia, tanto profesores como bailarines profesionales, invitándoles a participar y a unirse bajo un techo para mejorar la organización y comunicación entre todos. Ernst

²⁶La escuela llevaría el nombre de Harald Kreutzberg, Bonvin 2000, pág. 15.

²⁷Charaktertanz será traducido como danzas características.

²⁸«Wir haben von vornherein Gesellschaftstänze, Volkstänze und Kindertänze ausgeschlossen. Im übrigen sind alle Tanzarten zugelassen. So der Freie Tanz, oft auch mit Ausdruckstanz bezeichnet, Klassisches Ballet, Charaktertanz und Varieté, inbegriffen Step.», en Gisiger 1989, pág. 10.

²⁹Acontecimiento a nivel nacional que se anunció en todos los medios posibles.

³⁰Ver figura 4: Anuncio del *I Concurso Suizo de Danza*, en: NZZ, 14.07.1939, pág. 3.

³¹Sobre todo en el NZZ se publicaba un resumen de los actos acaecidos el día anterior, y se recogieron las coreografías mostradas en los tres días de concurso y una valoración de lo ofrecido.

A. Mohr, al que citábamos en un párrafo anterior sobre los estatutos de la fundación, fue elegido primer presidente de la asociación, que pasó a llamarse oficialmente Schweizerischer Berufsverbandes für Tanz und Gymnastik (Asociación Profesional Suiza para la Danza y la Gimnasia, en siglas SBTG).

El concurso de danza en julio de 1939 nos interesa por dos razones. La primera razón es que dentro de las presentaciones de los concursantes encontramos exponentes de danzas de carácter español o por lo menos intentando imitar el carácter de lo que se entendía por danza española o carácter español. Las actuaciones eran acompañadas en directo por algún instrumento, apareciendo el piano en casi todos los números y la percusión en menor medida. Piezas como Jota de José Sentis, Farruca de Manuel de Falla, Fandanguillo, Torero de Joaquín Turina (refiriéndose seguramente a La oración del Torero, op. 36), La Corrida (de Quinto Valverde) o incluso Danse dans Grenade (Claude Debussy) fueron coreografiadas y acompañadas de movimientos que obtuvieron eco entre los asistentes, el jurado (donde se sentaban profesionales como Suzanne Perrottet y que conocían a muchos de los participantes) y la prensa. El programa del día 15 de julio empezaba con un primer bloque de 10 de la mañana a 12, después seguía con un segundo bloque a las 16, y el último a partir de las 20:15 de la noche. En cada bloque actuaban unos ocho participantes:

Schweiz. Kongress für Tanz und Gymnastik, 15.—18. Juli 1939, an der EA

Anstellungstheater I. Schweiz. Tänzer-Wettbewerb Erster Tag, Sonntag, 15. Juli

- Veranstaltungsausschreibung 10.—12. Juli
1. Elzeth Götz, St. Gallen
2. (f) Ländchen, Tanz, II. (f) Jägerlied, Solist:
Pianist: Valenta Hirsch, Choreographie: M. Jovanovic
3. Wieka Merz, Zürich
4. (ch) Heitermann, Schumann; II. (ch) Gamin, Debussy;
III. Heitermann, Schumann; Pianist: Valenta Hirsch
5. Mary E. Fischer, Solothurn
6. (f) Schweizer Tanz, Schubert
7. Lily Bolter, Küssnacht (Sch.)
8. (f) Pachelbel Tanz, Mozart; II. (f) Kleine Liebeslied, Dvorak
9. (f) Laubholz, II. (f) Kinderspiel
10. Anna Vissler, Zürich
11. (f) Tausend im Frühling, Chopin; II. Kathrin tanzt, F. Neumann;
Pianist: Paw Hauser-Sprenger
11. Hedi Bloch, Horgen
12. (f) Rosenzweig, Schubert; II. (f) Tango
13. Ester Gilman, Zürich
14. (ch) Klavierspiel, Debussy; II. (ch) Klavierspiel, Caron y Chinea
15. Heidi Götz, Zürich
16. (f) Gavotte, Liszt; II. Danse de pèche, Debussy;
Pianist: Valenta Hirsch
Nachmittagsaufführung 16.—18. Juli
1. Yvoni Bucher, Zürich
2. (f) Yvoni, Liszt; II. Schweizer Tanz, Dvorak; Kostüm:
J. Stocker; Pianist: Valenta Hirsch, Choreographie: J. Bucher
3. Marie Zemanovic, St. Gallen
4. (f) Tausend im Frühling, Chopin; II. (f) Prelude, G. Gershwin
5. Konstanzengruppe Maria Zemanovic, St. Gallen
6. Hiltener "Pole", Mozart; II. Mex und Morris, Bartok;
III. Wölche, Liszt; V. Hirsch, Choreographie: M. Zemanovic
Kostüm: Stützbücher, St. Gallen
7. Gröppel Marie, Fritz (Hilf) und Silvia Götz, Emil Sutter,
Luzern; Martha Brändli
8. Konstanzengruppe Margit Walter, Zürich
9. (f) Tausend im Frühling, Chopin; II. (f) Tausend im Frühling, Chopin;
III. (f) Tausend im Frühling, Chopin; IV. (f) Tausend im Frühling, Chopin;
Kostüm: Marie Müller
10. Emy Hirsinger, Lucerne; Lucette Boland, Iroy Fritz,
Doris Schmid, Silvia Bloch, Ann Walter
11. Marie Vahsenger, Baden
12. (f) Liebeslied, Liszt; II. Ungarischer Tanz, Brahms
13. Silvia Bloch, Küssnacht (Sch.)
14. (f) (ch) Klavierspiel, Debussy; II. (ch) Klavierspiel, Debussy;
Pianist: Pierre Gobet, Basel
Mitglieder der Jury des Wettbewerbs: Margrit Forrer, Dr. W. Leuch, Ernst A. Mohr, Susanne Perrottet, Mimi Scheidegger, Dr. J. Schmid,
hanser, Edward Semba, Max Terpis, Hans Zimmermann
Eintrittspreise: Vorverkauf und Nachverkaufsaufführungen zu Fr. — 20 bis 4.00; Abendaufführungen zu Fr. 1.10 bis 5.00.
Verkauf: Ausstellungskassiererin, Telefon 377 20, und Solothurner, Telefon 377 20, und Solothurner, Telefon 377 20, und Solothurner, Telefon 377 20.
Abonnements für alle 10 Aufführungen mit 10% Ermäßigung nur durch den Ausstellungstheater.

ANMELDUNG ZUM WETTBEWERB. Gut leser ausfüllen, möglichst Maschinenschrift!
NAME des Teilnehmers oder Letzter: SUSI AUDEUD
GENAUER ADRESS: KRÄHBLI STR. 6, ZÜRICH 7
I. Kat. SOLOTANZ. Name des Solisten: Susi AUDEUD geboren (Jahr, Tag) 10.10.1916
Bringen Sie Ihren Pianisten? JA
Die folgenden für Programm wichtigen Fragen, genau beantworten. (Unter "Tanz" angegeben: ob Freier, klass. Ballet, Charakter-, Gotzak-, Step-, etc. Genre, Orchester oder ohne Musik.)
Tanzstil? Freier Tanz Komposit? Küssnacht Begleitung? Klavier
II. Kat. KAMMERTANZ. Name der Gruppe? Artemis für Tanz, als Solo DEUSSY / Klavier
Name des Choreographen?
Eigener Pianist?
Die Vor- u. Nummern sämtlicher Teilnehmer sind in alphabet. Folge auf der Rückseite anzugeben. Bitte das folgende Programm genau ausfüllen - siehe Anleitung oben. Ev. weitere nötige Angaben auf der Rückseite anbringen.
Tanzstil? Tanzart? Komposit? Begleitung? Anzahl Tanzende?
1.
2.
3.
4.
III. TANZSPIEL. Name der Gruppe?
Name des Choreographen?
Eigener Pianist?
Gesamtzahl der Teilnehmer?
Die Vor- u. Nummern sämtlicher Teilnehmer sind in alphabet. Folge auf der Rückseite anzugeben.
Ist Ihr Werk eine Pantomime, ein Ballet? In welcher Tanzart?
Erzählt? Heltorn? Etwaschen Charakter?
Geben Sie auf der Rückseite möglichst kurz alle nötigen Angaben für das Programm. (Titel, Komposit, Kostüm etc.)
Die Teilnahmegebühr im Betrage von Fr. 2.-, sowie der SBTG-Mitgliedsbeitrag wurden auf Postcheck-Konto VIII 18319 Schweiz. Bund für Tanz und Gymnastik in Zürich einbezahlt.
Der / Die Unterzeichnete ist mit allen durch den Vorstand erteilten Vorschriften für die gesamte Durchführung des Wettbewerbs vorbehaltlos einverstanden.
Datum: 27.7.39
Genauere Adresse: Krähblilstr. 6, Zürich 7. Susi Audeoud
Diese Anmeldung ist bis 15. Mai 39 an Ernst Mohr, Krausstr. 4, Zürich, zu senden.

(a) Programa detallado del I. Concurso Suizo de Danza

(b) Inscripción de Susana Audeoud.

Figura 4: a: Anuncio del programa detallado del 1. Schweizerischer Tänzer-Wettbewerb, el día 15.07.1939 (Fuente: Archivo SBTG, Fo-CI); b: Inscripción de Susana Audeoud en el 1. Schweizerischer Tänzer-Wettbewerb, 21.04.1939 (Fuente: Archivo SBTG, Fo-CI).

En el programa se aprecia también justo debajo del título las abreviaciones usadas para los diferentes estilos: f para freier Tanz, kl para klassisches Ballet, ch para Charaktertanz y st para Steptanz. Las danzas al estilo español estarían, si se encontraban, marcadas con las consonantes ch. Entre las fotos existentes de los participantes del concurso se pueden observar diferentes vestuarios de temática variada, y entre ellos encontramos una foto de

Lilly Roggensinger³² con un vestuario perfectamente reconocible de influencia flamenca o española (falda de volantes y mantilla), que encajaba a la perfección con su programa del concurso, en el que coreografiaba acompañada al piano dos danzas españolas tituladas *La corrida* (ya nombrada) y *La Almaca* (quizá una danza procedente de Portugal, del municipio de Almacá). Creemos, por la existencia de más piezas de influencia española y flamenca en el programa, que no sería la única participante con este tipo de atuendo, pero no hemos conseguido más material fotográfico que pudiera corroborar esta teoría en cuanto al vestuario. Como descripción de lo que se bailó, a falta de imágenes, destacaremos dos párrafos de las reseñas publicadas días posteriores al concurso y que se refieren explícitamente al contenido de estas actuaciones con música española. La primera se publicó en el NZZ (Neue Zürcher Zeitung) el 17 de julio de ese mismo año, 1939:

« (...) De manera especialmente notoria fueron representados la ciudad de Zürich y sus alrededores; afortunadamente también ofrecieron su participación conocidos suizos residentes en el extranjero. (...) Llama la atención, que en las tres representaciones del sábado no hubo ninguna danza que tuviera carácter suizo. Las danzas regionales que se vieron fueron más bien del Tirol y de Baviera en vez de inspirarse en nuestras preciosas y únicas danzas campesinas. Se puede entender más bien que las candidatas femeninas se inclinaron por el estilo español, que con su relajación en las caderas, el fuerte taconeo y el coqueto fuego en los ojos simula un tremendo temperamento».³³

En esta crítica se percibe cierta decepción al no encontrar rastro de singularidades helvéticas o de rasgos de identidad suizos en los movimientos de los candidatos, algo que quizás algunos asistentes esperaran, al ser el concurso una de las actividades desarrolladas dentro de la Exposición Nacional, a la que se dotaba la función de celebrar las bondades del país en toda su grandeza. A pesar de no encontrar elementos nacionalistas en la expresión danzística, se intenta explicar la presencia de elementos característicos españoles con tics y detalles atractivos quizás para jóvenes intérpretes que pudieran haber visto un camino fácil en el estilo o carácter español. Otra de las reseñas fue hecha por el periódico Volksrecht más tarde, el 20 de julio, donde se referían también al especial acento que se dió al estilo español en las coreografías presentadas va por la misma dirección:

«(...) totalmente reprobable es el empleo de música relevante para la agitación y la esclavitud rítmica, y al revés, ni la música ni la danza sirven para seguir estrictas formas musicales y parodiarlas bailando. Entre estos ejemplos era el español llamativamente el

³²Lilly Roggensinger (1916-?), bailarina suiza que estudió ballet en Londres y fue contratada por el Stadttheater Basel para diferentes coreografías en óperas y operetas, en: Pellaton, Ursula: Lilly Roggensinger, Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 1512.

³³«(...) Besonders stark vertreten ist Zürich und Umgebung; erfreulicherweise haben jedoch auch bekannte Schweizer im Ausland ihre Mitwirkung zugesagt. (...) Auffallend ist, dass in den drei Vorstellungen des Samstags kein einziger Tanz zu sehen war, der unverkennbar schweizerisch wirkte. Die ländlichen Tänze waren mehr von Tirol und von Bayern als von den eigenen, schönen Bauerntänzen inspiriert. Eher kann man es verstehen, dass die weibliche Konkurrentinnen sich dem spanischen Tanzstil zuwandten, der mit seiner Lockerung der Hüften, den kräftigen Klopfschritten und dem koketten Augenfeuer sinnliches temperament vortäuscht.», en NZZ, 17. Juli 1939, pág 3.

más popular, que se quedaba con frecuencia en bonitos desenlaces (...)»³⁴.

Estas palabras calan profundamente y hacen referencia al polémico tema de la gimnasia danzística («tänzerische Gymnastik») entre los profesionales de una u otra disciplina: mientras que la gimnasia y la danza se intentaban diferenciar tajantemente por profesionales de ambas disciplinas y no mezclarse, las representaciones de danza al estilo español podían verse como una mezcla de ejercicio físico y danza a la vez. Algunos profesionales como Suzanne Perrottet sí defendían la idea de una gimnasia danzística que incluyera música y que como danza ayudara no sólo al espíritu sino a desarrollar fuerza física³⁵, pero era algo que en general horrorizaba a ambos bandos, sobre todo a los profesionales de la gimnasia (que usaban música para sus ejercicios sólo excepcionalmente, ante público, y no necesitaban de adornos artísticos). La danza con carácter español también pudo ser recibida por profesionales de la danza con escepticismo por la concordancia constante del ritmo de la música con los pasos y los brazos, algo que podía ser chocante con la libertad de movimientos y el fin artístico interiorizado que defendía este colectivo. Otros artículos publicados muestran el poco entusiasmo con que recibió la prensa especializada de aquella época el concurso, describiendo algunas presentaciones como puro «diletantismo»³⁶, mostrando incluso su decepción al no identificarse con toda la disparidad de estilos y danzas representados, entre los que se mezclaban danzas características de muchos países y estilos con representaciones de gimnasia, actuaciones de grupos representando a escuelas de danza o métodos y actuaciones solistas con creaciones propias y con música de repertorio clásico (como explicamos en el párrafo anterior y aparece en el programa impreso). Todas las actuaciones además conllevaban un vestuario muy trabajado creativamente y diseñado en parte por los participantes o sus ayudantes. Podríamos decir que el concurso mostró por fin lo que llevaba recibiendo culturalmente el país helvético durante casi dos décadas de inestabilidad política y económica en Europa: influencias de artistas consagrados, revolucionarios, representando movimientos culturales diversos, corrientes danzísticas con conceptos en parte casi antagónicos, como la escuela rusa y la Ausdrucktanz. Una rica herencia para los futuros bailarines de este país si sabían aprovecharla. Y la influencia exótica, casi erótica y temeraria, de algunas danzas y elementos españoles, no era seguramente tan palpable como en países como Francia, donde la escuela bolera estaba muy presente en su capital. Pero se ha comprobado que la influencia sí existía, en parte gracias a bailarinas (y bailaoras) españolas y extranjeras, que desde hacía más de un siglo llevaban bailes españoles (muy improvisados y adaptando el elemento folclórico español) por toda la geografía europea, y sin menospreciar también los souvenirs e historias que circulaban por la sociedad (como postales, libros, costumbres observadas a emigrantes y

³⁴Volksrecht, 20. Juli 1939: «(...) ganz zu verwerfen ist die Heranziehung bedeutender Musik zu Stimmungsmache und rhythmischen Sklavendiensten, umgekehrt ist weder der Musik noch dem Tanze gedient, strenge musikalische Satzformen tänzerisch nachzuahmen. Unter den Sujets war das Spanische auffallend beliebt, das häufig in schönen Lösungen gezeigt (...)», en Gisiger 1989, pág. 29.

³⁵Gisiger 1989, pág. 32.

³⁶En el mismo artículo sobre Landesvorstellung, NZZ, 17.07.1939, pág. 8.

viajantes, anécdotas que circulaban oralmente, etc.) y que sostenían el imaginario de un país totalmente diferente y salvaje al que conocían y habitaban. Esta premisa se explicará más extensamente en el próximo apartado sobre la influencia cultural española en Suiza (2.1.2) y explorando el universo de las primeras bailaoras europeas (capítulo 2.3.5).



Figura 5: a) Imagen de Lilly Roggensinger bailando (Spanischer Nationaltanz) publicada en el NZZ, con fecha de 23.07.1939, ver Gisiger 1989, pág. 26. b, Fo-CI) Petra Cámara, retratada por Théodore Chassériau, con gesto y vestuario similar a Roggensinger. Galería Nacional, Budapest, Hungría (Creative Commons).

La segunda razón por la que nos interesa este primer concurso de danza es la participación de una joven Susana Audeoud, seguramente la primera bailaora de flamenco helvética (y no la última), que será esposa de Robledo y que será una persona fundamental en su contacto con el flamenco y su futura carrera como compositor. En la hoja de inscripción de Susana (ver imagen anterior de la inscripción, figura c) su repertorio consta de dos danzas, compuestas por Frescobaldi y Debussy, sin especificar qué piezas. Respecto a por qué bailó estas dos danzas podemos encontrar una explicación: la importancia de las danzas de carácter se vió reflejada en el reglamento de la SBTG para examinar a bailarines profesionales y gimnastas: este reglamento, que se aprobó en 1946, incluía en su prueba para bailarines que quisieran bailar profesionalmente en teatros y conciertos un exámen técnico en el que había que mostrar conocimientos en danza clásica, danza moderna y danza de carácter. Dentro de las danzas de carácter se nombran específicamente las danzas rusas, polacas, bohemias, italianas y españolas. De todas ellas había que pre-

parar dos muestras de 32 compases cada una, eligiendo libremente qué danzas se quería representar dentro de las nombradas. Además, los candidatos también debían saber bailar danzas de época (sarabanda, menueto, gavota), pantomima y step (claqué) o acrobático³⁷. La posibilidad de que Susana hubiera hecho el exámen o se preparara para ello es alta, teniendo en cuenta su actividad artística. Actuar era en ese momento seguramente una de las pocas vías para aprender y acumular experiencia. Una importante anotación aquí para adecuarnos al contexto es que la existencia de escuelas de danza que se dedicaran a la danza libre o moderna no era en absoluto algo normal a pesar de todas las informaciones hasta ahora descritas, con lo que muchos de los aspirantes a bailarines tenían que viajar o buscar cursos y escuelas de los representantes del estilo o carácter, y formarse en gran parte de manera autodidacta. Las escuelas descritas anteriormente que llegaron a abrirse hasta después de la Segunda Guerra Mundial eran relativamente pocas: muchas representaban el método de sus maestros y se abrían con su nombre o apellido, y algunas eran escuelas de danza clásica, como el ballet, como hemos podido encontrar en algunos periódicos e la época en las páginas de anuncios, como la primera escuela oficial de ballet en Zürich fundada por Mario Volkart en 1946³⁸, casi medio siglo después de que Jacques-Dalcroze y Laban hubieran abierto las puertas de sus escuelas. En el año 1945 se fundó el primer boletín de danza oficial en Suiza³⁹ con la ayuda y el impulso de la SBTG que estaba en ese momento presidida por la bailarina y profesora Herta Bamert⁴⁰.

Hasta ahora, en las actuaciones que hemos comentado, han aparecido pianistas acompañantes (como Hans Müller o Pierre Gobet) que en muchos de los programas tocaban piezas de música española entre otras piezas y estilos, con Susana Audeoud y con otras bailarinas. Pero en una actuación datada el 13 de octubre de 1946 en el Schauspielhaus de Zürich, encontramos el nombre de Susana Audeoud en el programa (junto a Herta Bamert y otros más), y como músicos, aparte del susodicho Hans Müller, aparece un guitarrista con nombre español: Juan de Córdoba. Este dato nos abre la posibilidad de que hubiera ya presencia española y flamenca en tierras helvéticas y obligatoriamente hace plantear cuáles eran las características y el alcance de la presencia española.

2.1.2. La influencia española en Suiza

La presencia de españoles en Suiza, aunque pareciera exigua y baladí desde una perspectiva contemporánea, sí que existía. Indagando en la situación general de los grupos de emigrantes españoles en tierras helvéticas desde principios del siglo XX, los primeros registros oficiales de españoles muestran la llegada de emigrantes desde España, primero

³⁷Boletín de Danza Tanz und Gimnastik, Mitteilungen der Schweiz, SBTG, H. 2, 4, 1946, pág. 2.

³⁸Schweizerische Theater-Tanzschule am Stadttheater in Zürich, fundada el 2. de septiembre de 1946, en «Schweizer Illustrierten», Zürcher Illustrierte, 13, año 1948.

³⁹Primer boletín de danza en 1945, ver [https://www.sbtg.ch/sbtg/\[10.06.2024\]](https://www.sbtg.ch/sbtg/[10.06.2024]).

⁴⁰Herta Bamert (1909–1996), bailarina suizo-rusa que desrolló casi toda su carrera artística y pedagógica en Suiza. Fue profesora de Susana, ver: Pellaton, Ursula: Herta Bamert: Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 1, pág. 111.

grupos aislados, posteriormente llegadas regulares durante todo el año. Según los datos del consulado de España en Zurich, los primeros españoles registrados oficialmente en el libro de nacionalidad aparecen en el siglo XIX, habiendo músicos y/o artistas presentes en el registro desde 1889, especificando así su trabajo o profesión.

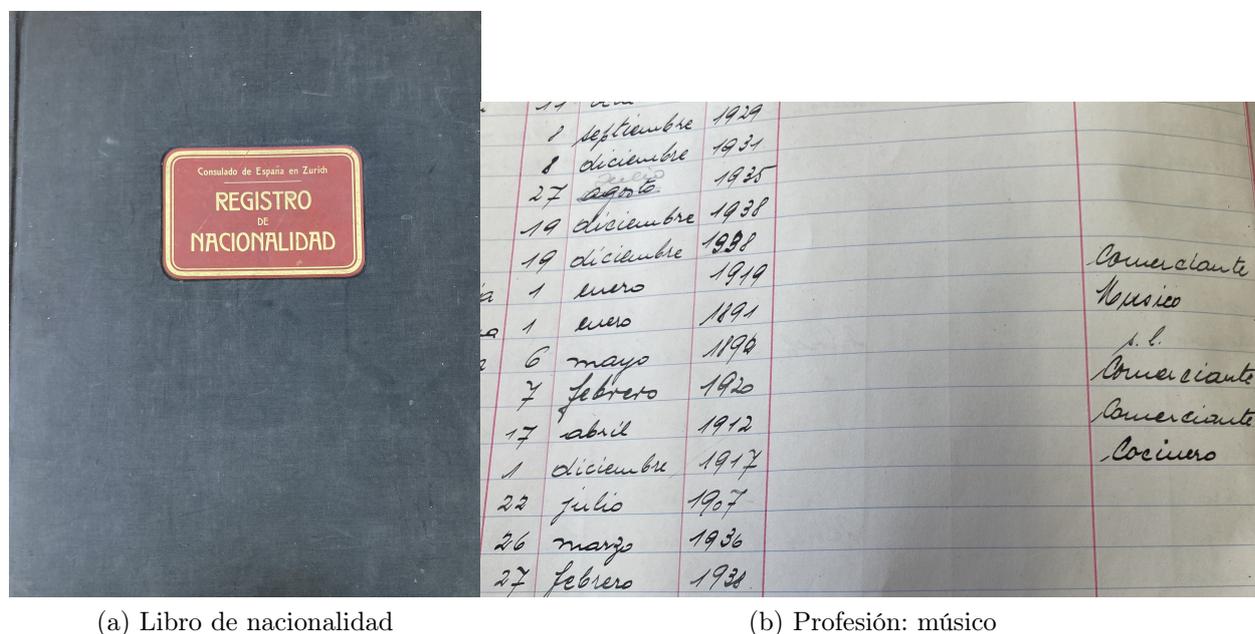


Figura 6: a) Libro de nacionalidad más antiguo, Consulado de España en Zürich (Fo-CI).
b) Entrada registrada de español con profesión de músico antes de 1900 (Fo-CI).

La proveniencia del guitarrista Juan de Córdoba mencionado en el capítulo anterior no está clara y después de buscar en los metacatálogos, búsquedas de internet o escuelas flamencas sin éxito, se realiza la búsqueda en el libro de nacionalidad del consulado. Una de las entradas en el libro podría identificarse con él. Si algún otro de los nombres que han quedado registrados en el consulado coincide con el nombre de músicos que trabajaran con Susana o artistas que bailaran en esa época, no lo sabemos a ciencia cierta: no se han encontrado otros nombres coincidentes. Aunque probablemente Juan de Córdoba acompañara en el baile a Susana no una sino varias veces, no hay rastro de él ni de peñas flamencas en estos años tampoco, y la búsqueda de actuaciones de flamenco entre 1940 y 1950 tampoco ofrece ningún resultado.

Gracias a la colaboración con el *Instituto Federal de Estadística*, obtenemos información del censo desde fuentes oficiales (publicaciones históricas federales). Los datos ofrecen nueva información: a medida que avanza el nuevo siglo, las cifras de la emigración así como la presencia de emigrantes españoles y de forma considerable⁴¹. En el censo de la pobla-

⁴¹Datos aportados por el Instituto Suizo de Estadística (Bundesamt für Statistik), [://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung.html](https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/statistiken/bevoelkerung.html).

Dentro de los diferentes anuarios de población, es a partir del año 1941 cuando la presencia de grupos de población extranjera se hace más notoria (<https://www.bfs.admin.ch/bfs/de/home/dienstleistungen/historische-daten/publikationen.assetdetail.345864.html>[10.06.2024]).

ción de 1941 se cuentan 1051 trabajadores de procedencia española en toda Suiza, de los cuales 572 son mujeres y 479 hombres, y viven en su mayor parte en Berna (148), Zurich (186), Ginebra (227) y en el cantón de Vaud (185), lo que significaría la posible existencia de tablaos o escuelas de flamenco en estas zonas⁴². Otro dato a añadir es el número de personas con nacionalidad suiza nacidos en España (970) y españoles nacidos en España y viviendo en Suiza (623), lo que nos da a entender que muchos de los españoles viviendo en Suiza habían emigrado mucho antes, o incluso que grupos de población suiza hubieran abandonado España tras la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura⁴³. También se hace mención a todas las nuevas categorías de trabajos entre los emigrantes que llegan por primera vez, y se hace no sólo un recuento de número sino de la profesión y especialización de los extranjeros, dando a entender que eran un grupo muy diverso y heterogéneo en cuanto a sus nichos de trabajo y cubrían una importante falta de personal en todos los ámbitos de la sociedad helvética, incluido el artístico: «Las empresas de fabricación de instrumentos de música han sido eliminadas del grupo Industria de maquinaria, aparatos e instrumentos. El nuevo grupo de Instrucción, ciencia y bellas artes engloba el antiguo grupo de Ciencia, instrucción y artes liberales»⁴⁴. El registro de españoles de 1950 tampoco deja mucha esperanza, puesto que la cantidad de españoles censados ascendía a 1.212 personas⁴⁵. Una década después, su número ascendía considerablemente, y eran 13.524 los registrados por la embajada⁴⁶.

La emigración española a Suiza comenzó antes de la Primera Guerra Mundial, como hemos afirmado y atestiguan los datos concedidos por el consulado y el *Instituto Federal*

⁴²Censo nacional (Eidgenössische Volkszählung) del 1. de diciembre de 1941, pág. 22, 24 y 25, Consulado Español de Zürich.

⁴³Ibidem, pág. 36.

⁴⁴«On observera les changements ci-après en comparant les recensements de 1941 et de 1930. Certains groupes diversement composés ont été subdivisés: le groupe «Industrie de l'alimentation, des boissons et du tabac» a donné l'industrie de l'alimentation, l'industrie des boissons, l'industrie du tabac; le groupe «Industrie du papier, du caoutchouc et du cuir» a été remplacé par l'industrie du papier, l'industrie du caoutchouc et l'industrie du cuir; l'ancien groupe «Fabrication de matériel de construction, construction, bâtiment et ameublement» est passé dans l'industrie de la pierre et de la terre, l'industrie du bois et du liège et dans la construction. Les industries textiles comprennent deux nouveaux sous-groupes, celui de la fabrication des fibres artificielles (fabrication de la soie artificielle et de la laine synthétique) et celui de la fabrication d'articles de bonneterie qui était rattaché auparavant à l'industrie de l'habillement. Les entreprises de fabrication des instruments de musique ont été éliminées du groupe «Industrie des machines, appareils et instruments». Le nouveau groupe «Instruction, sciences, beaux-arts» englobe les anciens groupes «Science, instruction» et «Autres professions libérales». Un nouveau groupe est celui de la «Bienfaisance privée», qui était presque entièrement compris sous la rubrique «Secrétariats d'associations». Selon entente avec le Bureau des mines de l'Office fédéral de guerre pour l'industrie et le travail, on a retiré le groupe «Mines et carrières» de la catégorie «Production du sol» pour en faire une rubrique distincte dont la subdivision a été modifiée. Des subdivisions de branches économiques sont dès maintenant formées pour la fabrication des jouets et des appareils de radio, le chauffage à distance, l'installation d'isolants contre le froid, le feu et l'eau, les entrepôts et ports francs, ainsi que pour les studios de T.S.F. Les pensionnés ont été distingués des rentiers.», en: Eidgenössische Volkszählung 1. de diciembre de 1941, pág. 25.

⁴⁵Eidgenössische Volkszählung 1. de diciembre de 1950, págs. 52, 56 y 60, en <https://www.bfs.admin.ch/bfs/fr/home/services/historische-daten/publications.assetdetail.345820.html>[10.06.2024].

⁴⁶Calvo 2009, pág. 77.

de *Estadística*, y siguió creciendo paulatinamente durante los siguientes años existiendo un crecimiento masivo hacia el final de la Guerra Civil española, ya que Suiza fue país de exilio para muchos republicanos, y apoyó activamente a este bando durante los crudos enfrentamientos que empezaron en el año 1936, culminando con la huida de la cúpula política a Ginebra al final de la guerra cuatro años después. Sobre este capítulo de las relaciones entre España y Suiza merece la pena comentar primero las simpatías que despertaron las aspiraciones republicanas así como la proclamada Segunda República⁴⁷ en el país helvético.

En el discurso de Hans Mühlenstein leído el 1 de mayo en 1937 en la plaza Barfüsser de Basilea, se leía un *Manifiesto* dedicado a la situación de España redactado un año antes con ocasión de la guerra civil. El apoyo de los suizos al gobierno legal de la República fue claro e incluía no sólo la participación de muchos voluntarios en la guerra con los republicanos, sino invitaciones de políticos y diplomáticos a la confederación helvética y su recibimiento también después del conflicto, acogiéndolos y dándoles asilo político en muchos casos⁴⁸.

En el plano cultural, la lengua no fue impedimento para poder celebrar acciones culturales que apoyaran a los artistas españoles, la más destacada de todas ellas sin ninguna duda se llevó a cabo en 1944: en abril, la policía para extranjeros da el permiso para representar *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Ese estreno se hizo realidad el 15 de abril en la Schauspielhaus de Zürich. Para la música se contó con el compositor Paul Burkhard, para los decorados Teo Otto y en la dirección artística fue Leonard Steckel quien llevó las riendas⁴⁹. Sin embargo, el personaje más importante de este acontecimiento era Enrique Beck, el traductor de Lorca al alemán, voluntario en España en el ejército republicano, en contacto con Lorca por carta. Este llegó a Suiza en 1938 antes de que acabara la guerra pero no fue el fin de sus contactos con la República, pues un año después se encontraba con el ministro de exteriores de la ya derrotada república en Ginebra, donde ya se encontraba como refugiado político, el socialista Alvarez del Vayo⁵⁰. Dentro de este marco cultural descrito, y en cuanto a la influencia de la música española en Suiza, sí que existen composiciones inspiradas en elementos españoles y de flamenco, pero son casi anecdóticas, puesto que sus autores no siguieron esta línea de composición ni existen pruebas de que se ejecutaran con danza: podemos citar a Joachim Raff (1822–1882), Hans Schäuble (1906–1988) y Armin Schibler (1920–1986), como ejemplo de compositores que presentan al menos una obra con temática española en su índice de obras. Rolf Looser y Frank Martin son también otros ejemplos de compositores helvéticos que adaptaron motivos flamencos y folclóricos en su música, pero fueron generaciones

⁴⁷La Segunda República Española tuvo lugar entre el 14 de abril de 1931 y el 1 de abril de 1939.

⁴⁸Mühlenstein 1937, pág. 141.

⁴⁹Esta representación fue recibida positivamente por público y prensa en Zürich, y dió pie a la representación de *La casa de Bernarda Alba* también en el Schauspielhaus poco después, Rudin 1993, pág. 107.

⁵⁰Rudin 1993, pág. 33.

posteriores, dentro de corrientes musicales completamente diferentes. Sobre ellos puede encontrarse información a partir del capítulo 2.2.

En cuanto al contacto de los suizos con los bailaores flamencos en territorio helvético, sólo se pueden documentar visitas esporádicas con fines artísticos antes de la década de los sesenta. Sabemos que en 1949 Antonio el bailarín actuó en Suiza, como aparece en la biografía de Susana y del mismo Antonio el bailarín, además dos veces, con Rosario (la segunda vez en 1952). También Pilar López estuvo en Suiza: dato de ello es una crítica en el *Journal de Geneve*, en Ginebra, en el año 1951. Otras visitas existentes se comentarán más adelante. De las primeras escuelas de flamenco en Suiza podemos documentar la escuela de una bailaora semiprofesional, Carmen Clavel, pero cotejando los datos con las primeras clases y escuela de Susana Audeoud, se puede suponer que existieron coetáneamente. Clavel daba sus clases en Zürich; Susana trabajó primero en Berna y después en Zürich. Las dos escuelas se fundaron casi al mismo tiempo: «Estaba en Zurich la escuela de flamenco de Carmen Clavel. Era naturalmente muy vulgar, lógicamente ella había bailado en esas compañías grandes y típicas de la época de Franco, veinte mujeres en fila con rosas y ese rollo (...)»⁵¹.

De la convivencia entre suizos y el grupo de emigrantes españoles se puede extraer de los datos presentados una lectura pacífica, ya que eran por norma bienvenidos. Los movimientos migratorios se intensificaron en determinadas décadas gracias a la necesidad de mano de obra en la industria suiza de principios de siglo, como Sulzer. Bruno Argenta (bailaor helvético) nos da un ejemplo de su primer contacto con la cultura española en Suiza sobre mediados de siglo, en una anécdota de infancia con emigrantes españoles: «(...) y en el restaurante, esto es curioso, que teníamos una pareja española, que ayudaban a mi tía madre en la cocina, eran los Muñoz, María y Salvador Muñoz, y venían de Madrid, y hasta el 73 estaban ellos trabajando en este restaurante, bueno ella, él tenía trabajo en la industria en Regensdorf, y ellos no han tenido hijos, y yo era un poco como el hijo de ellos, en navidad me traían regalos de España (...) y ellos me regalaron una vez un toro y un torero, esos que pones en un mueble como se hacía antiguamente, y eso siempre me fascinaba, jugaba con esto (...)»⁵².

2.1.3. El status de la danza en España

El estilo de danza libre como precursora de la danza moderna que existía en Europa también llegó a España. Una precursora de estas formas modernistas de danza fue Tórtola Valencia, que bailaba en 1911 en España fusionando baile oriental y exótico. También aparecen representantes de las corrientes duncanistas como Aurea de Sarrá y Josefina

⁵¹«Es gab in Zürich die Flamencoschule von Carmen Clavel. Das war natürlich sehr cliché, sie hat damals logisch unter Franco so in diesen populären grossen spanischen Tanzkompagnien getantzt, zwanzig Frauen in einer Reihe, mit Röschen und so (...)», Entrevista personal a B. L. Merki, grabadora en formato mp3, Baden, 14.04.2018.

⁵²Bruno Argenta: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Madrid, 04.02.2024.

Cirera. Y Dalcroze, aparte de sus escuelas en Suiza, tenía a su precursor y representante en Barcelona (Joan Llongueres).

Los primeros ballets en España, entendiéndose con este concepto compañías ligadas a un teatro que bailaban y representaban tanto ballet como estilos nacionales y populares, fueron fundados en el Teatro Real y el Liceu sobre mitad del siglo diecinueve: en Madrid empezaron 116 bailarines bajo la dirección del también bailarín Enrique Monet al fundarse el Ballet Nacional, y en Barcelona fue Juan Campubrí quien fundara la primera compañía de ballet profesional del Liceu. Los Ballets rusos del Coronel de Bassil representaban coreografías de Fokine, representando el expresionismo en danza. Otros teatros donde se bailaba y representaban diferentes estilos eran el Teatro Coliseum, el Teatro Tivoli y el Teatro Comedia. Barcelona era al mismo tiempo casi otra capital andaluza más, por la gran emigración a finales del XIX, así que el flamenco también estaba presente: el tablao más famoso era *Villa Rosa*⁵³ por donde pasaban grandes figuras. Pero el flamenco era uno de muchos estilos: estaban en boga en España al igual que en muchos países de todo el mundo en el mismo período el one step, foxtrot, charleston, claqué... los espectáculos de music-hall eran los que más éxito tenían. Las bailarinas que (se suponía) no tenían tanto éxito con la danza se metían en el mundo de las variedades (varietés), mezclando bailes clásicos con coloristas y de diferentes estilos. «Con todo, los locales que ofrecen espectáculos de music-hall van, uno tras otro, cerrando sus puertas». Los llamaban bailarines descollantes, que sobresalían. «Así, en las pistas de cabaret y en los escenarios de music-halls tuvieron ancho campo en que manifestarse»⁵⁴.

Ese punto de mistura dadaísta que mezcla elementos de teatro, comedia y baile estaba ya presente en Suiza y en Francia, más cerca de la frontera con España, y pasó las fronteras, influenciando la escena española. Un comentario sobre cómo se adaptó este género en España nos lo describe así: «En España, el teatro de variedades consistía en un desfile de cantables interpretados por cupletistas y bailarinas, con repertorios vulgares, descarados y coreables, solo para hombres, en locales semiclandestinos, cabarets y salas de fiesta, todo lo cual era un alarde de licenciosidad y lujuria, tal como Unamuno llegó a denunciar en cierta ocasión: "Los teatrillos, y aun los teatros grandes, se ven infectados por toda clase de cupletistas, bailarinas y heteras de alto o bajo vuelo. La lujuria pública llega al delirio..."»⁵⁵. Las representaciones culturales mostraban una gran variedad de estilos, no sólo de danza y música, también de géneros más desconocidos, como la comedia (sketches), la pantomima, el petit cirque, la magia, etc., adaptando las varietés provenientes de Francia. «Las varietés francesas salieron de los cafés concierto, en los que se infiltraron artistas de circo, y elementos del teatro de feria, de bulevar, de revista y de opereta, y sketches de comedia. Como su propio nombre indica, se caracterizaban por la variedad

⁵³El tablao *Villa Rosa* de Madrid, en la Plaza Santa Ana, existe bajo el nuevo nombre de *Tablao Flamenco 1911*.

⁵⁴Espasa Calpe, 1980, ver Anexo, fig. 196.

⁵⁵El teatro frívolo: las variedades y la revista Ensayos de teatro musical español, Eduardo Huertas en <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=15&l=1>[10.06.2024].

de elementos dispares yuxtapuestos, números independientes de canciones y bailes, ilusionismo, malabarismo, mimo, acrobacia y otras artes escénicas y paraescénicas.»⁵⁶. Así se enriquecía la representación venida de Francia en España, adquiriendo dimensiones extraculturales en la danza y la música.

Aparte de estas representaciones importadas, en España sí que existía, a pesar del rechazo y la poca aceptación del gobierno, toda una vida cultural con músicos y bailarines flamencos. Se contrataban recitales alternando solos de bailarines o parejas con pianistas, como Teresa y Luisiño o Jiménez y Vargas (las compañías extranjeras empiezan a participar en España en 1955, y eran sobre todo compañías de Hispanoamérica en las que bailaban muchas veces exiliados).

2.1.3.1. Madrid entre 1930 y 1950 El modelo nacional impuesto por Franco hacía creer en una Nueva España a su gusto. Esta imposición afectó activa y profundamente tanto a la música como a la danza dentro del país y a lo que se exportaba y mostraba al mundo. En cuanto a los teatros existentes en estos años ya nombramos al Teatro Real, construido en 1850 sobre los cimientos del teatro Los Caños del Peral. En el año 1925 el Teatro Real cerró sus puertas, lo que provocó la desaparición de su cuerpo de baile. Antes logró bailar en él Nijinsky, en la que sería una de sus últimas actuaciones, en 1917, o Igor Stravinski dirigiendo en persona su ballet *Petrushka*, en 1921, ambos integrados en la compañía de los Ballets Rusos de Sergéi Diaghilew, que visitaron el teatro varias veces, con gran éxito. Poco después, en 1928, el Teatro Novedades también cerraba, el primero a causa de fallos en la estructura e inundaciones, el segundo por un gran incendio en el que morían 90 personas. Según José de Udaeta, esta fue la causa principal de que la tradición del ballet clásico no prosperara en España, ya que al cerrar el Teatro Real y el Teatro Novedades, el cuerpo de baile desapareció definitivamente, sin capacidad para seguir en otros teatros: «Este teatro curiosamente también sufre un incendio (...) pero va a dejar perder toda la tradición del ballet clásico y en cambio va a potenciar el ballet español»⁵⁷. Tras estas desgracias, los grandes teatros que quedaban en Madrid y podían ofrecer grandes espectáculos de danza eran los siguientes:

- Teatro Fontalba, o Teatro del pueblo
- Teatro de la Zarzuela
- Teatro Calderón
- Teatro Monumental
- Teatro María Guerrero
- Teatro Español
- Teatro Lara

⁵⁶Ibidem.

⁵⁷«Aquest teatre, curiosament, també va patir un incendi després la guerra, i fins 10 anys més tard no es va tornar a inaugurar, però es va deixar perdre, tota la tradició del ballet clàssic, i en canvi es va potenciar el ball espanyol.», José de Udaeta en Cabero 2010.

- Teatro Albéniz
- Teatro de la comedia

En 1925, ya sin Teatro Real, se estrenó en París la versión para ballet de *El amor brujo* de Falla, protagonizada por Antonia Mercé, la Argentina, quien, ante el éxito obtenido, fundó sus Ballets Espagnols, siguiendo una estrategia análoga a la de Diaghilev, aunque «a la española». Con ellos recorrió Europa, América y Asia. De manera similar, Vicente Escudero impulsó en París distintas iniciativas que combinaban el flamenco con la más rabiosa vanguardia, y Teresina Boronat realizó extensas giras internacionales con números de ballet clásico, folclore y danza española. En Barcelona, las innovaciones foráneas tuvieron su réplica en las propuestas de Joan Magrinyà, quien en los primeros años treinta ofreció un conjunto de ballets con la colaboración de artistas y músicos de la talla de Miró, Grau Sala, Clavé y Blancafort. En Madrid, esta vertiente más académica se desarrolló en la Escuela Coreográfica del Círculo de Bellas Artes, que, bajo la dirección de Gerardo Atienza y María Brusilovskaya, fue la impulsora de esta disciplina hasta el estallido de la guerra. Con la llegada de la Segunda República, la nueva política de la danza reconoció desde un primer momento su importancia en la difusión de la cultura española dentro y fuera de nuestras fronteras. Antonia Mercé, la Argentina, fue condecorada en 1931 con el *Lazo de la Orden de Isabel la Católica*, la primera distinción que entregaba el nuevo régimen; en 1933 María Esparza fue nombrada directora del efímero Ballet del Teatro Lírico Nacional. A falta de la renovación del Teatro Real, los teatros donde se representaba música clásica y actuaban las (pocas) orquestas invitadas eran normalmente el Teatro Monumental, el Teatro Español, y en menor medida el Teatro María Guerrero⁵⁸. En estos teatros también se encontraban la mayor parte de las representaciones de flamenco en Madrid: al comenzar después de 1920 aproximadamente una etapa de decadencia para los Cafés Cantantes, se buscan otras vías para exhibirse sobre los escenarios. De esta forma nació la Ópera Flamenca, y el origen de esta denominación fue por motivos económicos ya que los espectáculos operísticos tributaban el 3% y los de variedades el 10%. Celebrados en plazas de toros (en verano) y grandes teatros (en invierno), estaban dedicados al cante, al baile y a la guitarra, organizados por empresarios profesionales, destacando Carlos Vadrines y Cabañas en Madrid entre 1930 y 1955.

Susana, aparte de su contrato con José de Udaeta en Madrid donde (según sus testimonios, aunque no se han encontrado otras fuentes) llegaron a ser bailarines principales del Teatro Español, no nombra casi actuaciones en festivales españoles en su primera época (antes de 1950). Podría ser que el estilo de aquella época en España, llamado o conocido como «español popular» y del que eran representantes Manolo Caracol, Pacita Tomás

⁵⁸En 1941 aparecen estos teatros en el transcurso de la semana hispanoalemana, donde vinieron a España diferentes orquestas y artistas alemanes, y se tocaron piezas del repertorio alemán así como piezas del repertorio español de autores como Falla, Rodrigo, Halffter, Arriaga, Turina, y los menos conocidos Julio Gómez y Jesús Guridi, en: Zalduondo / Quesada 2013, artículo de Suárez Pajares, págs. 94-95.

y muchos más artistas, no tenía mucho en común con los espectáculos que empezaban a desarrollar Susana y José, más estilizados, con una base de ballet clásico fundada y, habiendo pasado por muchos profesores y estilos diferentes, arriesgados y experimentales: «Como actuábamos tanto, teníamos la posibilidad de experimentar y encontrar nuestro camino»⁵⁹. Otra razón posible que no podemos obviar es que el actuar en el extranjero abría un abanico de posibilidades enorme a la libertad artística en la coreografía y la música que España en esos años estando bajo una feroz dictadura no podía ofrecer. Aunque Susana y José empezaron bailando en teatros de Madrid ya antes de 1950 como Teatro María Guerrero, Teatro Español o Teatro de la Comedia, muy pronto dieron el paso a trabajar fuera de España. Desde el vestuario (trajes que no debían estar ceñidos, mantillas gigantes que taparan el cuerpo de las bailaoras⁶⁰) hasta las danzas que se permitían bailar (las mujeres no debían bailar en público cierto tipo de danzas) hasta las horas que se podían dedicar a la danza profesional (según lo que el Estado, las autoridades de las provincias y el Gobierno central recomendara): las diferencias y condiciones de trabajo entre España y los demás países de Europa eran abismales. El régimen apoyaba ciertamente que las mujeres bailaran danzas folclóricas regionales, pero sólo dentro de las Secciones femeninas, donde estaba estrictamente estipulado qué y cómo se bailaba, aparte de la inclusión de ejercicios gimnásticos rituales llevados a cabo al mismo tiempo⁶¹, de la misma manera que se hacían en Alemania bajo el mandato del Führer, o lo que era completamente igual a los ejercicios gimnásticos que describimos anteriormente en Suiza.

En cuanto a los artistas, eran considerados gente liberal envuelta en una sospechosa moral. «Los bailarines tenían en aquella época fama de afeminados, con lo cual el baile era sexualmente misterioso (...) Todo lo que era teatro se consideraba malo»⁶². Los bailarines tenían que encontrar alguna manera de protegerse y no ser susceptibles de ser interpretados en función de implicaciones políticas, por eso intentan huir o alejarse de conflictos políticos y bélicos. José de Udaeta sale de España hacia Francia justo al estallar la Guerra Civil temiendo lo peor⁶³: el peso de la censura por un lado y la transformación del público por otro, citando a José Cruz⁶⁴, hicieron que la escena cultural entre 1940 y 1950 ya hubiera cambiado por completo de formato. Udaeta vuelve al país pasados unos años después del estallido y lo describe así: «Yo fui a España durante la Guerra Civil, a ver qué pasaba con la danza. No pasaba nada en ningún lugar»⁶⁵ A este período le

⁵⁹ «Indem wir so häufig auftreten konnten, hatten wir die Möglichkeit zu experimentieren und unseren Weg zu suchen.», en Gisiger 1989, pág. 89.

⁶⁰ «Bailar en otros tiempos: experiencias profesionales de los años 1940 y 1960», conferencia a cargo de Pacita Tomás, en: V Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación: Danza, ideología y poder, Universidad de Málaga, 21.05.2016.

⁶¹ «Female falangists were allotted only one performance in which they executed rhythmic gymnastics routines and collective regional dances involving 1.600 women», Martínez del Fresno 2013, pág. 104.

⁶² En Murias 1995, pág. 15.

⁶³ «Durant la Guerra Civil ens vam refugiar a França perquè vam tenir molts desastres a la família.», en Cabero 2010.

⁶⁴ Cruz 2018.

⁶⁵ «Jo em vaig moure per Espanya durant la Guerra Civil, a veure què passava amb el ball. No passava

seguiría una fase denominada Nacionalflamenquismo⁶⁶, donde el papel del flamenco sería mucho más importante para el gobierno y vastamente aceptado.

2.1.3.2. Percepción del flamenco y la música española dentro y fuera de la frontera La historia del flamenco se remonta a varios siglos, pero las primeras actuaciones con danza se encuentran no tan lejos, y al mismo tiempo, no sólo en España. «Pero, recíprocamente, nuestros bailes fascinaron ya en el siglo XVIII a los bailarines y maestros extranjeros llevándolos a incorporar a la danza clásica el “braceo a la española” y sobre todo “el bien parado” para terminar brillantemente una frase musical»⁶⁷. Fanny Elssler, una de las primeras bailaoras, aprende de Dolores Serral a bailar en estilo español, y crea su baile con el que se hará famosa en toda Europa, su cachucha, música original del ballet *El diablo cojuelo* (creado en 1936 por Eugene Coralli, 1779-1854), mostrando su versatilidad al adoptar características de bailes internacionales. Pronto fue más común de lo que se cree encontrar representaciones danzísticas con «cabriolas empezadas a la francesa, continuadas a la italiana y terminadas a la española»⁶⁸. Las castañuelas ya se incorporaban a estos bailes, siendo muy difícil encontrar su origen, ya que se encuentran modelos similares en el s. XVIII tanto en Italia como en España, incluso en Suiza (cantón de Appenzell). La música y danza española fueron así frecuentemente inspiración para ballets y representaciones musicales con escenas de baile tradicional español y elementos culturales hispanos. Dolores Serral y Mariano Campubri, pareja de ballet, inspiraron a Auguste Bournonville (Dinamarca) para los ballets *La ventana* y *El torador* en el siglo XIX. La fascinación que ejercía la cultura española podría ser descrita como fachada alegre, festiva y popular del pueblo español.

Algunas décadas más tarde, la simbiosis entre música y danza española era presentada de manera más laboriosa y trabajada: Antonia Mercé presentaba en Londres en 1915 un espectáculo llamado *Embrujo de Sevilla*, con ritmos y bailes flamencos orquestados por Manuel de Falla, y que un año después se presentaba como *El amor brujo* en Madrid pero interpretado por Pastora Imperio. No fue la única: este ballet se siguió coreografiando, por ejemplo más tarde, en 1934, por La Argentinita en el Teatro Español, intentando hacer un ballet más folclórico. ¿Pero cómo se creaban las coreografías a principios del siglo XX? «Los bailaores y bailaoras se especializaban en uno o dos bailes, por lo que tenían un repertorio limitado.»⁶⁹. Pero Antonia Mercé, como bailarina, introdujo otra forma de trabajar, intentado depurar las formas exageradas de los varietés y restituyendo las danzas regionales en la música que le correspondía: «...desde que ella (Antonia Mercé) elevó a la categoría de recital el elemento coreográfico, introduciendo música de alto nivel

res enlloc.», en Cabero 2010.

⁶⁶Ver artículo de Ordóñez, en Zalduondo / Quesada 2013.

⁶⁷En Udaeta 1989, pág. 57.

⁶⁸Idem.

⁶⁹En Murias 1995, pág. 14.

y acompañando un concertista de piano las diferentes danzas, cambió de aspecto el espectáculo, considerado hasta entonces como varietés»⁷⁰. Aún cambiaría la escena flamenca hacia otros rumbos, pues los varietés siguieron existiendo durante décadas incluyendo los números flamencos, y aparecería una nueva forma de representación: «Agotados ya los últimos y más o menos eficientes refugios de los Cafés Cantantes, el auténtico eco del arte gitano-andaluz se diluye en los nuevos espectáculos de varietés puestos de moda durante la segunda decada de nuestro siglo (...): la desdichada y mal llamada "ópera flamenca", cuya sola denominación ya presupone toda clase de incoherencias e imposturas»⁷¹. Pero también en los colmaos (otros tablaos) los bailarines alternaban sus bailes de escuela (bolera principalmente) con los bailes de flamenco, componiendo programas en los que se buscaba el contraste. Aunque la creación de peñas y festivales se debían gracias a los aficionados en todas partes de Andalucía y otras partes de España ya desde principios de siglo, la creación de las cátedras de flamenco deben su existencia a intelectuales que impulsaron la catalogación y existencia de un canon de estilos que entraban dentro de lo que consideraban flamenco. La publicación de antologías sobre las mismas fechas (sobre finales de los sesenta) ayudó a consolidar los palos conocidos y a dar la importancia y reconocimiento social del flamenco que faltaba veinte años antes. El flamenco recibió un primer encuadre oficial de sus estilos, palos y cantes existentes.

A la vez, siguiendo la pista de los primeros tablaos en España, creamos un mapa con las regiones donde la presencia de tablaos está, desde antes de 1850, confirmada. Los más antiguos se encuentran en Sevilla, sin contar el *Sacromonte*, la cueva en Granada donde se supone bailaban desde 1700. Un mapa de los tablaos más emblemáticos en España nos muestra Madrid, Andalucía y Cataluña como las provincias con más tablaos desde el siglo XVIII hasta la actualidad⁷².

⁷⁰Morán, Alfredo (1981): Joaquín Turina. A través de sus recuerdos (Edición del Ayuntamiento de Sevilla, en el centenario de su nacimiento, 1882-1982). Madrid. pág. 304-305.

⁷¹Cita de Caballero Bonald por Ordóñez, en Zalduondo / Quesada 2013, pág. 269.

⁷²Ver Anexo, Tablas, lista de tablaos en 4.3.2.

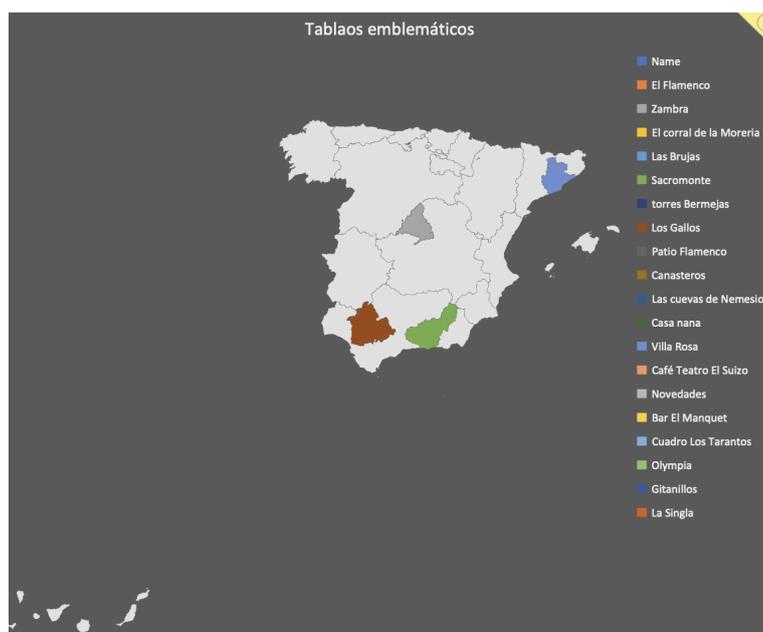


Figura 7: Regiones con más tablaos en la historia global del flamenco (CI).

Otros tablaos famosos en el mundo son los de Francia, donde empezaron a fundarse muy cerca de la frontera y después en París y otras regiones con la llegada de emigrantes y maestros bailaores: *Casa Pepe*, *La Maroquinerie* y *Le Bistrot*, en París; *Movida Flamenca*, en Bordeaux; *La Bulería*, en Lyon; *La Meson*, *La Machine à Coudre* y *Soleá Flamenco*, en Marsella; *El Patio*, en Arles; *Théâtre du Minotaure*, en Béziers; *Los Flamencos*, en Lille; *Bodega Losada* y *Don Miguel*, en Nîmes; *Planète Andalucía*, en Montreuil-sous-Bois; y *Adace*, en Saint-Martin-d'Hères. Antiguos o no tan antiguos, conocidos y no tan conocidos: muchos bailaores bailaron en ellos, aunque a principio de siglo grandes bailaoras como Antonia Mercé o Pilar López bailaran en teatros y escenarios mucho más grandes e imponentes. En Suiza, el único tablao flamenco del que tenemos confirmación fue un local en Ginebra, fundado sobre 1950. «Angel mi maestro trabajaba ahí, *Don Quijote* en Ginebra. Y era muy, de mucha clase, yo no lo conocí, hablo de lo que me decía Angel. Teresa lo conoció. Angel estaba muy orgulloso porque el no era nada monárquico. Pero el jefe de *Don Quijote* le tenía mucho aprecio, y cada vez que tenía otro espectáculo venía la madre del rey, la abuela del actual, que vivía en Lausanne, y se iba cada vez a mirar el espectáculo nuevo, y cuando presentaba Angel, se quedaba hasta el final, con los otros se iba antes.»⁷³. Otros tablaos famosos que abrieron más tarde, sobre la década de los 60, fueron los fundados en Japón, como *El Patio Flamenco* o *Casa Nana*, impulsados por una generación posterior de bailaores y músicos que se vieron obligados a emigrar algunos meses al año para ganar un buen sueldo y poder ahorrar. Citando a Argenta, el bailar flamenco era algo «como de turistas», algo muy exótico y que resultaba especialmente novedoso. Pero no todos podían salir a Francia o a Suiza, y menos en los primeros años después de la guerra.

⁷³Bruno Argenta, ver Anexo, transcripción 7.10.

En cuanto a la música, es necesario mencionar brevemente el enfoque entre la música de estilo popular español y Alemania, al ser el país de origen de Robledo y existir relaciones culturales supeditadas al régimen e ideario político vigente entre la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Una década antes ya existía la Asociación Germano-Española, dedicada a ofrecer actividades de intercambio cultural, pero según E. Levi, «es difícil cuantificar en qué medida, si es que hay alguna, las actividades del *Deutsch-Spanischer Verein* en la década de 1920 contribuyeron a cualquier conciencia mejorada de la música española en Alemania durante este período»⁷⁴. Pero de los programas de mano del Teatro Real antes de que se cerrase sí encontramos obras de Wagner y otros compositores alemanes, por lo que se puede deducir que la presencia de música germana existía en las grandes salas. Sobre la música de compositores españoles en Alemania, justo al contrario, era más difícil por la poca internacionalización de los compositores, artistas visitantes y la casi nula existencia de partituras⁷⁵. Aunque sí existieran imprentas musicales en España (como *Casa E. Romero y Marzo*, *Zozaya*, *Casa Dotesio* en Madrid), no se vendían en el extranjero. Los compositores más clásicos que salían a estudiar a Francia intentaban publicar en las casas editoriales más famosas, como Durand. Sin embargo, algunas excepciones sí existieron, y sí se pudieron escuchar obras de corte folclórico andaluz en este país: las obras de Manuel de Falla como *Noches en los jardines de España*, *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* fueron representadas ampliamente y casi desde su creación en Alemania y con solistas alemanes: «Por ejemplo, desde 1925 hacia adelante *Noches en los jardines de España* de Falla ocupó un lugar en el repertorio de concierto y fue interpretada regularmente por un gran número de pianistas alemanes incluyendo Walter Giesecking, Hellmuth Barwald, Paul Aron y Viktor Frankenberg. Muchas compañías de ballet germanas montaron producciones de *El sombrero de tres picos*, y el estreno de *El amor brujo* se produjo en Berlín en 1926»⁷⁶

El éxito de Falla fue rotundo, aunque el flamenco era ignorado todavía. Al entrar el partido nazi en el poder, las actividades y colaboraciones internacionales paran abruptamente⁷⁷. Pero aquí observamos una actitud paralela y semejante a España: aunque sus mandatos casi dictatoriales practicaron un aislacionismo severo durante sus primeras décadas, poco después impulsan contactos y aperturismo sobre todo con el arte como

⁷⁴ «It is difficult to quantify to what extent, if any, the activities of the Deutsch-spanischer Verein in the 1920s contributed to any enhanced awareness of Spanish music in Germany during this period.», *The Reception of spanish music in Germany during the Nazi*, por Erik Levi, en Zalduondo / Quesada 2013, pág. 5.

⁷⁵ «First, there was a notable lack of prominent performers (either German or visiting artists) who were openly promoting such repertory. Second and perhaps even more important was the relative inaccessibility of publications of Spanish music.», *Ibidem*.

⁷⁶ «For example, from 1925 onwards Falla's *Noches en los jardines de España* established a place in the concerto repertory and was regularly performed by a number of prominent German pianists including Walter Giesecking, Hellmuth Barwald, Paul Aron and Viktor Frankenberg. Several German ballet companies mounted productions of *El sombrero de tres picos* whilst the first German performance of *El amor brujo* took place in Berlin in 1926», *Ibidem*.

⁷⁷ «This intensive activity with regard to Spanish music came to an abrupt halt after Hitler seized power in January 1933.», *Ibidem*.

medio e instrumento, proyectando festivales de intercambio, expresiones artísticas en el extranjero, etc.

Un último detalle es la relevancia que pudo tener la radio como medio para conocer la música española. Puede ser que este fuera el primer contacto de Robledo con música más cercana al flamenco: «A mediados de mayo de 1939 él presentó un programa de radio en la FM alemana, el ala de transmisión extranjera del servicio de radio en alemán, en el que presentó a los oyentes música española. El 12 de octubre, algunas semanas después del estallido de la guerra, Klatovsky volvió a estar involucrado en un concierto de transmisión en la misma estación de radio organizada junto con el Ibero-Amerikanisches Institut y la Deutsch-Spanische Gesellschaft con la Filarmónica de Berlín dirigida por Herbert Albert con el pianista José Arriola»⁷⁸. Quizá Robledo tuvo oportunidad de escuchar estos programas, pero no existe confirmación alguna.

2.1.3.3. Gitanismo y estigma Hasta la década de los sesenta fue casi imposible para los gitanos y bailarines españoles salir del país. Y es que el flamenco, bajo la primera fase de la dictadura, había estado casi aniquilado. Un americano convertido a bailarín con el sobrenombre de Mario Montejó (su nombre original era Hamton Fancher) lo describe así: «Era como estar en el siglo XIX. No había europeos, nunca oí hablar inglés por la calle... El flamenco era totalmente antifranquista. Mira lo que los derechistas españoles le hicieron a Federico García Lorca; odiaban el flamenco. En el Madrid cosmopolita, el flamenco era visto como algo de palurdos»⁷⁹. La confirmación de que los músicos flamencos no abundaban en la primera época franquista por Europa nos la da Susana en el siguiente testimonio: «(...) ya en 1948 fuimos de gira a Suiza y Holanda. Teníamos la suerte de ser los primeros bailarines españoles que viajaban. La demanda era enorme y pudimos actuar en todos los grandes escenarios»⁸⁰. En este punto debemos hacer una puntualización: seguramente se refería Susana especialmente a la presencia del flamenco en Europa. Compañías como la de las hermanas La Argentinita y Pilar López actuaban desde los años treinta en Francia, muchos países de América, e incluso actuaron más en el extranjero tras exiliarse en 1939 y residir en París, y después de la Segunda Guerra Mundial también visitaron Inglaterra y países nórdicos como Suecia o Finlandia. Pero parejas de bailarines haciendo giras existían en realidad casi solo en España, de donde

⁷⁸«In the middle of May 1939 he presented a radio programme on Deutsche Kurzwellensender, the foreign broadcasting wing of the German radio service, in which he introduced listeners to Spanish music. On 12 October, some weeks after the outbreak of war, Klatovsky was again involved in a broadcast concert on the same radio station organised in conjunction with the Ibero-amerikanisches Institut and the Deutsch-spanische Gesellschaft featuring the Berlin Philharmonic conducted by Herbert Albert with the pianist José Arriola.»; *Ibidem*.

⁷⁹Prieto, Carlos: «Yo fui bailarín en la España de Franco». Entrevista a Hampton Fancher, *El confidencial*, 5.10.2017, en: https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-10-05/blade-runner-2049-historia-guionista_1455243/ [10.06.2024].

⁸⁰«(...) schon nach einem Jahr, 1948, gingen wir auf die erste Tournée in die Schweiz und Holland. Wir hatten das Glück, die ersten spanischen Tänzer zu sein, die reisten. Die Nachfrage war enorm und wir konnten an allen grossen Bühnen auftreten.»; en Gisiger 1989, pág. 89.

salieron para actuar muy rara vez entre 1930 y 1955.

En cuanto a si hubo gitanos que actuaran en Suiza en torno a los años cincuenta o incluso antes, las posibilidades fueron casi inexistentes, puesto que la entrada al país estaba prohibida para cualquier persona de etnia gitana, fuera del sur de Europa o de países del este europeo como Rumanía⁸¹. De hecho se les consideraba maleantes («Vaganten»)⁸². Esta prohibición continuó hasta la década de los sesenta. Sobre si afectó a los músicos de flamenco, pudo ser posible, pero algunos artistas sí pudieron viajar y mostrar su arte flamenco, como la Singla⁸³. Brigitta Luisa Merki, alumna de Susana y bailaora, fue testigo de su actuación en Zürich: «Pero yo me acuerdo, que ví a La Singla, en Zurich, quizá en el Volkshaus.»⁸⁴. La Singla era, según los pocos datos que tenemos, posiblemente menor de edad en aquel entonces. Según Montse Madrideo⁸⁵, investigadora sobre la historia del flamenco, "en ese momento, una gitana ni se bautizaba ni se registraba". También para Carmen Amaya fue posible salir a bailar en España y en el extranjero, desde edad temprana: «Poco tiempo después, Juana Amaya 'La Faraona', y gracias a sus contactos con Julio Vallmitjana, consiguió que el empresario José Sampere (el padre de la actriz Mary Sampere), les diera la oportunidad de salir con la niña al escenario del Teatro Español. Por su corta edad –apenas ocho años– no podía actuar de forma legal, por eso la picaresca y la continua burla de la autoridad fueron compañeros de aquellos primeros lances de Carmen.»⁸⁶ Carmen Amaya salió desde 1936 de gira internacionalmente, con éxito tremendo, y era irrefutablemente de etnia gitana.

Los gitanos, desde la perspectiva de los extranjeros, eran también un elemento exótico de la cultura española: existía una idealización casi inocente en el imaginario de las personas que se interesaban por el flamenco. Janet Riesenfeld, bailaora americana y seguidora de la cultura española hasta tal punto que entró en España durante la Guerra Civil haciéndose pasar por periodista, lo describe así: «Miguel era digno hijo de su madre: el gitano idealizado. No sé describirlo mejor que diciendo que cuando baila es como una pantera a punto de saltar y en todo momento manifiesta la grácil actitud del bailarín. Es delgado y flexible; su piel es de ese bronce radiante que solamente se encuentra entre los de su raza. El destello de sus ojos está velado por pestañas largas y densas y dicen que el brillo de su sonrisa se ve a cien metros de distancia»⁸⁷. Otros ecos del público encontraban palabras como las dedicadas a La Singla en 1971, dotándola entre otros adjetivos, de

⁸¹Su condición se asemejaba a la del pueblo judío justo antes de la segunda guerra mundial, ver Schär / Ziegler 2014.

⁸²En Rütters 2012, pág. 67.

⁸³La Singla, bailaora gitana, tenía unos 17 años cuando viajaba por toda Europa, especialmente en Zürich y Basilea. Estaba acompañada por músicos que solían salir de gira, como André Batista, guitarrista habitual de Susana y José. Ver Anexo, figs. 138, 139 y 140.

⁸⁴«Aber ich kann mich erinnern, dass in Zürich, ev. in Volkshaus, La Singla gesehen habe.», Brigitta Luisa Merki, ver Anexo, transcripción 7.5.

⁸⁵Doctora en Historia de la Música por la Universidad de Barcelona.

⁸⁶Pablo García Mancha en <http://www.toroprensa.com/p/carmen-amaya.html>[10.06.2024].

⁸⁷En Riesenfeld 2023, pág. 132.

«exorcismo y orgiástica»⁸⁸ Ella misma se negaba a ir a una academia y presumía de ello, porque temía quizá perder su origen o su originalidad. Carmen Amaya trabaja con ella en una película: «Saca el fuego de su boca y lo extingue con sus pies», fue su comentario, copiando a Jean Cocteau, que describió así el flamenco. Sin embargo hay una diferencia en la recepción: a La Singla se la considera por algunos puristas de demasiado desprendida o libre, justamente lo que se aprecia en Susana («No hay en ella movimientos desmelenados ni desencadenamiento de pasiones»⁸⁹). La Singla fue una de las primeras gitanas que pudo salir de España invitada y a bailar, aunque los primeros ya habían salido en 1964 por ejemplo a la exposición de Nueva York (World Fair New York, 1964)⁹⁰.

2.1.4. Planteamiento contextual de género en ambas sociedades

El papel de la mujer tanto en España como en Suiza representa algunas contradicciones y enigmas en cuanto a la recepción del trabajo artístico de las artistas. Emilia Pardo Bazán expone en sus escritos el problema de género y el freno que eso podía suponer al progreso del país: una sociedad más moderna se identificaba con la incorporación de la población femenina al mundo laboral, y eso se traducía en progreso. No solo en el sector agrícola, que sí que se nutría de trabajadoras, pero incluyéndolas en el sector industrial y de servicios. Otro signo de progreso lo constituye la alfabetización, que llegó también a la población femenina gracias a las mejoras y regulación en la enseñanza pública, haciendo la asistencia a la escuela primaria obligatoria para toda la población indistintivamente de su género. Según Emilia Pardo Bazán, en torno a principios del siglo XX se daban contradicciones en la situación de la mujer, afirmando que «la distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que en la España antigua porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte (...)»⁹¹. La industrialización irregular, en ciertas regiones avanzada y en otras inexistente, creó más diferencias entre sociedades rurales que se dedicaban a las actividades agrícolas y nuevas fuerzas sociales, aparte de la lucha de clases que ya existía desde la época de Carlos V. El incorporarse la mujer al empleo fuera del hogar fue una prueba del proceso de modernización que vivía el país.

Un elemento que contribuye a la introducción de las mujeres al mundo laboral y por consiguiente también a los oficios artísticos fue la estética⁹²: el pantalón y el pelo corto

⁸⁸ «Sie ist fesselnd und abstossend zugleich, fast zornig (...) Man glaubt, einem exozistischen, orgistischen Reinigungsakt beizuwohnen, wenn La Singla tanzt.», en folleto de publicidad de La Singla, pág. 2 (Familia Janssen, Marburg 2016).

⁸⁹ «La Celestina», convertida en «ballet», en: ABC, 05.06.1966, pág. 93.

⁹⁰ Cita de Estela Zatanía: «Manuela Vargas chose her back-up carefully, and surrounded herself with the best artists of the era, at the Fair and elsewhere: Fosforito, Naranjito de Triana, El Güito, Fernanda y Bernarda de Utrera, Beni de Cádiz, Juan Habichuela, José Cala El Poeta among many others, and with their input, developed dance forms for tientos, caña, mirabrás and taranto that are still referential today», en www.expoflamenco.com, 9.09.2020 [10.06.2024].

⁹¹ En «La mujer española», Pardo Bazán 2018, pág. 89.

⁹² Shirley Mangini en «Women of the spanish Avant-Garde», *Bulletin of Spanish Studies*, 95(5), pág. 379–392, ver <https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1497322>. [10.06.2024].

eran indicios visuales claros de querer cambiar algo, hacer visible una idea, una oposición, un instrumento significativo, que permitían a las mujeres identificarse y definirse a sí mismas. Se formaron grupos de mujeres artistas e intelectuales, que no tenían acceso todavía a tertulias o determinados lugares pero que querían participar en la modernización de su país. Una anécdota de la pintora americana Mary Casatt es un claro ejemplo de la discriminación que se sufría todavía en 1930: Casatt deseaba entrar en los cafés parisinos donde se movían Monet y Degas, pero le era denegada la entrada. Su única posibilidad era encontrarlos en el Louvre, donde unas doscientas personas, en su mayoría mujeres, junto a ella, trabajaban diariamente como copistas y vendían copias fuera del museo. En el Louvre tenía la única posibilidad de encontrarse casualmente con algunos de los pintores famosos, pero ninguna de intercambiar conocimientos en torno al arte, como hacían en las tertulias (en España también estaba prohibido a las mujeres participar en tertulias y acudir a tabernas y cafés). Finalmente pudo establecer una amistad con Degas.

Algo parecido pasaba en Suiza. Las clases más altas podían verse más separadas de la miseria que aunaba entre la mayor parte de la población. Dentro de estas clases, la mujer gozaba de una gran libertad artística, si bien tampoco era bien visto una mujer independiente sin dedicarse completamente a su hogar. El tardío sufragio universal del que gozó la confederación helvética fue un alarde de reivindicación del rol femenino en Suiza, supeditando el control familiar (administración de la rutina y jornada diaria, responsabilidad de la crianza y organización familiar) por parte de las mujeres a la elección de representantes políticos, algo que se concebía en aquel entonces para cientos de miles de mujeres como secundario o pérdida de tiempo, y que podían hacer los hombres en la plaza del pueblo un día cualquiera, por explicarlo más claramente⁹³. Sin embargo, esta característica de la sociedad suiza no debe dar lugar a malinterpretaciones culturales: la alfabetización en Suiza estaba, al contrario que en España, a principios del siglo XX más que asentada, mientras que España presentó altas tasas de analfabetismo tanto en hombres como en mujeres hasta bien pasado mediados de siglo, independientemente del alto porcentaje que abarcaba la agricultura en la economía de los dos países. Otro efecto paralelo fue el nacimiento de grupo de mujeres intelectuales, o su visibilización en núcleos urbanos con vida cultural: aunque no se vea reflejado en grupos, corrientes y sociedades de intelectuales y artistas por tener prohibida la participación o no ser aceptadas, sí existieron y promulgaron sus ideas estéticas y culturales, teniendo escasa o nula repercusión en la sociedad.

En ambos países algunas mujeres que comenzaban a diseñar objetos, como piezas decorativas (muebles de jardinería, tapices, vestidos) mostraban avances intentando dedicarse al arte. Estas piezas decorativas se consideraban arte menor, como las piezas de las artistas suizas Delaunay, Taeuber-Arp o Bailly, y su trabajo artístico era engullido por

⁹³Curiosamente cita la española Pardo Bazán el axioma «Los hombres hacen las leyes y las mujeres las costumbres», lo que muestra la cercanía de mentalidad de Suiza y España a principios del siglo XX, ver Pardo Bazán 2018, pág. 84.

el de sus parejas o maridos, a los que se consideraba artistas de verdad, dotados de una seriedad que las mujeres, a ojos de toda la sociedad, no poseían. En museos de tapices y otros pequeños museos de artes decorativas se encuentran también muchas obras de mujeres artistas como los muchísimos tapices anónimos elaborados que llenan los museos de antropología y folclore en países como Bulgaria o Rumanía, donde tejer era una ocupación femenina (y resultó ser un refugio y espacio creativo para aquellas que lo deseaban y necesitaban), introduciendo otras maneras de articular la modernidad, aunque no se terminan de incorporar oficialmente a la historia del arte. La diversidad de soportes y estéticas, donde las mujeres dieron tanto, ofrecía un nicho libre de la presencia masculina, porque era un pequeño espacio que sin ser considerado un gran arte o parte de las bellas artes, sí les permitía expresarse en libertad. Y lo más importante de este desarrollo es que la danza formaba parte de estas «artes menores». Aquí sería importante nombrar también el caso de la arquitectura: aunque no está considerado un arte menor, muchas de las mujeres que estudiaron en esta dirección no podían firmar sus propios proyectos, con lo que muchos de los edificios e interiores creado en España desde principios del siglo XX hasta pasada su mitad no pudieron firmar sus trabajos ni reivindicarlos solas. Eileen Grey es otro ejemplo claro de discriminación: a pesar de ser famosa en el diseño de muebles, su casa (E1027) diseñada por ella, así como sus interiores y murales, se hizo conocida en el sur de Francia, casa que fue ultrajada por Le Corbusier, borrando sus murales y pintando los suyos propios mientras residía allí como invitado.

Siendo tan duro entrar en círculos intelectuales como artistas femeninas, era relativamente fácil en comparación ser bailarina de flamenco, un rol donde se podía ejercer determinada libertad artística aunque no se reconociera su poder intelectual. El que la actividad femenina en el mundo cultural creciera y fuera patente a medida que avanzaba el siglo XX no lleva implícito su reconocimiento posterior en análisis de los movimientos culturales, ya que la historia hasta la época actual se sigue juzgando en mayor parte según un canon masculino. Aunque en movimientos vanguardistas como el dadaísmo en Suiza o el modernismo en España las mujeres artistas produjeron tanto como sus homónimos masculinos, casi no aparecen en el relato de estos movimientos o son relegadas a meras acompañantes. En el flamenco sí hay nombres, y no se cuestiona la inclusión o reconocimiento en el flamenco de estas figuras femeninas, pero es necesario analizar por qué tenían libertad en este ámbito y cómo se articula la visión del flamenco desde su perspectiva. El flamenco no se libraba en principio de estas cuestiones. Galerín publicaba en 1929 una descripción de lo que eran los fandanguillos, «(...) muy bonitos y sobre todo, es una cante muy a propósito para una mujer (...)»⁹⁴A pesar de anotaciones de esta naturaleza, la mujer bailaora bailó todo tipo de palos, incluso aquellos que no se bailaban, saltándose

⁹⁴Galerín era el pseudónimo de Agustín López Macías (1881–1944), periodista andaluz y escritor, especializado en flamenco. Artículo de Fernández Borrero en Huelva Información, con fecha de 9 de mayo de 2021, ver https://www.huelvainformacion.es/ocio/fandango-cante-pa-mujeres_0_1571843527.html[10.06.2024].

todas las leyes invisibles que podían existir.



Figura 8: Ballets Espagnols de la Argentina. Boceto desarrollado del cartel por Carlos Sáenz de Tejada en 1927, en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dance_of_Spain?uselang=pt#/media/File:Ballets_espagnols_Argentina_-_affiche_-_Tejada_-_btv1b53253688h.jpg [10.06.2024] (Public Domain).

Asimismo, Carmen Amaya decidía bailar en pantalones no haciendo caso de críticas y ecos negativos. En la época donde las varietés abundaban, al ser el abanico de representaciones tan amplio y observarse todo tipo de vestuario y aumentar las críticas en los periódicos sobre estas actividades, se intentó limitar el libre albedrío de vestuario y poses: «Y la Sociedad de Variedades, ante el declive del género, se propuso ejercer una labor de profilaxis para "evitar que la pornografía reinante acabe con él", solicitando la ayuda del gobierno a fin de preservar el decoro de los espectáculos, de los artistas, del público y de las propias autoridades.»⁹⁵ No era fácil establecer una línea entre lo que estaba permitido y era decente, y lo que no. Pacita Tomás da todavía testimonio de lo estrictos que eran al bailar para la televisión española estatal mucho más tarde, en la década de los sesenta, controlando la altura de las medias, el largo de las faldas, los escotes y todo lo que podía parecer obsceno.

En el caso de Susana y José, aun siendo conscientes de estas restricciones, siguieron viajando a España y actuando. «Creo que Susana y Robledo, vivieron juntos una enorme ruptura, también social. No se atenían a convenciones, vivieron realmente como artistas libres y vivieron como consideraron que era lo mejor, a pesar de que venían de familias burguesas»⁹⁶. Mientras que Robledo venía de Kaliningrado desde el seno de una familia

⁹⁵Ver artículo de Huertas 2010, pág. 3.

⁹⁶«Ich denke schon dass Susana und Robledo, die haben zusammen einen grossen Aufbruch erlebt, auch gesellschaftlich. Die haben sich nicht an Konventionen gehalten, sie haben wirklich als freie Künstler gelebt und ein Leben gelebt wie sie es für richtig fanden, obwohl sie aus ganz bürgerlichen Familien kamen.», entrevista personal a Brigitta Luisa Merki.

religiosa y sin antecedentes artísticos liberales, Susana venía de una familia suiza de buena posición, y apoyaban el arte (su hermano fue músico profesional). «Ella tenía muchos contactos sociales, también en la clase alta, y era totalmente aceptada. No se preguntó nunca si voy a ser bailarina, qué significará para mí socialmente. Tenía una conciencia sana de sí misma... natural... también como mujer. Eso tenía que venir de su familia»⁹⁷ Susana arriesgó desde el primer momento dejando su vida familiar construida en Berna para enfrentarse a un futuro incierto e inseguro. Tanto Susana como Robledo, después de entrar en contacto con el flamenco, no dudaron en vivir de su arte, viajando y actuando constantemente hasta el fin de su vida.

⁹⁷«Sie hatte sehr viele soziale Kontakte auch schon in der gehobenen Gesellschaft und sie war total akzeptiert. Sie hat sich nie gefragt, "wenn ich Tänzerin werde, was bedeutet das sozial". Sie hatte ein sehr gesundes... selbstverständlich...Selbstbewusstsein, auch als Frau. Das muss schon von ihrer Familie auch kommen.», Idem.

2.2. Antonio Robledo

2.2.1. Biografía: orígenes

La creación de una base de datos general para no perder información, poder consultar cualquier formato o información obtenida de manera rápida y contrastar las informaciones desde diferentes perspectivas y fuentes es un paso primordial para la reconstrucción de una biografía y legado artísticos y donde se aborda de manera pionera la búsqueda e inventariado de fuentes primarias y secundarias. A la primera búsqueda en Suiza le sigue el viaje al norte de Alemania para encontrar a la familia de Robledo en Frankfurt, Marburg, y Emden. La primera entrevista que se realiza será con Barbara Nöhre y Hans Dieter Hefe (sobrinos). Después con su hermana Marlis Nöhre. Lo más importante de este capítulo es rellenar datos de su biografía e intentar sacar a la luz los años en los que no hay resultados de Robledo, así como saber cómo creció, dónde y qué papel jugó la música y su familia en su futuro destino. Algunos datos ya presentan una gran dificultad por varios factores: los años de la Segunda Guerra Mundial se anticipan difíciles de investigar por la falta de información y confirmar los datos por la familia será una operación compleja por el tiempo que ha pasado, por el olvido, y quizás por la actitud reacia que podría provocar el hablar sobre detalles de la Segunda Guerra Mundial.

Como fecha de nacimiento de Armin Janssen aparece el 22 de mayo de 1922 en la mayoría de las fuentes encontradas (léxicos, artículos). Sólo en páginas aisladas hay algún error en la fecha de nacimiento pero damos por confirmada esta fecha. En la oficina del ayuntamiento de Hannover se da la posibilidad de pedir una partida de nacimiento si se tienen lazos familiares con la persona de interés, pero solo con un permiso especial después de analizar las circunstancias se podría obtener una confirmación⁹⁸, algo que está en proceso de obtención.

Según las indagaciones respecto a su familia en Alemania, sus hermanas siguen vivas al igual que sus sobrinos, que tienen muchos recuerdos de su tío Armin Janssen, en especial Barbara Melnyk, hija de Marlis Nöhre, hermana de Armin, y Hans-Dieter Hefe, hijo de la hermana mayor de Armin, Rosmarie Janssen. Es este último el que más recuerdos y detalles logra rescatar y la persona que hizo muchas de las grabaciones antiguas con carácter doméstico que existen de Robledo. Al intentar reconstruir su árbol genealógico, apreciamos la falta de información sobre los antepasados de su padre y de Susana (familia Looser), así como de los últimos descendientes:

⁹⁸[https://serviceportal.hannover-stadt.de/buergerservice/dienstleistungen/ausstellung-einer-geburtsurkunde-90000194-0.html?myMedium=1#:~:text=Sie%20k%C3%B6nnen%20die%20Urkunde%20auch,%40hannover%2Dstadt.de.\[10.06.2024\].](https://serviceportal.hannover-stadt.de/buergerservice/dienstleistungen/ausstellung-einer-geburtsurkunde-90000194-0.html?myMedium=1#:~:text=Sie%20k%C3%B6nnen%20die%20Urkunde%20auch,%40hannover%2Dstadt.de.[10.06.2024].)

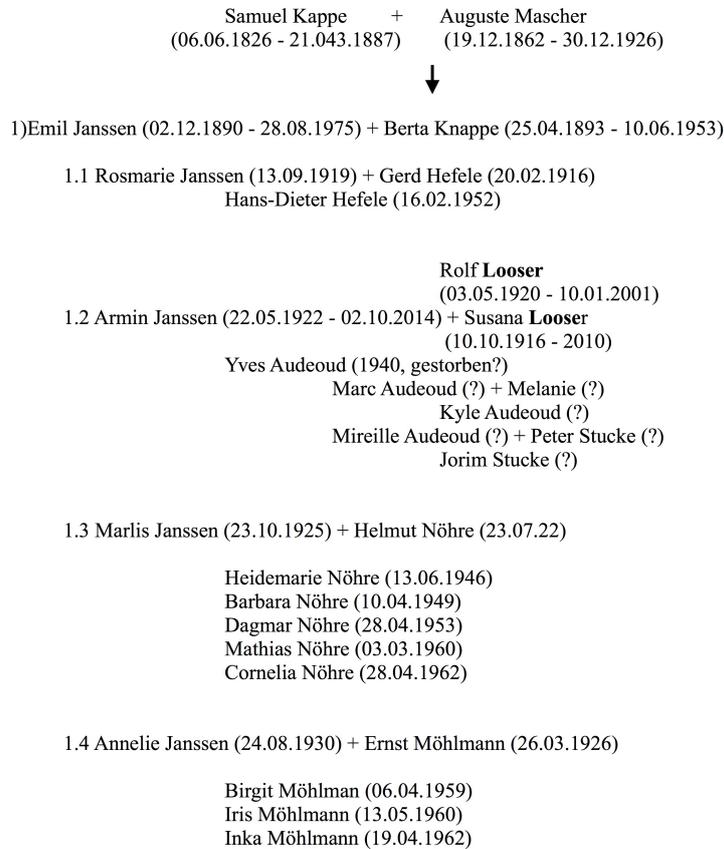


Figura 9: Genealogía de cinco generaciones a partir de los testimonios de la familia Janssen (Fo-IC en Marburg).

En este árbol genealógico vemos que Robledo no tuvo descendencia directa, y que el único hijo de su mujer Susana, Yves Audeoud, falleció (hasta este punto de la investigación, la información de que disponemos es que fue en accidente de tráfico en 2004, en Freiburg i. B.). Pero saco información de sus descendientes partiendo de la esuela publicada en los periódicos tras su fallecimiento.

Armin Janssen fue el segundo hijo del matrimonio entre Berta Kappe y Emil Janssen, y nació al igual que su hermana mayor, en Hannover: Rosmarie Janssen había nacido tres años antes, en 1919. Poca información existe sobre la vida de Bertha Kappe antes de casarse: su hija Marlis y su nieta Barbara la describen como una mujer muy dulce y suave, dedicada a las labores del hogar y al cuidado de sus hijos, a pesar de que era maestra

y sabía tocar muy bien el piano: de hecho daba clases privadas de piano en su casa, y así la recuerda Marlis Nöhre. Tenía gustos artísticos: le gustaba pintar, hacer música y bordar o hacer manualidades con y para sus hijos⁹⁹. Una imagen de ella en Emden existe todavía. Los Janssen vivieron siempre, desde Hannover hasta Oldenburg, en viviendas para pastores bautistas, que se encontraban al lado de su capilla donde trabajaban y ofrecían los servicios religiosos.

Emil Janssen es una figura que sí nos ofrece más informaciones por dos razones. La primera es que a su dedicación como pastor bautista se deben los cambios de domicilio que realizó la familia hasta el final de la guerra. La vida de la familia se desarrollaba bajo la influencia de los servicios religiosos y compromisos sociales con la comunidad de la iglesia en la que se encontraban. La segunda es la vocación de Emil Janssen para componer motetes y corales, musicando salmos bíblicos para los servicios religiosos y las diferentes festividades del calendario eclesiástico. Cuántas obras contiene su producción no es conocido hasta hoy, pero contamos con las siguientes fuentes: en posesión de Barbara Melnik se encuentra una carpeta con diferentes manuscritos sin numerar, hojas sueltas y copias¹⁰⁰. Una de estas hojas está datada de 1935 y el título así como el texto proviene de un pasaje bíblico. El texto está musicalizado para coro mixto, lo que nos anima a pensar que su fin era ser cantado en el oficio religioso por todos los feligreses y asistentes de la comunidad. Otros manuscritos están compuestos para la misma formación («Wenn Dich ein Schmerz bekümmert»¹⁰¹) o contienen la voz con el acompañamiento para un instrumento de teclado, como es el caso de «Der Mutterlied», entre otras piezas tradicionales o usadas para festividades como la Weihnachtskantate que no es de la autoría de Emil Janssen como aparece al principio, sino arreglada. Estas composiciones fueron trabajadas antes de los años en Königsberg, pero el sello con la dirección de Königsberg fue posterior así como la imagen de Königsberg en el reverso de una de las carpetas. Esto significa que las composiciones encontradas en la carpeta se podrían datar entre 1935 y 1939, año en el que llegan a Königsberg.

En Emden, donde reside la hermana de Robledo, Marlis Nöhre, se encuentra también una carpeta con algunas hojas sueltas y sin numerar. Y por último, en internet encontramos algunas referencias a Emil Janssen y se contabilizan dos melodías¹⁰², de los que «Auf Adlers Flügeln getragen übers brausende Meer der Zeit» parece ser la más famosa y conocida, con texto de Annie von Wethern-Viebahnen y datado en el año 1920. La otra melodía que aparece en la misma fuente, «Hier hast du meine beiden Hände», con texto de Hedwig von Redern, está datada en 1923. En otra página diferente se nombra el mo-

⁹⁹Según los datos ofrecidos por Noehre, Marlis (entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabada en formato mp3, en Hannover, 15.08.2016 y 16.08.2016).

¹⁰⁰Esta fuente se encuentra en Marburg, en el domicilio de la señora Melnyk.

¹⁰¹Este manuscrito está sellado con la dirección de la familia Janssen en Königsberg, la Yorkstrasse 36, que coincide con los datos obtenidos del artículo publicado en 1998 en el periódico «Das Ostpreussenblatt», hoy «Preussische Allgemeine», en: <http://www.webarchiv-server.de/pin/archiv98/609o98.htm> [10.06.2024].

¹⁰²Emil Janssen en https://www.evangeliums.net/lieder/emil_janssen.html [10.06.2024].

tete „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, también atribuido a Emil Janssen, y en este caso el texto procede del salmo 19. Sabemos que las composiciones de Emil Janssen, por su carácter religioso y su función para el servicio cristiano están seguramente publicadas bajo la Singende Gemeinde Verlag, dedicada a publicar los libros de salmos y cantos para los servicios de las iglesias cristianas en Alemania, y donde Emil Janssen se cuenta como uno de los compositores de la época romántica de la música coral religiosa entre otros compositores¹⁰³.

En 1925 la familia Janssen se muda por primera vez. Se dirigen a Templin, donde vivirán primero en la calle Berderstrasse, número 36. En este año nace Marlis, con lo que son tres hasta ahora los hijos nacidos del matrimonio Janssen¹⁰⁴. La mudanza obedeció a la profesión de Emil Janssen, que dirigía cada cierto tiempo una nueva comunidad bautista de feligreses según los testimonios de la familia. Un detalle recordado por Marlis podría ser importante para la educación musical de Robledo: Berta Janssen recibe el cuaderno de canciones «Klänge aus der Kinderwelt» en la época de Pascua, y desde entonces, a falta de gramófono en la casa (Marlis asegura que nunca tuvieron reproductores de sonido) lo tocará y cantará con sus hijos todas las noches hasta que lo llegan a aprender de principio a fin. A partir de esta época, Bertha Kappe enseñó a todos sus hijos a tocar el piano, entre los 6 y los 7 años de edad, aunque no todos lo aprendieron con las mismas ganas o empeño. Según Marlis, era Armin el que más horas pasaba delante del piano, aunque no siempre tocando lo que a su madre le hubiera gustado escuchar: improvisaba y disfrutaba creando sus propias composiciones y experimentando con el sonido, lo que su madre no consideraba correcto, y molestaba a sus hermanas cuando querían estudiar. Una imagen que se conserva de esta época es de la madre y los tres niños en una excursión en medio de un bosque, fechada aproximadamente en 1929, donde se puede observar a un Robledo niño muy sonriente. En otra de las fotos, se puede observar a unos niños felices, en especial a Robledo abrazando a su madre, extrovertido y mostrando su cariño sin ningún reparo. Todos ellos aprendieron no sólo a tocar el piano: Marlis aprendió a tocar la flauta de pico y la travesera, y su hermana Rosmarie tocaba la guitarra con bastante talento, aunque no se mostraba muy interesada en la música, sino en belleza y cosmética. En cuanto a carácter, toda la familia coincide en que Robledo había heredado de su madre el carácter suave y dulce, así como su talento pedagógico, y físicamente se le parecía mucho.

En 1930 se produce la segunda mudanza: en esta ocasión se dirigen a Danzig, una region situada entre Alemania y Polonia y que hoy en día como consecuencia de la 2. Guerra Mundial pertenece a Polonia. También este traslado va unido al nacimiento de la más joven y último de los hijos Janssen, Annelie¹⁰⁵. Supuestamente en esta época se contrata a una niñera llamada Lynnchen para ayudar a Bertha con los niños. La calle

¹⁰³https://de.wikipedia.org/wiki/Verlag_Singende_Gemeinde [10.06.2024].

¹⁰⁴Fotos de la familia en Templin con Robledo alrededor de los tres años de edad han sido consultadas en el archivo familiar.

¹⁰⁵Podemos ver a todos los hermanos juntos en una foto por primera vez en Danzig y con Emil Janssen en las imagenes fechadas en 1933, archivo familiar.

es Sandgrube, número 21. Cinco años después cambian de dirección dentro de Danzig (a la calle Güntherschlaferwald, número 4), en 1935 (la madre escribe con regularidad a su familia y les invita a visitarles a Danzig¹⁰⁶), fecha de la que data una de las composiciones de Emil Janssen¹⁰⁷: el padre compone regularmente para los oficios de su parroquia. En 1936 Robledo acude a clases de piano por primera vez oficialmente en el conservatorio de Danzig. En esta vivienda, que se encuentra en un segundo piso, tienen una habitación extra en el tejado, que ocupa Armin, y donde duerme hasta que se produce la próxima mudanza, en 1939.

Como ya explicamos en un párrafo anterior, Armin siempre improvisaba: estaba completamente fascinado por los sonidos del piano y ninguna armonía o disonancia le disgustaba. En este punto parece interesante saber cómo era la casa de los Janssen y cómo era su distribución, así como dónde se encontraba el piano u otros instrumentos musicales. El intento de reconstruir este recuerdo es interesante: no sólo había un piano en la casa, sino que en el despacho del padre se encontraba un armonio, un instrumento bastante común a principios de siglo en pequeñas iglesias o capillas y que funcionaba con una entrada de aire controlada por un pedal unido a un fuelle, o sea la misma mecánica que la de un órgano pero mucho más pequeña y sencilla. El sonido se asemeja también más a un órgano (tubos soplados) que a un piano. Ni Armin ni sus hermanas tenían permiso para tocar este instrumento: el padre lo había prohibido terminantemente: los niños sólo podían tocar el piano, al otro lado de la casa. Normalmente si Emil Janssen estaba en su despacho se intentaba no hacer ruido ya que estaba componiendo o escribiendo sermones para la iglesia. Richard Merz escribe sobre la dureza de su padre y la ausencia de danza, cine, conciertos o teatro en la vida de la familia y los niños Janssen en aquella época. Pero si no estaba en el despacho, Marlis recuerda a toda la familia jugando en la mesa o cantando. Y además, apunta a la pasión de su padre por la fotografía. No tenemos imágenes de la casa: del año 1935, su última época en Danzig, sólo hemos encontrado una imagen donde aparece Robledo con su madre a la derecha y dos de sus hermanas entre otros niños y adultos, al parecer en algún tipo de excursión.

En 1939 se acomete la que será la última mudanza de la familia, a otra región más alejada de Danzig, en Prusia oriental. Königsberg es llamado hoy en día Kaliningrado y pertenece desde el año 1945 a Rusia, que se encargó de borrar nombres de calles, tirar edificios y aniquilar cualquier vestigio de rastro germano en la región, por lo que es casi imposible encontrar pistas de la familia Janssen en este lugar: su dirección fue la calle Yorkstrasse, número 39. Obtenemos una imagen de toda la familia en lo que parece ser el jardín o entrada de su casa y donde parece hay unos raíles, lo que podría haber sido un paso de trenes. Será el último lugar en el que resida toda la familia junta hasta el

¹⁰⁶Carta escrita el 14 de agosto de 1935 de puño y letra de Bertha Kappe a su familia, archivo familiar.

¹⁰⁷Algunos de los manuscritos y copias se encuentran también todavía en Marburg, y en algunos se encuentra la fecha de 1935, aunque los manuscritos estén mezclados con una imagen de Königsberg y un sello también con la dirección de Königsberg que debieron ser añadidos posteriormente.

comienzo de la guerra. Esta mudanza no fue deseada por los hermanos, que preferían haberse quedado en Danzig, según el testimonio de Marlis. Su calle será a partir de ahora Jörgstrasse, número 36. Es aquí donde Armin participa más en las actividades musicales que acompañan a la vida religiosa de su padre paralelamente a sus clases en el conservatorio de Königsberg, donde los profesores se quejan de que Armin hace muchas «tonterías» al piano. El improvisa con placer al órgano, acompaña al coro de la iglesia bautista y lo dirige en muchas ocasiones, participando en los oficios y acompañando las ceremonias. Mientras, en casa, su madre toca a menudo con él piezas a cuatro manos. Marlis cuenta la anécdota de Armin con el conserje de la parroquia, llamado Casella: este deja al niño estar horas al órgano improvisando mientras no haya nadie en la iglesia.

Un año más tarde termina Robledo lo que llamaríamos el bachillerato o selectividad (Abitur). No sabemos con exactitud a qué se ocupa Armin Janssen a partir de este momento, pero tenemos la sospecha de que ya a finales de 1940 o 1941 es llamado a hacer su servicio civil obligatorio, lo que explicaré a continuación más detalladamente.

No existe casi ningún documento de esta época y de estos acontecimientos con los que se puedan despojar las dudas, pero sí podemos sacar deductivamente algunos detalles de dos fuentes: la primera y más importante son las fotos. El uniforme que lleva puesto Robledo en una fotografía datada de 1943 (insignia de marine de guerra, «Kriegsmarine», ver Anexo, figs. 54 y 55) nos demuestra la veracidad de su versión y lo contado por su familia en cuanto a su condición militar durante 1943 y 1944. Armin Janssen estuvo, según las entrevistas a su familia, como marine en la Segunda Guerra Mundial, y su testimonio es fundamental, pero ninguna prueba se ha encontrado hasta ahora, aparte de estos testimonios y del propio testimonio citado en entrevistas y artículos de Robledo. Lo primero que analizamos es su ingreso en el RAD (Reichsarbeitsdienst)¹⁰⁸, una especie de servicio obligatorio para todos los jóvenes, mujeres y hombres, de la Alemania de Hitler que existió desde 1935 hasta 1945 y que tenía una duración de dos años más o menos hasta ser enviado al frente. Una de las fotos encontradas donde aparece con el uniforme de la marina de guerra está hecha, según Marlis, en Königsberg, pero no se conoce la identidad de su acompañante.

La segunda son los testimonios del mismo Robledo que consta de dos fuentes: una es lo escrito en el Ostpreussenblatt, la otra es la confirmación de personas muy cercanas, en concreto la transcripción de Marlis Nöhre y los recuerdos de Brigitta Luisa Merki. Según ellas, el tiempo que pasó Armin en la guerra fue entre los años 1944 y 1945. Y según lo que él mismo dijo, habría sido a bordo de un submarino (un desactivador de bombas, especi-

¹⁰⁸El gobierno del Tercer Reich aprobó el día 26 de junio de 1935 la Ley para el Reichsarbeitsdienst, en la que su artículo § 1 dice:

"Der Reichsarbeitsdienst ist Ehrendienst am deutschen Volke. Alle jungen Deutschen beiderlei Geschlechts sind verpflichtet, ihrem Volke im Reichsarbeitsdienst zu dienen. Der Reichsarbeitsdienst soll die deutsche Jugend im Geiste des Nationalsozialismus zur Volksgemeinschaft und zur wahren Arbeitsauffassung, vor allem zur gebührenden Achtung der Handarbeit erziehen. Der Reichsarbeitsdienst ist zur Durchführung gemeinnütziger Arbeiten bestimmt.", en: <http://balsi.de/3Reich/Organisationen/RAD/organrad.htm> [10.06.2024].

fica Marlis). Armin explica que hizo el «trabajo» en Skirwieth¹⁰⁹ hasta que fue llamado a filas para combatir en el frente. A la búsqueda de datos, visito el Militärarchiv¹¹⁰ y hago una pregunta oficial con fines científicos a este archivo y al Deutsche Dienststelle, que todavía no ha sido contestada oficialmente¹¹¹. El gran problema de todas las personas que hicieron su servicio en Skirwieth, es que no se conservó ningún documento o registro de los dos centros de servicio que existían¹¹², ya que después de la guerra no volvieron a ser territorio alemán y se borraron todas las huellas que existieron de la cultura germana¹¹³. Otras páginas en la web que ofrecen informaciones para encontrar datos sobre los marines como el Archivo Histórico de los Marines¹¹⁴ o la página www.unterseeboote.de, que me ayudan a buscar por cuenta propia. La flota de submarinos de Alemania en la Segunda Guerra Mundial antes de entrar en guerra directa con el bloque aliado de Francia, Rusia, Inglaterra y USA poseía 1154 submarinos alemanes, los cuales se dividían en dos tipos de flotillas: la flotilla de ejercicios (15 flotillas) y la flotilla del frente (16 flotillas) – estas flotillas constaban de grupos de submarinos que actuaban en conjunto y estratégicamente¹¹⁵. Buscando entre la flota de submarinos que fueron apresados, donde la tripulación sobreviviera y hubiera atracado en algún momento en Francia, parece ser el submarino U 766¹¹⁶ el que más probabilidades tendría, ya que este submarino sufrió varias averías y tuvo que ser atracado en La Pallice (Francia), pero Armin Janssen no aparece entre los datos de la tripulación. Este submarino salió de Willemshaven, no muy lejos de donde se encontraba Armin de servicio, y fue supuestamente apresado en Francia. Entre las bases donde atracaban los submarinos del ejército se encontraba Skirwieth y Willemshaven, el mismo lugar o muy cerca de donde Robledo estaba destinado a hacer su servicio obligatorio y donde deducimos estuvo estacionado desde unos ocho meses hasta un máximo de dos años. Supuestamente, en ese submarino habría 46 personas. En el Archivo histórico de la Marina, se puede buscar a marines que estuvieran en el frente entre 1939 y 1944, entre las cuales podemos encontrar cuatro con el apellido Janssen. Es posible que hubiera un pequeño error en la transcripción de las listas de los nombres de la tripulación, con lo que

¹⁰⁹Das Ostpreussenblatt, 199, en: <http://www.webarchiv-server.de/pin/archiv98/609o98.htm> [10.06.2024].

¹¹⁰<https://www.bundesarchiv.de/benutzung/sachbezug/militaer/00381/index.html.de>, [10.06.2024].

¹¹¹El caso de Robledo está registrado bajo el número de identificación Ref. II B 13 Janssen, Armin, y en proceso. La oficina del Deutsche Dienststelle deja claro desde el principio de la investigación que este tipo de procesos pueden durar varios años y que sólo podrá consultarse la información con el consentimiento expreso de la familia.

¹¹²Ver: Folklore als Lehrmeisterin – Der Komponist Antonio Robledo, en: Das Ostpreussenblatt, 1998.

¹¹³Sobre este tema y la preocupación e incertidumbre de muchas personas que no encuentran pistas del pasado de Skirwieth, ver «Das Ostpreußenblatt», 20.06.1950, en <https://www.portal-ostpreussen.de/Members/inge4013/ostpreussische-nachrichten/ostpreussenblatt/ostpreussenblatt-1950/das-ostpreussenblatt-folge-06-vom-20-06-1950.pdf>[10.06.2024].

¹¹⁴http://historisches-marinearchiv.de/projekte/crewlisten/ww2/eingabe.php?active_cl2=result [10.06.2024].

¹¹⁵Información especializada en los submarinos alemanes entre 1935 y 1945 en: <http://www2.unterseeboote.com/uboote/u-flottillen.php> [10.06.2024].

¹¹⁶[https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutscher_U-Boote_\(1935-1945\)/U_751-U_1000#U_751.E2.80.93U_800](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutscher_U-Boote_(1935-1945)/U_751-U_1000#U_751.E2.80.93U_800), [10.06.2024].

fácilmente un «Armin» Janssen pudo entenderse como «Heinrich Janssen», o «Herman Janssen» pero de momento sólo son premisas. ¿Pudo ser un error de caligrafía? Hay que tener en cuenta que quizás estas fuentes reflejan un determinado estado de la tripulación en un embarco concreto, en los que con frecuencia desembarcan unos y entran en servicio otros marines, renovando así frecuentemente la tropa a cargo de esta máquina y vehículo de guerra.

Otras fotos de índole festiva nos remontan a la Navidad de 1944, en plena Segunda Guerra Mundial. Los detalles de la foto nos muestran el árbol de Navidad. Justo después, en enero, ocurren rápidamente varios acontecimientos: Robledo se supone preso de guerra en Francia, sin saberse hoy con precisión cuánto tiempo y dónde. Sí que tuvo que ser un periodo de meses, puesto que no volvió nunca más a Königsberg y los primeros meses de 1945 no había llegado a Oldenburg. Tras saberse la derrota alemana, la familia Janssen huye de Königsberg por temor a la invasión rusa, muy cercana a la frontera. No huyen juntos: Rosmarie y Marlis huyen, según el testimonio de Marlis, en bicicleta desde Fäbelin a Stockbrunn. Se trata de una huida de varios días y se dirigen hacia el sur, mientras que Emil y Bertha Janssen llegan primero a Berlinchen y después a Stockbrunn con Annelie a la casa de su tía Martha, hermana de Bertha. Nadie sabe nada de Armin.

Ese mismo año, 1945, vuelven a reunirse todos en Oldenburg. Armin está presente. La situación es diferente a justo un año antes: Marlis se va a Fäbelin y se casa los últimos días de verano. Ese amor nació en Königsberg con uno de los feligreses de la parroquia de su padre. Pronto nacerá su primer hijo. En cambio para Robledo la situación es diferente: se va a Göttingen donde encuentra a su hermana Rosmarie trabajando y empieza a estudiar musicología en la Universidad de Göttingen, y recibe apoyo especial de la profesora Martha Mascha, que le aconseja estudiar piano. En Göttingen nadie sabe decir con seguridad cuánto tiempo estuvo, pero un dato recogido por Richard Merz detalla que fueron cinco semestres, o sea unos dos años y medio¹¹⁷. De esta época sólo poseemos una foto, presuntamente durante las Navidades de 1946 con parte de la familia de Bertha, donde vemos a Robledo sentado en el suelo y rodeado de la familia que vivía en Oldenburg, en la calle Prinzessinweg número 46; en esta foto reconocemos a Rosmarie a la derecha de Robledo, y a la izquierda a su tía Erma y su hija, prima de Robledo y sus hermanas. Gracias a las informaciones de Marlis, sabemos que Robledo puede vivir con Rosmarie en Göttingen y comer con ella, gastando sólo lo necesario en un momento difícil económicamente. La meta es terminar de estudiar musicología y dar clase como maestro o profesor.

El folleto de la agencia de conciertos Ernst Krauss (impreso en Zürich, pero con dirección en Holanda) dice que Armin «estudia Musicología y composición desde 1945 en la Universidad de Göttingen», y a partir de 1948 en Freiburg. Sin embargo, tras las conversaciones con Marlis sobre el año de la invasión, los bombardeos de Inglaterra y Estados Unidos y su huida de Königsberg, asegura que Armin volvió en 1945 y en 1946 fue a Göt-

¹¹⁷Merz, Richard: Antonio Robledo, in: Theaterlexikon der Schweiz, Chronos Verlag Zürich 2005, Band 3, S. 1507.

tingen por su hermana mayor. Este folleto nos da también otra pista importante: Armin va de gira con Susana y José «desde hace cuatro años». Si el folleto presenta críticas de conciertos hasta el año 58, bien pudieron ser las fechas de las giras desde el 54 hasta el 58, aunque es difícil precisarlo pues de las críticas se muestran sólo fragmentos e impide obtener más información de fechas y obras, o si acompañaba a la pareja de bailarines. Pero sabemos, también gracias a otro folleto de publicidad sobre Susana y José, que eran representados por Krauss y que en el año 1950 ya actuaban frente al público. Había dos músicos con ellos: Paco Hernández, guitarrista de Madrid, y Hans Müller, pianista de Zürich, el mismo pianista según todos los indicios que ya había acompañado a Susana en otras actuaciones y que ya hemos nombrado en el capítulo 2.1.1. José de Udaeta ya era un aclamado bailarín en España, y había sido una fuente de inspiración para Susana. Se encuentran muchas críticas que lo alaban como una figura consagrada tanto en Madrid como en Barcelona y Zaragoza (un ejemplo de ello son las conferencias sobre flamenco que da junto a La Quica y donde bailan juntos, ver Conferencia sobre el baile Flamenco, en: ABC, 22.02.1948, pág. 27.).

Robledo no llega a terminar sus estudios en la universidad de Göttingen. Alguien (quizá su profesora Martha Mascha) lo convence para probar suerte con el piano y los estudios superiores de música en un conservatorio. Su paso por Freiburg i. Breisgau es también el comienzo de los estudios con Carl Seeman en el conservatorio de Freiburg, fechado en el año 1948. En 1949, durante el segundo año de sus estudios de piano en Freiburg, estrena la obra de un amigo compositor suyo, Bertold Hummel. La obra es una sonatina para trompeta y piano (Sonatine für Trompete und Klavier op. 1a). Su pasado musical tenía mucho en común, pues la infancia de Hummel, como la de Robledo, se vió influenciada por la actividad compositora de la figura paterna y el contacto con la música religiosa. En el caso de Hummel, su padre dirigía un coro y era organista, con lo que Hummel tuvo seguro contacto con los servicios religiosos. De hecho en la lista de composiciones de Hummel encontraremos abundante producción de temática religiosa con alusiones bíblicas y dentro de formas típicas como cantatas, misas, motetes, obras para órgano, entre otras. Muchos años después de haber trabado amistad con Hummel, y sin haberle vuelto a ver (por lo que deducimos de sus palabras), Robledo se dirige a él en una cariñosa carta fechada el 26 de diciembre de 1994, casi cuarenta y cinco años después:

«Querido Bertold, simplemente así... un cariñoso saludo y los mejores deseos el nuevo año. Aunque hayamos vivido separados durante casi medio siglo y casi ni nos conocamos, ¿quizás algo de nuestras vivencias y cosas en común de la época en Freiburg exista todavía? Muchos saludos de nosotros para vosotros»¹¹⁸.

¹¹⁸«Lieber Bertold, einfach so ein lieber Gruss u. gute Wünsche für das neue Jahr. Auch wenn wir uns, fast ein halbes Jahrhundert lang auseinandergeliebt haben und uns kaum noch kennen, irgendetwas von den gemeinsamen Ansatzpunkten u. prägenden Erlebnissen aus unserer Wiege, der schönen Freiburger Zeit, ist doch vielleicht noch irgendwo vorhanden? Tausend Grüsse Euch beiden von uns beiden. Dein Armin», en: <http://www.bertoldhummel.de/werkbeschreibungen/biographien/janssen.html> [10.06.2024].

De la conversación con Hans-Dieter Hefe y Barbara Melnyk se desprende que pudo ser Hummel el que escribiera a Robledo para felicitarle por las fiestas navideñas. No creemos que se volvieran a encontrar, aun cuando Hummel vivió hasta el año 2002 y residió siempre en Alemania, concretamente en Würzburg. Tampoco se conoce ninguna respuesta por carta de Hummel a Robledo. Ese mismo año, en 1949, nace Barbara Melnyk: toda la familia de Marlis vive en la calle Prinzesinweg, número 42, en Fäbelin.

Mientras Robledo se formaba en Freiburg, ya existía un duo de bailarines que empezaban a actuar juntos con música en directo y con el lenguaje del flamenco. Eran Susana y José, buscando a un pianista que pudiera sustituir a su pianista habitual sin demora.

2.2.2. Primer contacto con Susana y José

Susana y José, que en 1949 hacían su primera gira por España, residían en Madrid y trabajaban en la compañía de bailes españoles del Teatro Español y en otros teatros de la capital desde al menos 1947-48: ese mismo año actúa Antonio el bailarín en Suiza¹¹⁹. En 1950 bailaban a partir del 17 de abril por primera vez en Suiza en los núcleos más importantes: Ginebra, Basilea, Berna y Zürich. Actuaban normalmente con un pianista o un guitarrista, y también con los dos al mismo tiempo. En varios de los programas aparece el nombre de Hans Müller al piano, y Paco Fernández a la guitarra. No sólo actuarían en Suiza sino que empezaría muy rápidamente a tocar en ciudades alemanas y austríacas. Al ser casi los únicos bailarines que ofrecían un espectáculo de danza española y flamenco, creemos que fueron representados por la agencia de Ernst Krauss casi desde el principio, e incluso ya en España todavía bailando en el Teatro Español. A ello se unía también claramente su llamativo aspecto físico, con cabello oscuro, figuras estilizadas, con poses muy erguidas y elegantes, y el cuidado vestuario que desde el principio mostraban en todas sus actuaciones y fotos de publicidad de los que se hicieron también postales de recuerdo, y que estaría confeccionado por Marta Font de Udaeta, la mujer de José de Udaeta.

Cómo llegó Armin a tocar para Susana y José se debió a una indisposición del pianista oficial, que pareciera ser Hans Müller. Sobre si fue este pianista el que enfermó, o el que no pudo seguir tocando en el año 1951 (aunque algunas menciones en entrevistas van en esta dirección), se aclara al ver la lista cronológica elaborada por Zacharias¹²⁰: Armin Janssen aparece como pianista y Antonio Robledo como compositor al mismo tiempo en el año 1952, lo que supone meses de ensayos, con lo que entró en la compañía un año antes, definitivamente en 1951. Susana y José habían trabajado, aparte de Hans Müller, con J. Perera y F. Quevedo, supuestamente pianistas españoles. En Freiburg buscan y preguntan por un pianista que pudiera hacer la sustitución inmediatamente para seguir con la gira. Se suponía que serían una sustitución de dos meses, como leemos del propio Robledo, pero fue, sin exagerar un ápice, para toda la vida: «Me cayó como un rayo»¹²¹. La recomendación vino de su profesor: Seemann habría seguramente escuchado ya piezas de carácter español y andaluz de la mano de su alumno, y lo recomendaría por alguna razón, quizá porque tocaba mucha música española. Quizás tuvo también que ver la situación económica de este periodo de posguerra y quisiera ayudar a su alumno de alguna manera: un año después, Marlis y su marido emigraban a Canadá en busca de una vida mejor y trabajo por la difícil situación en Alemania y la imposibilidad de encontrar un trabajo. Pero no podemos asegurarlo: sólo deducimos que dos de sus hermanas, Marlis y Rosmarie, vivían independientemente de sus progenitores y Armin y Annelie, su hermana más pequeña, estudiaban todavía.

¹¹⁹ Antonio Ruiz Soler, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Ruiz_Soler [10.06.2024].

¹²⁰ Ver: Werke (chronologisch), Don Juan, en Zacharias 1970, pág. 205.

¹²¹ «Das schlug ein wie ein Blitz», por Merz, Richard: Spaniens Glut und Ostpreussens Klarheit, en NZZ, 12.12.1997.

Cómo aprendió Robledo a tocar flamenco es un proceso que deducimos fue completamente autodidacta, como él mismo confesó en una entrevista: «Nadie, ni el guitarrista ni el cantaor, me pudo explicar nada»¹²². Pero el piano como instrumento acompañante dentro de la danza y del flamenco no era un elemento pionero: ya mencionado en el concurso nacional de danza de Suiza en 1939 por su importante presencia, el piano existe como acompañamiento del flamenco desde finales del siglo XVIII. Las primeras grabaciones existentes en el mundo del flamenco se hicieron a partir de 1890 y el piano forma parte de ellas: «Hay que hacer notar que algunos cantaores se acompañaban ellos mismos, así como que ya se utilizaba el piano para acompañar algunos cantes. Los estilos grabados en los 106 cilindros citados son los siguientes: Aires montañeses (1), Cartageneras (4), Fandangos (2), Farrucas (1), Granaínas (2), Guajiras (11), Javeras (1), Jotas (2), Malagueñas (20), Murcianas (1), Peteneras (5), Polos (1), Saetas (2), Siguiriyas (7), Serranas (4), Sevillanas (10), Soleares (10), Tangos (20) y Tientos (2).»¹²³. Otro escenario del pianista acompañante eran las pausas entre películas y noticiarios: en los albores del cine en España, los números de varietés llenaron los espacios sin proyección de las barracas cinematográficas. Los artistas amenizaban los intermedios de las películas mientras el operador cambiaba el rollo, dividido, por lo regular, en episodios. Entonces, el pianista que animaba las escenas de emoción de la película acompañaba a las cupletistas. Antonia Mercé fue una de las bailaoras flamencas que actuó frecuentemente, en Barcelona, y otras ciudades, en estas improvisadas salas de espectáculo.

2.2.3. Vida artística y madurez

La primera gira de Robledo con Susana y José será en Austria. Cuándo tuvo lugar exactamente no es posible precisar de momento, pero hay una suposición: si Robledo estreno la obra de su compañero Hummel el 19 de julio de 1951 en Freiburg, sería probable que la gira tuviese lugar en otoño o a partir de la fecha del estreno de Hummel. Lo que tampoco podemos afirmar con seguridad, es cuándo empezó a tomar clases con Max Egger en Zürich, como aparece en su biografía desde finales de los años cincuenta en algunos folletos de conciertos, y si fue oficialmente en el conservatorio de Zürich o fueron clases privadas.

1952 es el año en el que podemos deducir que empieza a componer sus primeras piezas, o seguramente a improvisar pequeños momentos musicales para las actuaciones de Susana y José. Aunque en algunos programas se rellenaban las pausas de los bailarines con piezas clásicas de carácter andaluz, al piano, cuando el guitarrista estaba presente, improvisaba: esta situación pudo haber llevado a Robledo a intentar imitar la guitarra y el carácter y sonido de la música que interpretaba. Robledo visita en este año a su familia un mínimo

¹²²«Niemand, weder der Gitarrist noch der Sänger, konnte mir irgend etwas erklären», cita extraída de la entrevista realizada por el periódico *Sonntags Zeitung* el 30 de noviembre de 1997, pág. 67.

¹²³«CICUS en casa-Elcante flamenco a través de la discografía antigua», Rafael Infante Macías en CICUS, <https://cicus.us.es/cicusencasa44/>[10.06.2024].

de dos veces: una, por el nacimiento y bautizo de su sobrino Hans-Dieter, y dos, por las fiestas de Navidad en Oldenburg: de esta visita existen varias fotos. En las fotos que aparece Robledo al piano, le vemos con partituras impresas, pero no podemos ver con claridad qué es lo que toca, aunque suponemos que podrían ser piezas clásicas o piezas de música española, pero no partituras manuscritas o escritas por él. De otras visitas a su familia en Oldenburg, no hemos podido datar con exactitud dos imágenes: la primera muestra a Robledo y a su padre, y tiene lugar en una casa, seguramente la casa de sus tías. La segunda imagen muestra a Robledo con Annelie pero no sabemos si la foto tuvo lugar el mismo año de las fotos navideñas de 1952 o si fue un año antes o después de 1952.

No sabemos con seguridad si fue el único pianista en 1952 que actuó con Susana y José durante este año. Existen otros nombres que aparecen como pianistas y que trabajaron con Susana y José: Quevedo, Pereira, Hans Müller, Rudy de Heus, incluso más tarde René Gerber. Al tener conciertos como solista de forma paralela a las actuaciones con Susana y José, es posible que al principio de los años cincuenta actuaran otros pianistas, alternando las actuaciones y dejando así un poco de margen para la preparación de Armin y sus conciertos. De uno de los folletos de la agencia Krauss, donde aparecen muchísimas críticas de varios periódicos internacionales, podemos deducir que su actividad concertística no se puede subestimar u obviar, sin contar con las horas de preparación que necesita un solista. Además los programas, según se desprende de las críticas, contenían obras de compositores que muy probablemente no se incluían en los programas de Susana y José, como Bártok, Stravinsky o Brahms.

Berta Knappe, la madre de Robledo, fallece en 1953: la Navidad de 1952 había reunido a la familia por última vez al completo, de lo que existen varias fotos que ya hemos comentado, y otras en las que se ve a Robledo con sus padres y su hermana Annelie. Marlis habla de la demencia que padecía, y que recalca con fotos de Berta y su rostro completamente inexpresivo. Al morir su madre, Robledo se ve muy afectado y escribe una carta a su padre: se puede leer perfectamente cómo la muerte ocupa un lugar en sus pensamientos. Según Marlis Robledo no acudió al entierro, pero no se sabe por qué. En esta época, todo el año 1954 y los demás años hasta aproximadamente 1958, viaja Robledo junto a Susana y José de concierto en concierto y de ciudad en ciudad. Durante estas giras y conciertos, Robledo no sólo se concentra en el espectáculo de Susana y José, sino que construye una carrera paralela dando conciertos como solista. En los primeros programas de esta época se puede observar la inclusión de piezas españolas clásicas para piano, como la *Danza* de Manuel de Falla o *Entrada* de Domenico Scarlatti, con danzas folclóricas y anónimas, de las que Robledo tocaría sus propios arreglos. No se especifica qué piezas se habrían tocado con piano, con guitarra y con los dos juntos. La parte final del concierto incluye baile flamenco por soleares, alegrías y seguiriyas, lo que nos ayuda a creer en el contacto directo de Robledo desde los principios con el flamenco puro. El toque especial de Susana y José se remarca en la forma del programa: una división clara

de los temas y piezas, y de los solos y dúos, así como explicaciones cortas de la temática o relación de la pieza o compositor con el programa y temática. Además añadían citas de poetas u autores como inspiración o ayuda para entender la música o darle un contexto que facilitara la comprensión al público o a quien fuera dirigido el programa. La agencia de artistas holandesa Krauss aparece en todos los folletos de los programas bastante temprano, también en este, al final, para su contratación como artista de reputación internacional. Pero ¿quién era Ernst Krauss? Esta persona se ocupaba de la organización y contratación de artistas en aquella época (management), y parece ser, por los programas que se conservan, que ejercía de manager tanto de Robledo como de Susana y José: poco después aparece John de Crane como persona directa para contratar las actuaciones de Susana y José: Crane había comprado el Krauss Bureau al fallecer este, y fue manager de muchos artistas famosos en Holanda y en toda Europa, convirtiéndose en uno de los representantes artísticos con más actividad y más importante en la década de los 70. Llega a ser un buen amigo de Robledo y Susana¹²⁴. Hefe lo confirma también en un momento de la entrevista realizada en 2016¹²⁵.

En el año 1955 da varios conciertos en España¹²⁶: prueba de ello son las críticas que aparecen en varios periódicos¹²⁷. Madrid y Barcelona lo reciben en marzo, donde seguramente toca obras de Stravinsky, Bartok, y quizás la *Tocatta* de Ravel. Sigue tocando en más ciudades hasta abril, después seguimos su pista en Alemania, Dortmund y Essen. No está claro si actuaba siempre solo o si combinaba estos conciertos con las actuaciones de Susana y José por dos motivos: en las críticas encontradas en los folletos se alaba tanto al Robledo solista como al gran pianista acompañante, y la agencia Krauss representaba tanto a Robledo como a Susana y José, por lo que no sería descabellado afirmar que actuaban en los mismos sitios o en fechas próximas entre sí. También realiza conciertos en Bruselas y Braunschweig. Un apunte importante que hemos supuesto según el cuidado de sus folletos de publicidad y algunas fotos de sus espectáculos, es que las actuaciones de Susana y José con Robledo, al contrario de los tablaos flamencos existentes en Madrid o en Andalucía, eran espectáculos dirigidos en Europa a un público culto o interesado en el arte en general, público al que Susana y José estaban acostumbrados por sus actuaciones en el Teatro Español en Madrid años antes.

En 1956 visita a su familia en Oldenburg acompañado de Susana, con la que se supone ya había comenzado una relación que terminará en matrimonio en el año 1958. Vivirán en Zürich, en la calle Theaterstrasse número 12. Emil Janssen vuelve a casarse y se mudará ese mismo año a Emden. También volverán Marlis y su familia de Canadá al haberse estabilizado la situación en Alemania. De ese año encontramos algunos manuscritos de «Catalanesca», entre ellos la copia que posee Hefe de «Ball de San Ferriol», obra que

¹²⁴John de Crane escribe sobre Susana y José en Murias 1995, pág. 50.

¹²⁵Hefe, Hans-Dieter / Melnyk, Barbara: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Marburg, 13.08.2016.

¹²⁶Sabemos de la existencia de varias fotos de estos viajes pero sólo hemos podido encontrar algunas.

¹²⁷Uno de tantos conciertos, anunciado como concierto de piano a cargo de Armin Janssen.

ya se supone está incluida en el programa o estará a punto de ser coreografiada: la obra aparece en todos los programas con el logotipo rojo y negro, pero estos programas sólo eran iguales en la carátula y última página: dentro, los programas son diferentes, pero incluyen la Catalanesca en absolutamente todos al principio del programa. El nombre de Antonio Robledo aparece en los programas como compositor director musical, y el de Armin Janssen como pianista. Para datar estos programas hemos tomado como referencia los países que nombran dentro del folleto: en algunos se nombran hasta 21 países, en otros 5. Lógicamente, los programas con menos países fueron publicados antes. Todos estos programas con el logotipo rojo abarcan desde 1954 hasta 1961 aproximadamente, fecha en la que se pasó al logotipo exactamente igual pero en fondo amarillo¹²⁸. Creemos que el folleto más grande con fondo dorado fue el último que se trabajó y publicó, desde aproximadamente 1963 hasta 1970, con diferentes textos y fotos.



Figura 10: Folletos publicitarios de logotipo rojo, amarillo y el último y más grande, dorado, aprox. de los años 1959, 1961 y 1969 (folletos encontrados en ZVAB, Fo-CI).

Robledo sigue actuando por toda Europa: en marzo toca en Zürich. En su programa se encuentran piezas de Falla y Ravel, así como en su concierto cuatro meses después en Rotterdam, donde toca con seguridad *Alborada del Gracioso*, pieza de Maurice Ravel. En noviembre vuelve a tocar en Zürich con una novedad: toca una de sus obras, «Zorongo de Robledo» dentro del programa. En diciembre actúa en Bruselas (con las *Variaciones sobre Händel* de Brahms) y Amsterdam, donde toca los *Préludes* para piano del compositor Frank Martin, que está presente en el concierto¹²⁹. De este encuentro con Frank Martin, que pudo ser el primero de muchos otros encuentros, sale una relación importante en su vida musical, de la que hablaremos más adelante (2.2.1).

¹²⁸Ver figura 10.

¹²⁹Ver Anexo, figs. 91 y 92.

Ya a finales de 1957 se muda a Zürich junto con Susana (en la Theaterstrasse). Por qué no a Berna, puede haber sido por sus clases de piano con Max Egger, si es que seguía con ellas. Sobre la relación entre Robledo y Susana se obtienen pocos datos: en los folletos y artículos de la época no existen menciones a su noviazgo o casamiento, a excepción de una publicación española. En la revista *Dígame* (1968) se hace un artículo titulado «Susana, la flamenca suiza», donde aparece como «esposa del maestro Robledo, forma pareja con el bailarín hispano José y recorren el mundo con cuadros clásicos: “La Celestina” de Rojas, Capricho 75 de Goya...». Poco después y ya casado con Susana sigue con sus conciertos regulares: en febrero da un concierto en Göttingen incluyendo las Variaciones de Händel en su programa, y sigue actuando con Susana y José por muchos países europeos. De esta época (1958 exactamente) hemos encontrado una imagen de Robledo y Susana con José, el cantaor Sernita de Jerez y el guitarrista Paco Hernández, que se hizo durante una gira en Holanda. Y en 1959 actúan en Nueva York, de donde tenemos algunas imágenes que aparecen en sus programas, y de las que nos llama una la atención: una que inmortaliza el encuentro con Victoria de los Angeles, también en Nueva York por conciertos. Creemos que fue en este año en el que tuvieron el primer contacto con Enrique Morente, pero no tenemos de momento ninguna imagen o testimonio que lo certifique, aunque esta referencia aparece en numerosos artículos y biografías.

Entre 1959 y 1960 visitan varias ciudades: Viena en septiembre, y con el anuncio del estreno de una nueva suite de flamenco (*Premiere einer neuen Flamenco-Suite*, según el programa) hacen la Catalanesca con Susana y José, y también Balada de Carmen y José, Villancico, Encuentro ritmico, Soleares, Alegrías antiguas, Tientos, también solos de guitarra y piano. En Londres presentan Romance de Carmen y José: en esta ciudad se produce un encuentro en Londres con la compañía de Pilar López y donde en ese momento baila Antonio Gades, que más tarde fundará su propia compañía. Según Carolina Kesser, Pilar López y Antonio Gades quedan impresionados ante el talento y la creatividad de Susana y José y toda la producción. En este año aparece su primer disco de vinilo, «Susana y José», producido por RCA en el que se incluye un innovador solo de taconeo con zapatos interpretado por Susana y José, un solo percusivo. En este disco, Robledo aparece sólo como intérprete, como pianista, pero el nombre de Robledo no aparece por ninguna parte.

En 1961 Susana y José actúan sin Robledo, con Rudy de Heus al piano, según el programa que existe todavía. Robledo tampoco aparece en las fotos. Puede ser que *La Verbena* se compusiera en estas fechas. *Lamento de los Centauros* (grabaciones). Un dato que nos puede ayudar en esta tarea es el detalle de la foto de Robledo al piano mencionada en una función: en el piano, al lado del atril, reposan unas partituras con el título de «Verbena de la Paloma», seguramente un arreglo pianístico de la obra del maestro Bretón. En esa misma foto suponemos que Susana y José estarían actuando, pues todas las miradas del público, en el que abundan los niños, van en dirección a un punto no incluido en la

foto. Armin estaría acompañando al piano¹³⁰.

Más pistas nos dan unas hojas con programas escritos a mano. Los programas están datados de 1960 y 1961, sin saber a ciencia cierta quién escribió el orden y la selección de piezas. El programa de 1960 contiene *Catalanesca, Balada von Carmen und José. Villancico, Encuentro Ritmico, Soleares, Alegrías antiguas, Tientos...* intercalándose con solos de Guitarra y piano: en el caso de los solos de piano podía ser Armin Janssen o René Gerber, el pianista amigo de Armin que más tarde grabó con él muchas de sus obras para dos pianos. El programa está adaptado a los intérpretes, y el nombre de René Berger (que es pianista en primer lugar) aparece también como percusionista: no es el único caso de un músico en los conciertos de Robledo que toca dos instrumentos diferentes según la obra y las necesidades del grupo: mientras que René es pianista pero aparece como percusionista, en el programa de 1969 aparece Santiago de Pasques como oboísta pero también haciendo de percusionista. Y finalmente Robledo también se presta años más tarde a esta doble tarea, ya que en la grabación de *Obsesión* aparece como pianista, organista y haciendo la percusión. De todas estas piezas, se encuentran las tres que aparecen en el disco de RCA Victor llamado Susana y José; en 1961, al contrario, no aparece Armin como pianista, sino Rudy de Heus. El programa contenía «Drei spanische Tänze» que se refería a una danza de Rimsky Korsakoff, la *Danza X* de Granados y una última de Jiménez, después el *Lamento de los Centauros* de Robledo, y *Por Soleares*. Seguía el programa con *Die Ballade von Carmen und José*, también interpretada por Rudy de Heus, y *La Verbena*, acabando el programa con *Bulerías por cañas, por Seguiriyas y por tientos*, después con una composición de Andrés Batista (*Duende a la guitarra*) y la pieza *Capricho de Goya nr. 75*, compuesta por Robledo y Batista juntos, seguramente la primera de muchas colaboraciones. Es la única fuente en la que aparecen obras e las que no sabemos nada hasta ahora: *Ibiza, Capricho de Goya nr. 75, Drei spanische Tänze o Pavone y Romanesca* son ejemplos de obras que hasta ahora nunca habían aparecido en grabaciones o publicaciones.

Comparando estos programas escritos a mano con las fotografías de folletos hechas en Alemania, encuentro una concordancia entre el folleto amarillo y el programa de 1961 que resulta ser idéntico. Esto me lleva sistemáticamente a seguir comparando programas y folletos: uno de los programas rojos concuerda con el programa de 1960, así que tenemos fecha confirmada para el folleto rojo con las fechas 17, 18 y 19 de septiembre en Viena, Y sabemos también que el viaje a Nueva York y el encuentro con Victoria de los Angeles tuvo que ser antes de 1960 o el mismo año. También los lugares de las fotos nos dan una vaga idea de dónde estuvieron: en el folleto rojo de 1960 hay fotos de Berlín, Madrid, Amsterdam, Londres y Nueva York. En el amarillo de 1961 hay fotos de München, Madrid, Amsterdam, Nueva York, Londres y Zürich. Es muy difícil decir sólo con esta fuente si viajaron o no varias veces a la misma ciudad, pero suponemos que sí es probable. El folleto

¹³⁰Foto del archivo familiar.

dorado, como ya adelantamos en párrafos anteriores, es el folleto más elaborado de todos los publicados hasta la fecha. De este folleto es posible sacar muchísima información por todos los detalles que podemos interpretar: John de Crane escribe parte de los textos, y además es el primer folleto que está presentado en tres idiomas: francés, español e inglés. Las fotos que se muestran son hechas en lugares exóticos como Indonesia, Hawai o Aruba, y las poses son más relajadas, mostrando una cara más cercana de los dos bailarines. Al final del folleto hay unas palabras escritas de la mano de cada uno, alabando al otro y describiendo sus viajes y vivencias como una experiencia única. «My best friend», «ideal partner» son algunos de los cumplidos que se dedican. Es la primera vez que describen por sí mismos sus casi dos décadas de trabajo en un folleto.

En 1963 compone *Arcos flamencos*, según su testimonio¹³¹, y un año después da forma a la *Leyenda de los Centauros* con su versión definitiva, *Epígrafes mediterráneos*, *La centaura* y *El Laberinto*. Este estreno es grabado en directo. Será 1964 también el año en el que Susana y Robledo acudan por primera vez como profesores de danza a los cursos de la SBTG, así como en la Mudra School en Bruselas de Maurice Bejart. Pero el salto más grande en su tarea pedagógica lo dan al ser invitados por vez primera a Canadá para dar unas clases al Toronto National Ballet. También acuden por primera vez a los cursos de verano de la escuela de danza de Palucca en Dresden. Los cursos de verano no faltarán a partir de ahora todos los años y su actividad pedagógica se convertirá poco a poco en una actividad regular. Peter Jarchow revela una faceta más pedagógica de Susana y Armin en Alemania en la entrevista realizada en Berlín (ver Anexo, transcripción 7.4). Este interés pedagógico lo confirma Susana en la entrevista encontrada en el libro *Bewegungen*: Hedd Perll le preguntó si podía dar el primer curso en Zürich en 1964¹³². Aun sin tener experiencia, tiene como referencia a Rosalia Chladek dando clases también y la toma como *vorbild*: «El estilo de Rosalia era algo que yo admiraba y aprendí muy rápido de ella»¹³³. De Peter Jarchow también obtengo algunos documentos que se unirán al futuro archivo de Robledo, como el discurso a la muerte de Palucca escrito y leído por Peter, el libro de ejercicios para danza publicado en los años sesenta, y el trabajo de doctorado de Peter sobre la danza y el acompañamiento al piano, documentos que serán donados, una vez analizados, al Tanzarchiv de Suiza (Archivo de Danza Suizo) y serán tematizados. Es también sobre estas fechas, exactamente en 1966, donde Susana da clase por primera vez a Teresa Martin, hija del compositor Frank Martin que acude a los cursos en Zürich (concretamente se celebraran en ese momento en el teatro Rigiblick). A partir de este año comienza también una relación de trabajo con el cantautor Enrique Morente, que previamente habían conocido. Morente cantará en *La Celestina*, uno de los ballets compuestos por Robledo que más se representarán. Se estrena en Frankfurt

¹³¹Robledo, Antonio: Entrevista personal por IC, grabadora en formato mp3, Zürich Oerlikon, 31.05.2014, 21.06.2014 y 01.07.2014..

¹³²En Wolfensberger 2014, pág. 89.

¹³³«Rosalias Stil bewunderte ich und lernte sehr schnell von ihr», en Wolfensberger 2014, pág. 89.

e inmediatamente después en la ópera de Zürich. También se publica por Odeon-Emi la música de *La Celestina* en disco de vinilo. *La Celestina* se presentará también en España, pero no en un gran teatro, como estaban acostumbrados en Europa, sino en la sala del colegio Bonanova, anécdota que llama la atención al periodista de la crónica. También llama la atención la atribución de la coreografía, por lo menos en el título, a José de Udaeta, dejando a Susana en un modesto segundo plano. Es un efecto que observaremos en muchos artículos, y que sucederá también con frecuencia a Robledo con obras compuestas en colaboración con Morente, donde su papel de compositor se verá también relegado a un segundo plano o de simple arreglista. y empiezan a trabajar en un nuevo espectáculo, Aspectos 66. Sus arreglos de piezas folclóricas como *Olé de la Curra*, *Malagueña*, *Panaderos o Bolero de Torrent* están datados un año después, en 1967. Se representa una de las obras que más se mostrará por la originalidad de la coreografía (con la cuerda a la que ambos se atan para bailar) basada en la imagen del *Capricho de Goya nr. 75*.

En el año 1968 compone *Siguiriya gitana*, por estas fechas salen ya las primeras compañías de gitanos fuera de España. Sobre estas fechas descubren Robledo y Susana Playa de Aro, en Vigata (Girona), y deciden comprarse una casa. En esta casa pasarán buena parte del año, pasando casi la mitad del tiempo en España y el otro en Suiza. Hefele relata que pasa el verano de 1969 allí con sus padres y Robledo, que Susana también daba cursos en una sala que habían dispuesto en el pueblo para ella y sus cursos, y que grabó a su tío tocando piezas varias. De esas grabaciones conservamos hoy una de las fuentes claves primarias de Robledo: las grabaciones caseras que Hefele conserva y que muestran piezas del repertorio español, de Frank Martin, y también composiciones propias¹³⁴. Debemos recordar que el grabar música en los años 50 y 60 no era nada fácil: los aparatos eran grandes y pesados, y la calidad no era muy buena. Robledo intentaba con frecuencia grabar conciertos o ensayos, y gracias a ello se pudieron conseguir las primeras grabaciones que se recuerdan de Sernita de Jerez¹³⁵

1970 es el año en el que Susana y José terminan su carrera. Hacen su última gira juntos por Europa, que parece comenzar ya un año antes¹³⁶. Bailan *Capricho de Goya*, *Final alegre*, entre otras muchas piezas, y tanto Robledo como Armin Janssen siguen apareciendo como dos identidades totalmente diferentes una de la otra. Aparece la primera publicación sobre Susana y José¹³⁷. A partir de este momento comienza una etapa de actividad pedagógica intensa para Susana y Robledo. A sus cursos veraniegos y su compromiso con la Mudra School se añade la Folkwang Schule en Essen. Mientras Robledo y Susana se dedican a dar cursos y componer proyectos con músicos ya sin José de Udaeta, artistas como

¹³⁴Estas grabaciones son una mezcla de pistas de muy diversos orígenes, fechas y lugares. Se trata de cuatro documentos fonográficos, todos de grabaciones caseras, todavía en proceso de catalogación, conservadas gracias a Hefele.

¹³⁵Gamboa 2007, pág 266.

¹³⁶Ver Anexo, figs. 135 a 137.

¹³⁷Zacharias, Gerhard: Susana y José, spanischer Geist im Tanz, Wien: Frick Verlag 1970.

la Singla o Gades hacen giras por Europa, incluso con músicos que antes acompañaron a Robledo, como Andrés Batista. La actividad pedagógica da sus frutos: Teresa Martin, la hija de Frank Martin, será una de sus mejores alumnas y trabajará como bailaora en un tablado de Mallorca para después seguir su carrera como coreógrafa. Brigitta Luisa Merki acude a sus primeros cursos con Susana y es de inmediato apoyada para bailar coreografiar profesionalmente. De esta época registramos una visita de Barbara a su tío, en el año 1972, en Zürich, donde nos cuenta que Robledo y Susana se encontraban de gira mientras ella visitaba la ciudad. Esto significa que seguían dando conciertos y espectáculos. En 1973 viajan Robledo y Susana acompañados de Morente a Canadá. Es también el año en el que Martin compone su *Fantaisie de ritmos flamencos* después de ver a su hija trabajando en Mallorca como bailaora profesional¹³⁸. Esta obra será concebida como un homenaje a ella¹³⁹, y se encargará de su coreografía. No será la única obra de su padre que coreografie: en el año 1974 se estrenará la obra *Trois Danses* en el Lucerne Festival, donde serán testigos de ese estreno Robledo y Susana. Otras obras que coreografía ese año junto a la *Fantaisie* y *Trois Danses* será la ópera *Ariel* en Zürich (Opernhaus). Es una etapa intensa para Frank Martin y Teresa Martin.

En el ambiente familiar, todo se sucede como acostumbrado: el periodo más intenso de actividades pedagógicas es el verano, dando cursos en diferentes sitios, empezando por Zürich y Dresden. Pasan temporadas en su casa de Girona, donde Robledo recibe una carta de su padre, con lo que sabemos que su contacto por carta ha seguido realizándose durante estos años. A finales de ese año (1974) muere Frank Martin. Poco después, ya en 1975 fallece el padre de Robledo. Pese a todo, sigue componiendo: de este año tiene fecha el *Zapatanguillo*, y en el siguiente compondrá Ronda de Toros para los miembros del National School Ballet de Toronto. También en 1977 encontramos dos nuevas creaciones: Petenera medieval con fecha del 14 de julio, y Taranto del Sol negro, con fecha del 14 de agosto y compuesto en Vigata (Girona). Entre 1977 y 1981 desarrollan actividades pedagógicas en varias escuelas, también en Toronto, durante las que a menudo actúan. El siguiente disco en el que participa Robledo es «Suite Flamenca», el disco de vinilo producido por Emi y realizado por Andrés Batista. Robledo aparece en este disco como Armin Janssen junto al oboísta Pedro Iglesias.

De 1981 data la composición *Los siete puñales* para el National Ballet en Toronto, Canadá. Su estreno será el 23 de noviembre. Otra composición para ballet le sigue entre los años 1982 y 1983: *Soledad* será representado por el Ballet de la Opera de Zürich, y coreografiado por Susana. En este ballet participa Brigitta Merki, ya una de las más destacadas alumnas de Susana. Mientras dan sus cursos como otros años en Toronto, una directora de cine llamada Cinthia Scott graba todas las sesiones con su equipo y prepara un documental. Otro proyecto que se entrecruza es la participación de Susana con Maurice

¹³⁸Martin, Teresa: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Ginebra, 28.02.2016.

¹³⁹Martin 1975.

Bejart en Europalia (Bélgica).

El año 1984 trae muchos acontecimientos: el material grabado por Cinthia Scott, convertido en documental y presentado a los premios de la Academia de cine, gana el Oscar en la categoría de documental de corta duración (menos de 30 minutos).¹⁴⁰ Mientras, en Suiza, Brigitta y Teresa, alumnas de Susana, deciden crear una compañía junto a Susana y Robledo, Flamencos en route, para llevar a cabo proyectos artísticos bajo la dirección de Susana como directora artística y coreógrafa. Un año después, en 1985, aparece su primera producción, *Obsesión*, que se estrenará en el Kurtheater de Baden el 10 de abril, como una creación de Susana y con música de Robledo, y con Teresa Martin y Brigitta Luisa Merki dentro del cuerpo de baile. La música del ballet será producida y vendida como disco de vinilo, y se representará también en Alemania y en Holanda (Amersfort, Internationales Tanzfestival). Dos publicaciones merecen ser también nombradas: el artículo escrito por Hansueli W. Moser-Ehringen en «Kulturspiegel», autor que escribirá más tarde uno de los pocos libros que existen sobre la compañía y Robledo, y un artículo escrito por el mismo Robledo con ocasión de la publicación «Schnittmensch Musik»¹⁴¹. El año termina con el encargo en diciembre por la comunidad autónoma de Madrid de componer una pieza para las fiestas de San Isidro. La pieza será *Fantasías de Cante jondo* para cantaor, piano y orquesta, y que serán estrenadas por Enrique Morente y él mismo junto a la orquesta Arbós en 1986 en el mismísimo Teatro Real, mientras seguían representando junto a la compañía *Obsesión* en Alemania.

Después de haber creado *Obsesión*, y aún siguiendo con las representaciones de este ballet, vendrá una nueva producción junto a Flamencos en route llamada *A Juan*, que se estrenará en el Kurtheater de Baden. La relación entre este ballet y «Juan» de los años cincuenta no tiene ninguna relación. Este ballet les llevará al Internationales Tanzfestival en Stuttgart, a la Opera de Zürich, además de Holanda, Italia y Luxemburgo, y se seguirá representado hasta 1989 (según los datos que nos ofrece la página web de Flamencos en route). La *Fantasia de Cante jondo* se representará también en la VI Bienal de Sevilla y en la Mezquita de Córdoba, con Pepe Habichuela a la guitarra y Mischa Rachelewsky al frente de la orquesta. La recepción de *Fantasia para cante jondo* en Andalucía es muy controvertida ya en una Bienal en la que no faltaron escándalos en torno al flamenco y la defensa del purismo contra aquellos que osaban experimentar o traer aires nuevos a las interpretaciones¹⁴². El título de la crítica del ABC, periódico que informaba tradicionalmente de todo lo que pasaba en el flamenco y el mundo taurino, no pudo ser más claro: «Enrique Morente destrozó sin respeto las formas esenciales del flamenco»¹⁴³.

¹⁴⁰En https://www.nfb.ca/film/flamenco_at_515/[10.06.2024]. La recepción de este premio se verá reflejado en la prensa española.

¹⁴¹Janssen 1985: Janssen, Armin: *Rhythmische Konstanten im Flamenco*, hgs. Klinkhammer, Rudolf, *Schnittpunkte Mensch Musik, Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985.

¹⁴²El concurso de guitarra organizado por la Bienal acabó en desacuerdo general, lo que tampoco era una excepción en estos certámenes.

¹⁴³Blázquez, José Antonio: *Enrique Morente destrozó sin respeto las formas esenciales del flamenco*, en:

Toda la trayectoria de Susana y Robledo será homenajeada por la ciudad de Zürich con la Ehrengabe (condecoración) otorgada a ambos en 1989; no será el único homenaje, pues un año más tarde serán premiados con los honores de la Fundación suiza Doron. Robledo no para de componer, esta vez para canto, piano y orquesta y compone *Alegro Soleá* para Enrique Morente, estrenándola en Cádiz y tocándola meses más tarde en los Reales Alcázares de Sevilla. Es este año de 1990 en el que empiezan con las últimas representaciones de *A Juan* con la compañía y continúan con una nueva producción llamada *Contrastes* en la que representan tres actos diferentes: *Obsesión*, ya compuesto cinco años antes, *Don Quijote y Sancho Panza*, y *Ritmo*. Al estreno en Baden le sigue una gira entre Suiza y Alemania, y que en 1991 les llevará a Hungría, Italia y Austria. E inmediatamente seguirá su próxima producción, *La Celestina*, estrenándose en Zug (Casino) con la colaboración de Richard Merz como director artístico del coro y el director Bernhard Erne con la orquesta. *La Celestina*, donde Teresa Martin hace el papel de Celestina, les lleva a diferentes festivales, entre ellos Bregenz Festsspiele en Austria o la VIII Bienal de Arte Flamenco en España, entre otros festivales y países.

2.2.4. Ultimos años

A partir de 1991, la salud de Susana se resiente. Un infarto cerebral le causa la pérdida del habla y en parte la movilidad. Varios infartos le seguirán al primero en los años siguientes con lo que se retirará de toda actividad relacionada con la danza y la coreografía. No sabemos cuándo cambiaron de dirección exactamente, pero la última vivienda en la que habitaron en Zürich estaba en la calle Kirchgasse, y se encontraba en el primer piso y sin ascensor, con lo que era casi imposible salir con frecuencia para Susana. Brigitta Luisa Merki se encargará a partir de ahora de la dirección artística y las coreografías. Robledo sigue encargándose de la composición musical de los ballets, mientras sus composiciones orquestales le siguen trayendo buenas noticias: en 1992 toca junto a Morente en Granada, Almería y la Mezquita de Córdoba, y componen juntos parte de la música para la restauración de la película «Currito de la Cruz»¹⁴⁴. Mientras, con Flamencos en route, recuperan *La Celestina* y la representan en varias ciudades suizas.

El siguiente ballet que compondrá será *Rondón* junto a Brigitta Luisa como coreógrafa, y se estrenará el 4 de noviembre de 1994 en el Kurtheater (Baden), llevando el ballet después de gira por Alemania, Italia y Austria. Teresa Martin dejará la compañía para seguir su propia carrera como coreógrafa, no sin antes terminar las representaciones que había pactadas con la compañía, de las que algunas serían en España, dentro de la VIII Bienal de Flamenco (en la que Antonio tocó). De este año está datada la carta que escribe, tras décadas sin verse, a Berthold Hummel (archivo familiar). Es el año también en el que Enrique Morente recibe el Premio Nacional de Música, otorgado por primera vez a un

ABC, 17.09.1990, pág. 103.

¹⁴⁴Olid, Miguel: Historia de una restauración, en. ABC, 29.05.1992, pág. 66..

artista flamenco. Morente seguirá actuando con Robledo y cantando sus composiciones orquestales, yendo en 1995 a la Cité de la Musique en París y al Teatro de la Zarzuela en Madrid.

En 1997 se estrena *El canto nómada* con Flamencos en route en Baden, actuando en más ciudades suizas y en Dresden: la portada del programa de mano de este espectáculo muestra una imagen de la escritura de Robledo, supuestamente una parte del manuscrito que identifiqué como una de las partes de *Por Siguiriya* para coro femenino, contralto y piano gracias en parte al texto. Parte de este ballet se verá también en el homenaje ofrecido a Robledo el 14 de diciembre en Zürich (Theater Gessnerallee), donde estarán presentes Enrique Morente y Carmen Linares, celebrando al mismo tiempo los 75 años del compositor, y al que asiste también Susana. Este programa es una referencia importante para catalogar las obras *Nocturno* y *Bis*, que aparecen como una versión a dos pianos y tocadas por Robledo y René Berger. En este homenaje es Richard Merz el que hace el Laudatio, aportando, datos interesantes como buen amigo y conocedor de la trayectoria de Robledo. Desgraciadamente no se ha podido hasta ahora tener acceso al archivo de Richard Merz, en el Tanzarchiv desde hace unos tres años, por no estar terminada la catalogación del legado. El mundo de la danza en Zürich en este año de 1997 presenta dos novedades: Heinz Spoerli es el nuevo director del Ballet de Zürich, y una bailaora suiza, Nina Corti, sale de gira por Europa con su espectáculo «Moments in a Garden of Spain», como hizo Susana casi cuatro décadas antes.

En el año 1998 destacamos la publicación del CD «Canto nómada» con las composiciones de Robledo para ese ballet, y un año después se estrena *Soleá and the winds*, el último trabajo activo como compositor de Robledo: se estrena el 21 de octubre en Baden, como y se tocará en Zürich y Aarau antes ir a Italia, Alemania y Luxemburgo. Las próximas producciones de Flamencos en route se representan en el 2001, serán en parte recopilaciones de otros ballets en su repertorio, y se titularán *Fragmentos I, II y III*. Aparte encontramos un artículo conmemorando los 50 años del comienzo del dúo Susana y José escrito anteriormente por Caroline Kesser, en el que salen a la luz más detalles sobre su historia¹⁴⁵: en este artículo se da a entender que Susana no quiere ningún tipo de homenaje a su persona.

Robledo seguirá componiendo en los siguientes años sin Flamencos en route, que presentan su nueva producción sin sus composiciones pero con músicos flamencos (*Tránsito flamenco*): en 2002 estrena *Lamento para contralto, coro femenino y piano* el 12 de noviembre en Ludwigshafen, tocando él mismo la parte de piano. Para esta pieza toma unos versos de Rosalía de Castro y los musicaliza para el registro de voces femeninos. Vive en Zürich, en la Münstergasse, con Susana, que es atendida profesionalmente en la casa y recibe cuidados, pero ha perdido el habla y casi toda su movilidad.

Nuestro encuentro se produce dos años después, en 2004, preparando su homenaje en

¹⁴⁵Kesser, Carolina: Wegbereiter des spanischen Tanzes, en: NZZ, 14.12.1998, pág. 36.

la ZHdK, donde Daniel Fueter da el discurso (Laudatio) y donde tocan también Vilija Poskute y Thomas Daukantas, para los que compondrá *Mosaico musical*. En este año sucede una tragedia familiar: el hijo de Susana, Yves Audeoud, muere en un accidente de coche en Freiburg. Poco después, Brigitta Louisa Merki recibe el anillo Hans Reinhart por su labor como coreógrafa. Ya en 2007 se mudan a la residencia Nordlicht (en la Max-Bill-Platz de Oerlikon, un barrio a las afueras de Zürich), mientras su música sigue sonando en las producciones de Flamencos en route en las que Brigitta hace uso de su música para que siga siendo posible escucharla y bailarla con gran éxito y siguiendo el camino de la originalidad y la innovación. También hay algunos grupos que se atreven a tocar su música, grupos con instrumentación diversa en conciertos de música española. Diversos artículos son publicados hablando de Robledo y Susana. El último CD publicado es «Abriéndose camino».

En 2009 se celebra el 25 aniversario de Flamencos en route. Susana y Robledo lo celebran y están presentes en el teatro Gesnerallee. En su cumpleaños «ella se ve muy feliz a pesar de todo, resplandeciente», como cuenta Brigitta Luisa Merki según un artículo escrito por su fallecimiento posteriormente. Es la última visita de Susana a un espectáculo: muere el 1 de enero de 2010. Robledo hará una última visita a su familia en Marburg y verá a su hermana Marlis. El resto de su tiempo estará en Oerlikon, donde establezco el último contacto personal en el año 2014, antes de su fallecimiento el 2 de octubre a los 92 años.

2.2.5. Corpus musicae

Susana y José formaban un dúo de flamenco que actuaba en teatros, grandes y pequeños escenarios, y creaban espectáculos con una historia en varias escenas, añadiendo vestuario diverso según los números, todo bajo un decorado especial, y con música que representara diferentes danzas regionales y palos, y que se adaptara a cada parte de la historia. Es por ello que la música que compuso Robledo primero para el dúo de Susana y José, y más tarde para Flamencos en route no es flamenco convencional o improvisado, ni una mera imitación de música con elementos españoles tomados del folclore, de danzas regionales, de otros compositores de principios de siglo, del cuplé o la zarzuela, sino de la imitación de lo que escuchaba, integración y adaptación en los ballets de la compañía y las diferentes escenas, y posterior innovación en un estilo propio roblediano, si admitimos este adjetivo para definirlo individualmente, dando formas definidas a la música y transcribiéndola para posteriores representaciones. Durante este trabajo aprendió de muchos de los músicos con los que trabajaron y fueron de gira, auténticos expertos y conocedores de todo el repertorio flamenco. El trabajar con Morente, que siendo un gran conocedor de los cantes más antiguos de flamenco, experimentaba sin límites con el flamenco y la fusión con otros estilos, también influye en la obra más tardía y sinfónica de Robledo.

2.2.5.1. Inventario y análisis general Las pocas fuentes primarias manuscritas encontradas físicamente provienen de:

1. Oficina de Flamencos en route (Baden, Suiza BA)
2. Legado familiar en Alemania (Marburg, MA)
3. Partituras impresas por la editorial Kunzelmann (Kunzelmann Verlag, Suiza, KU)
4. Copias de manuscritos obtenidas directamente de Robledo o Brigitta Luisa Merki, con ocasión de su concierto homenaje en 2006 y de las visitas a la residencia entre 2011 y 2014 (AR)

A falta de poder inventariar los manuscritos existentes en su totalidad para poder llevar a cabo una ordenación correcta de su producción artística musical y posterior catalogación, trabajamos con lo que existe hasta ahora y está a nuestra disposición: copias de manuscritos, partituras publicadas, informaciones en programas de mano, páginas sobre Flamencos en route, y sobre todo grabaciones: hacemos primero una descripción por encima, ampliamos el conocimiento de las piezas leyéndolas, tocándolas, reconociendo distintos tipos de trazo en los manuscritos (como mínimo tres trazos claros) pero sin ser de valor científico al no poseer todavía más ejemplos físicos de partituras. Encontramos características casi generales en los manuscritos: fecha y lugar al final de las obras, indicaciones de tempo y carácter al principio y durante toda la obra, dedicatorias, sobrenombres que dan pistas sobre el mundo e historia de cada pieza (como *El baile de Susana*). De esta manera y con estos datos, empezaremos a concebir una tabla organizativa y descriptiva, donde anotamos fechas de composición y estreno si las hubiera, coordenadas del lugar de composición si fuere conocido, así como dedicatorias, tonalidad, tempo e instrumentación; existencia de grabaciones, intérpretes, duración y clase de formato. Las dedicatorias llevan a personas clave como Teresa Martín, de donde sale toda la información sobre Frank Martín, o Alain Bernard, bailarín y profesor que trabajó con Susana y Robledo en los cursos de verano y a los que unía una gran amistad. También John de Crane, su manager, es objeto de una dedicatoria en el *Só de Pastera*. Susana se lleva la mayor parte en cuanto a obras dedicadas, no sólo como fuente de inspiración: también es una muestra casi seguramente de que ella coreografiaba la obra y la representaba.

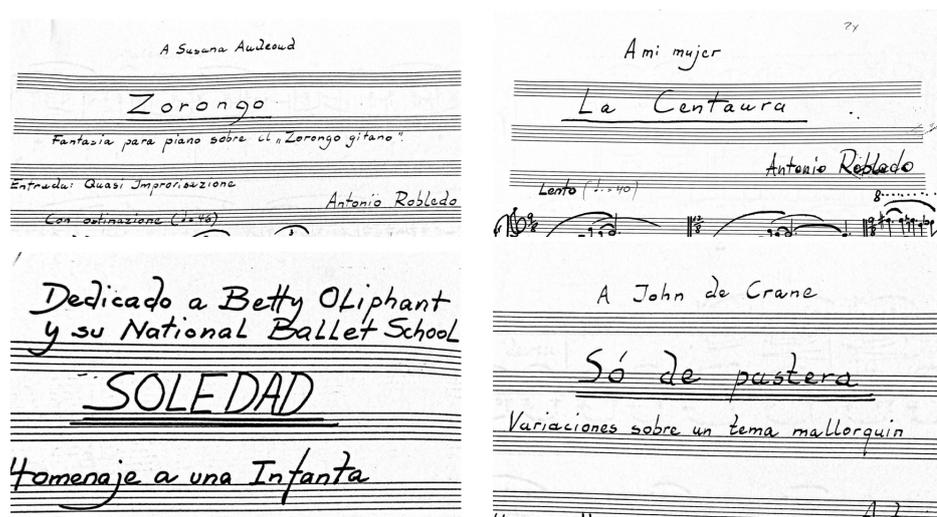


Figura 11: Diferentes dedicatorias y dataciones en los manuscritos de Robledo (Fo-CI).

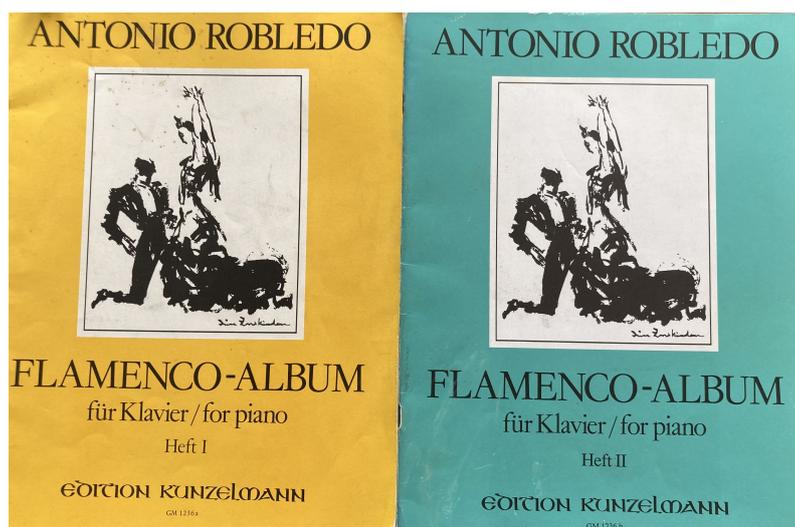
Analizando la tabla (ver Anexo, Tabla de obras catalogadas), no podemos casi obtener datos específicos sobre los cambios entre manuscritos y publicaciones ya que al no ser numerosas las obras publicadas (sólo cuatro cuadernos), y no tener todos los manuscritos, no encontramos correcciones con fines de imprenta. En la tabla también vemos qué piezas son más largas y cuáles más cortas: las piezas para instrumento solista y las sinfónicas suelen ser largas, mientras que las piezas de un ballet o espectáculo suelen ser muchas y más breves. Podemos hacernos una idea, al analizar los manuscritos a los que hemos tenido acceso, del proceso de creación que seguía Robledo: al encontrarse sus manuscritos en casi perfecto estado, sin casi anomalías, tachones, sólo cambios mínimos, nos hace pensar en dos posibilidades. La primera es que sus cuadernos de trabajo han desaparecido, están conservados aparte, o se deshizo de sus cuartillas de trabajo en el proceso. La segunda posibilidad es más obvia: casi todas las piezas en la producción musical de Robledo se hicieron para los ballets. Al trabajar desde 1951 con músicos flamencos, con los que nunca se trabaja escribiendo a papel pautado, sino de oído, de memoria, repitiendo e improvisando, es posible que sólo transcribiera sus obras después del proceso de creación y además posteriormente un proceso de interpretación sólido, basado en las cientos de actuaciones anuales con un mismo ballet o producción. El reconoce improvisar y componer desde los primeros años de Susana y José, además de componer conjuntamente con otros compositores, como fue el caso de Morente y Batista. Así, desde un proceso de transmisión

y creación musical oral y auditiva (etnomusicológica) pautaba la música en el lenguaje escrito para posterior conservación de sus obras, o para futuras recreaciones. Casi todas las obras encontradas son palos con acompañamiento; en muy pocas ocasiones son palos libres.

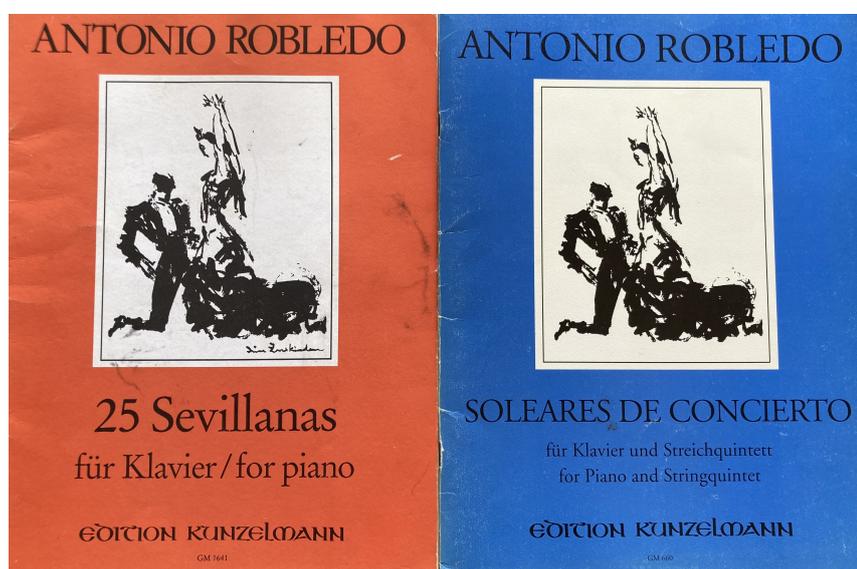
Sus grabaciones, sobre las que nos basamos para anotar las piezas no conocidas, son bastante domésticas, y además no contiene sólo grabaciones de una misma época, sino de años y lugares diferentes, lo que dificulta la tarea para establecer una cronología exacta de creación (las diferencias de microfonía y calidad de las grabaciones nos ayudan a distinguir y catalogar los registros).

Sobre los lugares donde compuso y creó sus obras hay de momento pocos datos. Tres lugares destacan, en los que sabemos con toda seguridad por su propio puño y letra, que estuvo y compuso obras: son Toronto, Vigata y Zürich. Mientras que en algunas obras ya está especificado por el propio Robledo dónde se compusieron, en otras buscamos relación entre el año aproximado de composición y el lugar de residencia o de trabajo en esa misma fecha. Los años suelen coincidir, lo que podemos interpretar como períodos en el extranjero donde componía varias obras, ya fuera por la larga duración de la estancia y el tiempo libre, o por la inspiración. La tabla está ordenada en este momento por orden de publicaciones y manuscritos o grabaciones, y por orden de encuentro en la investigación. Hasta no tener más datos y haber podido analizar todo el material existente (inventario y ordenación de fuentes) no buscaremos un orden (opus) cronológico, alfabético o de instrumentación.

Dentro de las publicaciones, aun siendo pocas, abundan las piezas para piano solo, y solo un cuaderno es para varios instrumentos. Las publicaciones de los cuadernos están datadas de 1987, 1989, 1991 y 2002, y todas las piezas tienen fecha y lugar de composición excepto las sevillanas (no tienen fecha).



(a) Álbumes I y II.



(b) Álbumes de Sevillanas y Soleares.

Figura 12: La editorial Kunzelmann editó en vida de Robledo cuatro cuadernos con piezas para piano solo y para piano y quinteto de cuerdas (Fo-CI).

Una cuestión en la que podemos trabajar con las obras recopiladas es el uso de palos flamencos y estilos de danza o folclore, reconociendo las danzas por audición, comparando el compás, el ritmo y el carácter. También reconociendo los títulos de la obra y buscando información sobre estos, y las indicaciones de tempo y carácter dentro y durante la obra misma. Hay pequeñas diferencias en los tempi, y también en algunas interpretaciones del tempo y carácter. Los parámetros que usa Robledo para el tempo los hace dentro de la tradición clásica usando términos en italiano pero añadiendo vocablos propios del español (*Tempo di Farruca*, por ejemplo). Al terminar de analizar todas las obras de la lista, encontramos que la recopilación de palos presenta una gran diversidad, y nos sorprende Robledo con un control y conocimiento extenso de muchísimas danzas, no solo andaluzas: zapateados, alegrías, soleares y bulerías son las más comunes pero no las únicas:

- *Ibiza* está compuesta bajo la forma de una danza antigua de las Baleares llamada comúnmente *Ball de gall* (baile del gallo), que se bailaba en las fiestas del pueblo delante de la iglesia. Susana y José reunieron en este baile las cuatro danzas breves más populares de Baleares. Robledo compuso para esta síntesis una obra que imitaba la ambientación de los sonidos típicos de pitos que suelen acompañar esta danza. La instrumentación (piano y percusión) es clásica pero intentando dejar los sonidos folcloristas y arcaicos de la percusión.
- Las danzas cortesanas tienen en la *Pavane y Romanesca* un buen ejemplo: aquí se describen como danzas de la corte de Felipe II. El tema del ballet *Don Juan* lo toma Robledo del siglo XII y lo instrumenta para flauta y tamborín.
- De tema religioso es la saeta. (*Villancicos*, de Extremadura).
- Procedente de Cataluña, reúne en la suite *Catalanesca* cinco danzas típicas de la Festa Major que se celebra anualmente en honor al correspondiente santo del pueblo en los pueblecillos catalanes; toma el Espanyolet como danza lenta y elegante para una pareja de bailarines, y el majorale como jota de la región. San Ferriol es una danza humorística.
- Las danzas vascas tradicionales aparecen en un programa sin datar: empiezan con una *Entrada, Reverencia, Banako y Txankarenko*, y *Espatxa-dantza*. La jota de Navarra es un número que fue utilizado frecuentemente por Robledo.
- De Valencia es el *Bolero de Torrent*.
- Dentro de *A Juan* aparecen entre otras formas la jota aragonesa y la ximbomba (Mallorca). De Mallorca parece ser también originariamente el *Só de Pastera*.
- La nana es una también muy usada por Robledo, dando un carácter risueño a las obras así denominadas: encontramos varias piezas compuestas en este estilo o carácter. También en las *5 Klavierstücke* se encuentra en la cuarta pieza una canción infantil o de niños, como él la denominó durante uno de los ensayos en 2004 preparando estas piezas para su homenaje.
- Las *25 Sevillanas* publicadas se basan en gran medida en melodías populares y sevillanas antiguas, bastante conocidas. Aunque las sevillanas no son consideradas por muchos expertos parte del flamenco, sí deben ser incluidas en el repertorio de Robledo y de Susana y José, así como fueron bailadas por casi todas las grandes bailaoras de la historia, como Pilar López y La Argentinita¹⁴⁶.

¹⁴⁶Existe una grabación de 1936 con las dos bailaoras mostrando una sevillana, en <https://www.youtube.com/watch?v=HdwnU-VkphE>[10.06.2024].

La diversidad presentada en las danzas regionales también se encuentra en las improvisaciones que se bailaban y tocaban en todas las actuaciones casi desde el principio de los años cincuenta: improvisan por cañas, por seguriyas y por tientos, palos fundamentales junto al fandango y al polo del flamenco más purista. Es más raro encontrar en las piezas para los ballets estos fandangos, así como malagueñas y tarantas, por ser palos de tiempo libre aunque con acompañamiento. Y ya imposible es encontrar en las obras de Robledo y en los programas anotados a mano palos como las tonás (en las que incluiríamos dentro los martinetes o las deblas), de tiempo libre y frecuentemente sin acompañamiento. Al no tener un ritmo preciso, y depender sólo de la voz, seguramente no eran palos aptos para la danza, y no aparecen registrados o anotados en los documentos encontrados. Palos de tiempo lento o medio sí son encontrados a menudo y suponemos eran los favoritos de Robledo, como la farruca, tarantos, fandango, soleás (tocadas por él más lento de lo normal por adaptarse al baile), y más rápido la bulería, ya que aparecen frecuentemente en su corpus.

Armónicamente se encuentran los acordes contruidos por Robledo a través de toda la obra en modo frigio-flamenco, operando en su mayor parte en modo menor. También en palos de tradición mayor tomando el modo menor (en general los palos en modo mayor, como las alegrías, guajiras, no aparecen tanto, a excepción de las sevillanas, ver Tabla de obras catalogadas, Anexo). En obras de corte folclorista regional o más tradicionales, se superponen relaciones simples de tónica-dominante con secuencias sencillas de quintas y cuartas, presentando pocas modulaciones en el desarrollo de las piezas. Sí se encuentra en piezas más libres de forma al piano (quizá incluso añadido posteriormente después de terminar la etapa con Susana y José) un lenguaje más abstracto, arriesgando con disonancias y notas añadidas a las series de acordes, ralentizando la resolución de cadencias e incluso jugando con intervalos de segunda menor o acordes disminuidos en momentos inesperados. Este elemento no es en sí novedoso, ya que en el flamenco sí existe esta interpretación histórica y tradicionalista de incluir notas perturbadoras, con y sin resolución, siguiendo así el camino que marca el cante con el pase de los microintervalos, glissandi, y melismas bidireccionales. Más bien llama la atención por parte de Robledo el buscar esos elementos perturbadores de la voz en un instrumento sin fricción vocal y sin posibilidad de deslizarse hacia los tonos. Igualmente poderosa es la búsqueda de elementos sonoros y percutivos que emulen a la guitarra: los rasgueos, acordes arpegiados bidireccionales¹⁴⁷

Ya en el proceso de esta compilación de datos encontramos una repetición de piezas con diferente instrumentación (piano solo a piano a cuatro manos, piano solo a piano con cuerdas) y puede ser una señal de que componía primero al piano, y después, según factores externos, como la disponibilidad de músicos para una determinada gira, adaptaba las obras. La diferente duración del Zorongo en sus varias versiones, por ejemplo, confirma

¹⁴⁷Este elemento se encuentra en piezas para teclado especialmente antes y durante el barroco. Después se siguió la costumbre de arpegiar acordes en una sola dirección (habitualmente hacia los tonos más agudos para reforzar la melodía).

esta teoría. En muy pocos manuscritos encontramos lugar y fecha de creación, o ambos juntos, como en el caso de la Nana.

Un caso especial de la instrumentación son, por un lado, sonidos percutidos que no suelen jugar un papel importante en las composiciones como son las palmas o los temas rítmicos de los zapatos o taconeo, puesto que no sabemos si aparecen escritas, pero sí que aparecen en las grabaciones y no de forma improvisada sino en partes muy específicas, con largas pausas y diferentes patrones rítmicos en cortos espacios de tiempo. Otro detalle de la instrumentación que encontramos especial escuchando los documentos audiográficos es el uso de instrumentos atípicos para música flamenca como son el órgano, el sintetizador, el arpa y el cembalo, como aparecen en algunas partes de *El canto nómada* (por ejemplo en *Tientos*, donde el sonido del cembalo impregna todo el movimiento).

Los manuscritos están escritos sin grandes correcciones y no parecen ser parte de un proceso creativo, así que deben ser una copia en limpio, con rotulador, con trazo muy firme y seguro, sin tachones o errores, muy ordenados y regulares. Aparte de la diferenciación de los trazos, las pequeñas anotaciones que hay pueden servir para vislumbrar algunos detalles: hay dos manuscritos que se diferencian de los demás, el manuscrito de *Bolero* y el manuscrito de los *Dos Epígrafes Mediterráneos*, por razones además muy diversas entre sí. El manuscrito de *Bolero* es extremadamente limpio, ordenado, recto. Las notas inclinadas, muy finas, mucho más que en la mayoría de manuscritos. Las claves son también muy diferentes: ¿estamos ante la mano de un copista o ante una partitura pasada a limpio? Otra característica en este manuscrito es que hay otro trazo que se une a este primero: un trazo que se superpone a las notas, más claro, una tinta diferente, menos cuidado, y saca a relucir articulaciones, dinámicas, palabras e incluso digitaciones, una rareza entre lo encontrado hasta ahora. Un compás es incluso tachado de manera casi milimétrica. Hay muchas equis, más tachones, y por fuera en la última página, hay dos renglones escritos para piano por la forma de componer. A dónde pertenecen es difícil de interpretar. El trazo es otra vez diferente de los demás, en la clave de fa se distingue claramente. Por último hay una fecha y una palabra en la carátula: ¿podrían ser la fecha y el lugar, aun siendo atípico el posicionar esta información al principio, en vez de al final de la pieza como suele hacer?

En *Dos epígrafes mediterráneos* hay problemas diferentes: la carátula difiere totalmente del contenido. Mientras que la carátula está borrosa y la escritura es angulosa, picuda y muy pequeña, la primera parte (*La Centaura*) está escrita en uno de los trazos descritos como muy cuidado, redondo, con rotulador grueso, claro y seguro, sin borrones. La carátula si presenta borrones, trazos muy rápidos y cortos, ¿quizá por estrés? ¿Es posible que esta melodía sin acompañamiento de la carátula (mostrar imagen) se escribiera durante los ensayos como introducción? En el último renglón de la carátula hay un pasaje que podría pertenecer al material usado para *La Centaura*. No hay rastro del *Laberinto*: está incluido en las hojas de *La Centaura* (unas doce páginas). Pero Robledo nos tiene acostumbrados

a titular las partes, a separar organizadamente. Sin embargo, sabemos que *El Laberinto* estaba dedicado a José por las anotaciones en los libretos del CD «abriéndose camino» donde se describe la pieza como : «Los dos monólogos de baile fueron compuestos para la legendaria pareja de bailarines españoles Susana y José. La Centaura para Susana y el Laberinto para José»¹⁴⁸. Tenemos que confrontar esta referencia con el programa escrito a mano y fechado en 1961 donde aparece la pieza *Lamento de los Centauros* de Robledo para Susana y José, con Rudy de Heus como pianista y Santiago de Pascues como oboe.

La Verbena, también compuesta en el año 1961, fue creada según el programa de mano tomando motivos de Chueca, Barbieri y Bretón, grandes de la zarzuela. Aquí se demuestra lo avanzado que estaba el lenguaje propio de Robledo, sintetizando motivos españoles operísticos y transformándolos en un nuevo formato, sin casi poderse descubrir de dónde provienen, asimilándolos en su lenguaje pianístico. La inspiración para esta obra podría encontrarse no sólo en los compositores mencionados justo al principio de este párrafo, sino en el famoso cuadro de Maruja Mallo:



Figura 13: Maruja Mallo, La verbena (1927, en ww.wikiart.org, Public Domain).

La pintura representa una típica romería o verbena de pueblo español, con escenas típicas y entremezcladas. Según Kirkpatrick, «Mallo encontró valores expresivos energizantes en las formas de la cultura popular (...) - la poesía oral, la música de los gitanos, el carnaval, los pasatiempos festivos - sin que estos elementos le parecieran en absoluto incompatibles con los principios estéticos vanguardistas.»¹⁴⁹. Igualmente para Robledo significó esta temática una liberación en cuanto a búsqueda de leitmotivos, ritmos y palos entrelazados, cacofonías armónicas y melódicas: era la excusa perfecta para componer una

¹⁴⁸ «Die beiden Tanz-Monologe wurden 1964 für das legendäre spanische Tanzpaar Susana y José geschrieben. La Centaura für Susana und El Laberinto für José.» en: *abriéndose camino* 2008, folleto interior.

¹⁴⁹ Kirkpatrick 2003, pág. 245.

pieza que reflejara el ambiente de estas fiestas típicas y de pueblo. Aquí convertiría Robledo de nuevo (lo haría muchas veces) estampas etnológicas y elementos etnomusicológicos en su idioma musical, adaptándolo a la instrumentación y la partitura. La parodia no se percibe sólo en escena, sino que la «verbena» se escucha en la música, «donde aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas.»¹⁵⁰.

Las obras *Zorongo*, *Nana y Só de pastera* presentan una historia incompleta de alguna manera: dentro de los libros de Flamenco de Robledo se encuentran el *Zorongo* y la *Nana* como piezas independientes en el segundo cuaderno. Y en las primeras copias de los manuscritos que recibo de Brigitta Merki se encuentran el *Zorongo* y la *Nana*. Pero en una segunda entrega recibo las dos piezas nuevamente copiadas (mismo manuscrito) y con la carátula de *Tres piezas para piano*, apareciendo la primera vez el *Só de pastera* como tercera pieza del puño y letra de Antonio. Hay dos datos que nos impiden estar completamente seguros de que esa era su intención: el primero es que al contrario del *zorongo* y la *nana*, el *Só de pastera* no se publicó en el segundo cuaderno de Flamenco como debería haber correspondido si hubieran sido tres piezas unidas. Lo segundo y más importante aún: Antonio numeraba absolutamente todas las hojas de los manuscritos, en todas las piezas. Si varias piezas pertenecían juntas, las numeraba de principio a fin, como en el caso de la *Suite catalanesca* o *Antinomías*. Pero en estas tres piezas la numeración comienza siempre desde la página uno en el principio de cada pieza. ¿Fue el título de *Tres Piezas para piano* una decisión posterior? Si fuera así, sería este un argumento más a la teoría de la transversalidad en la obra de Robledo, siendo un ejemplo parecido de lo que pasó con las *Antinomías* y las piezas posteriores que reunió Robledo bajo el título *Fünf Klavierstücke*. En el CD «Mosaico Flamenco» aparecen las tres piezas dentro del mismo título, y con la fecha de 1965. El *zorongo* aparece numerosas veces y en diferentes versiones, a veces con sólo pequeñas variaciones que pueden ser percibidas por la duración de las pistas, que varían entre los 5:26 y los 6 minutos de la versión con percusión. Aparece, por último, una prueba que lo cambia todo: al ver que Hans-Dieter Hefele tenía copias de algunas piezas, vuelvo a este punto y le pregunto por sus copias del *Zorongo*, *Nana y Só de Pastora*. Lo que obtenemos es un detalle asombroso: las copias de mi archivo y las copias de Hans-Dieter Hefele no son las mismas. La diferencia fundamental es que las copias de Hefele sí presentan la fecha de composición al final de las piezas, y estas fechas se encuentran en las tres piezas. El descubrimiento de dos manuscritos existentes de las *Tres Piezas para piano* puede tener dos interpretaciones: lo primero es que cada pieza fue compuesta independientemente de la otra, lo que nos podría confirmar también que en principio no tenían por qué haber sido pensadas para ser tocadas juntas o en la misma obra o ballet, y lo segundo es que si hay varios manuscritos de una obra, puede haberlos de otras, lo que agranda las esperanzas de encontrar más obras y más fechas y lugares del proceso de composición.

¹⁵⁰Idem, pág. 247.

En las composiciones sinfónicas con Morente podemos observar que la orquestración la llevaba a cabo en gran parte, si no completamente, Robledo, encargándose también de hacer el contrapunto a la voz de Morente: una vez habían ensayado juntos, Robledo reconocía las líneas melódicas elegidas por el cantante, que suponían la primera piedra en el proceso. Aquí era Robledo consciente de varios factores importantes que deben citarse. Dentro de la práctica escénica de los cantes, la melodía no siempre se repite exactamente igual (como si de interpretación textual en partituras se tratara). La consecuencia de esta característica en la composición sinfónica, es que se hubo de calcular de alguna manera cuánta libertad se podía tomar el cantaor y en qué momentos, determinando así elementos que apoyarían a la voz, con la creación de cadenzas y partes orquestradas horizontalmente, es decir, las voces se mantendrían durante varios compases, alargando el paisaje armónico no cambiando abruptamente en estos momentos específicos para dar tiempo al cante a explayarse. En la partitura se reconocen estos pasajes marcados como *Ad libitum*, e incluso se encuentran cadenzas. En cuanto al cante, muchos puntos de la línea melódica del cante son microtonales o sin entonación diatónica, a veces incluso fonológica con tendencia a la recitación poética (sólo hablado, no cantado). Esto hizo que, en palabras de Robledo y citándolo, «fuese necesario encontrar un acompañamiento orquestal que primero no molestara al cante, con carácter propio, que apoyara los giros ornamentales, y por último que incluso se viera el cante jondo desde otra perspectiva». También mencionan que no quisieron adaptar muchas de las melodías usadas por la guitarra por una simple razón: la guitarra puede hacerlo sola mucho mejor, no se trata de un juego de imitación, que desaprovecharía el potencial de la orquesta. Un ejemplo de estas decisiones se puede escuchar en el comienzo de la *Fantasía de cante jondo*, donde Morente puede cantar libremente en espacios cadenciales creados para él y donde la orquesta entra en momentos específicos, casi como signos de puntuación lingüística para cerrar frases y dar pie a nuevas. En el *Allegro Soleá* se observa el mismo efecto. Este detalle puede parecer lógico y natural actualmente en fusiones de esta naturaleza, pero se puede apreciar su singularidad si contrastamos este contrapunto de orquesta, guitarra y cante con la colaboración, en iguales condiciones entre cante flamenco y formación sinfónica, de la London Philharmonic y Camarón de la Isla (“Soy Gitano”): el papel de la orquesta en este trabajo es completamente diferente. El cante está acompañado en todo momento por guitarra, bajo y cajón, mientras que la orquesta nunca interactúa directamente con el cante, sino que rellena espacios donde normalmente se solearía con la guitarra. De hecho, en esta grabación es casi imposible encontrar un momento donde la guitarra solee por su cuenta o el cantaor se deje acompañar solo por la orquesta, al contrario de lo que intenta hacer Robledo.

Es necesario por último recalcar un detalle: es notoria la influencia de Falla en la orquestración, como en los solos de la orquesta, o el *Polo* versionado (de las *Siete canciones populares*) que Robledo adapta para la orquesta. En cuanto a los solos instrumentales, la

guitarra y el oboe citan leitmotifs de los trabajos de *Obsesión*. El piano también muestra pasajes muy parecidos, sobre todo con los pasajes en unísono. Son detalles que nos hacen pensar en la transversabilidad motívica (ver capítulo 2.2.5.2) y en el reciclaje temático.

Después de catalogar y analizar el material audiográfico, observamos un rasgo predominante en general: según la instrumentación de las grabaciones, y comparándola con la instrumentación de las composiciones, se pueden establecer paralelismos y periodos de trabajo donde estuvieron juntos de gira o haciendo ballets con estos instrumentos: es posible que si en los *Epígrafes mediterráneos* había una voz anotada con corno inglés, tuviera relación con el oboe que aparece en el CD Mosaico flamenco, tocado por Pablo Iglesias, y que este mismo hubiera tocado el corno en los *Epígrafes mediterráneos*. El *Ballet de la Celestina* aparece en 1967 con oboe, guitarra flamenca y cantaora. Pero después, en la lista de obras de Robledo dentro de sus CDs aparece *La Celestina* para los siguientes instrumentos: cantaora, cantaor, oboe, guitarra clásica y flamenca, piano y percusión. Este crecimiento en la instrumentación pudo deberse al tener más posibilidades económicas o era también un cambio gracias a la disponibilidad de estos músicos en alguna gira o concierto.

A pesar de que las grabaciones son testimonios y fuentes esenciales, detalles como intérpretes, nombres de orquestas o solistas así como las fechas de grabación o los lugares son inexistentes, incompletos o completamente erróneos, además de tener una gran desventaja: las grabaciones de cada CD no pertenecen a la misma época o lugar, sino que se han mezclado según la elección de las obras. Esto es fácilmente reconocible por la microfonización y la diferente calidad y características de sonido de las pistas, lo que aumenta aún más la dificultad de ordenar todos los testimonios fonográficos. A esto se suma que, incluso en discos como «Estaciones», las piezas tienen décadas de diferencia, y datan de tres fechas diferentes: *Los siete puñales* de 1972, *Ronda de toros* de 1976 y la más reciente, *Lamento*, datada del 2002. Otro ejemplo: «abriéndose camino» se presenta como ocho piezas («acht Musikstücke, die hier eingespielt sind,...»), pero en la siguiente columna vemos diez piezas desglosadas. El drama aparece como Spanisches Tanzdrama descrito así en la etiqueta del CD pero en el libreto aparece como «Tanzphantasien». También se elige aleatoriamente el programa de las grabaciones sin completar toda la música original, como en el CD «Obsesión», donde no aparece la última parte llamada *Jaleo*. Según los indicios quizá sea material reciclado y por eso no quiso compartirlo. O se podría deber a que son unas bulerías o soleares improvisadas y folclóricas, nada estilizadas y sin partes compuestas previamente.

Las grabaciones caseras de Armin contienen muchas piezas de origen español o con elementos españoles: no sólo del compositor Domenico Scarlatti, sino de Manuel de Falla e Isaac Albéniz, así como Maurice Ravel. En uno de los programas sin datar, con el guitarrista Teodoro Castro, se incluyen sonatas de Domenico Scarlatti, danzas de Manuel de Falla, Manuel Infante, y música sobre *Don Juan*. Las danzas vascas que se incluyen en

el programa podrían ser también arreglos o composiciones.

En el disco de RCA Victor con Susana y José encontramos otra incidencia en cuanto al caos de los títulos. Detrás de la carátula se denomina «Romance from the ballad of Camen and José» a la segunda canción del disco. En la pegatina del disco de vinilo encontramos otra denominación: «Zorongo del Romance de Carmen y José» que se suma a la lista de composiciones denominadas Zorongo sin saber si se trata de alguna de las susodichas. Otro problema: el disco «Obsesión» está datado en 1985. Pero en el folleto explicativo hay piezas datadas de mediados de los noventa. Es posible que se presente la grabación en vivo del estreno y se haya producido algunos años después, pero no se encuentra la fecha por ninguna parte. *Obsesión* es quizá el ballet con más influencias electrónicas y denota el uso de sintetizadores y órgano, con una instrumentación atípica. Morente, que cantó en esta obra, se vió influenciado por Robledo y su manera aperturista de trabajar, sin complejos, y lo aplicó más de una década después con sintetizadores en otros trabajos, como Omega, trabajo revolucionario en el flamenco. Sin embargo, Morente también llegó a producir obras sinfónicas con Robledo, pero sólo con él, lo que nos lleva a preguntarnos quién llevaba el peso real y autoría, en definitiva, de composiciones de tal envergadura, caso que desarrollaremos en el punto 2.2.6.

Algo de luz a la esencia de lo que Robledo puede representar en el flamenco nos aportan sus palabras en las pocas entrevistas personales, y cómo intenta definir su dedicación, así como por qué es un estilo tan específico. El detalle de que no hay casi personas que puedan unir el flamenco y el clásico nos revela su gran motivación y su trabajo. Y de que su trabajo se basa en flamenco real, de verdad, y no en una simple imitación. Así son sus palabras sacadas de una entrevista en el año 1997: «No se puede (el flamenco) dividir ni separar. Lo mejor es hacer un boceto y dejar al cantaor a su aire. Ellos cantan igual lo que les sale», y termina esta aclaración con un «Al final sale todo bien».

2.2.5.2. Transversabilidad motívica Una característica especial que observamos en estos trabajos conjuntos y en toda la obra de Robledo es el collage o reciclaje que hace el compositor de leitmotifs o temas ya usados en composiciones anteriores, y que repiten en toda su obra, como si fueran líneas o colores asociados a determinados personajes o palos. Una pista de estos motivos repetitivos a lo largo de los ballets y de todo su corpus nos la da el testimonio de Andrés Batista: «Nuestra composición musical fue una suite o secuencias que permitían participar a cada uno de los componentes del elenco artístico con sus diferentes caracteres uniendo las distintas actuaciones mediante un motivo central tipo ritornello o leit-motiv que englobaba los variados estilos y sentimientos.»¹⁵¹. A este efecto lo denominaremos transversabilidad motívica, sin confundir con el dominio cultural transversal, un concepto totalmente diferente¹⁵². Cito varios ejemplos: el tema principal de

¹⁵¹ Andrés Batista en Murias 1995, pág. 73.

¹⁵² Según el marco de estadísticas culturales de la Unesco 2009, el Patrimonio Cultural Inmaterial, como es el caso del Flamenco, se clasifica como dominio cultural transversal. Dentro de esos dominios

Soleá and the winds aparece en mitad del *Allegro Soleá*, y el primer tema de *La verbena* se reconoce en el cuarto movimiento (*Tangos y Bulerías*). En cualquier caso la tabla de obras debe presentar no solo los títulos principales de las obras o ballets, o dramas, sino desglosar todos los temas y partes, puesto que al haber muchísimo material reciclado, se tomaron partes siempre de uno y otro y se volvieron a usar bajo otros nombres.

En *Obsesión*, el Enérgico es la primera de las *Fünf Klavierstücke*, que enlaza en su final directamente con el cante. Robledo interpreta en este drama la percusión, dándole un aire muy dramático y apelando a repliques religiosos, pausados y regulares. Las *Antinomías* se mezclan también con las *Fünf Klavierstücke*: prueba de ello es el testimonio de Robledo en mi entrevista el 31 de mayo de 2016: al principio de la grabación, Robledo se muestra un poco aturdido y confunde las piezas. Esto me llevó personalmente primero a pensar que estaba muy débil y que quizá no recordaba muy bien sus propias composiciones. Lo sorprendente fue, dos años después al analizar la grabación, que su confusión era una reacción muy natural, puesto que el material de las *Fünf Klavierstücke* era reciclado de las *Antinomías*. Eso causó su aturdimiento, que yo interpreté erróneamente como una señal quizás de demencia o cansancio. Otra coincidencia la encuentro entre *Soleá and the Winds* compuesto para cuerdas y piano, y el *Allegro Soleá* escrito en los noventa en la versión para orquesta, cante, piano y dos guitarras flamencas. La primera es más corta, mientras que la segunda incluye casi todos los pasajes de la primera con un mayor número de instrumentos y con partes añadidas entre los temas más reconocibles. Las dos obras incluyen palmas. Después de encontrar tantas muestras de collage con leitmotifs y temas repetidos en unos y otros, me atrevo a hablar de transversalidad: el uso de los mismos temas en varias obras pero con diferente instrumentación y con otro desarrollo. Al identificar este fenómeno, busco más a fondo explícitamente ejemplos y los encuentro:

-En el caso de la *Catalanesca* para dos pianos, su versión para piano solo presenta las mismas danzas características, pero añade una *Danza de los Moros* y un *Finale* que difiere del finale de la *Catalanesca* a dos pianos. En la versión a piano solo, Robledo retoma en el *Finale* el tema de *La Morisca* que aparece en el Preludio con la misma dinámica y articulación, llevando el paralelismo hasta el final de la pieza donde acaba con el crescendo en octavas hasta la culminación en la tónica. Ninguno de los dos manuscritos está datado con fecha o lugar. Podría haber la posibilidad, por el carácter y la descripción de los títulos, de que se hubiera compuesto en Cataluña, donde la pareja poseía una casa que solían visitar con frecuencia para pasar periodos veraniegos, con la familia o descansar y relajar entre giras y cursos.

-Pasa lo mismo con el *Zorongo*: aparece solo, con percusión, o dentro de *Tres piezas para piano*. La grabación confunde un poco: en *Mosaico flamenco* escuchamos el mismo *Zorongo* al principio con percusión, y después a piano solo. Pero la versión solista tiene

se consideran bienes culturales los que proyectan ideas, símbolos y modos de vida, algunos de los cuales pueden estar sujetos a derechos de autor, ver Cerezo 2015, pág. 54.

peor calidad, o sea que fue una grabación ya hecha o añadida después. La duración difiere en unos 15 segundos.

La repetición de motivos musicales en otros compositores está a menudo presente: en el caso de Shostakovich el motivo musical DSCH (una secuencia de las notas re, mi bemol, do y si) fue profusamente usado en todo tipo de obras, desde sinfonías (números 10 y 15) hasta obras de cámara (cuateto de cuerda número 8). Pero no representaban ninguna figura teatral o se identifica con sentimientos específicos o estados. En el caso de Robledo adquirimos una denominación especial porque los motivos suelen estar presentes en los ballets y representaciones, y se repiten tanto en la misma obra varias veces ligados a una situación o personaje, como en otras producciones, creando paralelismos entre música y drama. Este recurso ayuda a conservar la identidad musical, a la fácil identificación y reconocimiento auditivo de la pieza para el oyente, y como consecuencia indirecta, para intuir los cambios de dramaturgia o personajes dentro de los ballets. Este recurso también servía para favorecer la «memorabilidad», el reconocimiento de las melodías a lo largo de la pieza: la repetición de una idea tantas veces como sea posible, manteniendo las características fundamentales para que sea reconocible, pero variándola para mantenerla fresca. Un compositor que se valía de repeticiones motívicas de forma parecida fue Gershwin; sin embargo la manera más empleada por Gershwin de repetir los motivos era rearmonizándolos, añadiendo contramelodías, cambios de tonalidad o rítmicos y la superposición de motivos y melodías. En Robledo las repeticiones son idénticas, pocas veces cambia la armonía o varía los motivos. Lo único que cambia en algunos ejemplos es la instrumentación y la duración o tempo.

2.2.5.3. Fenómeno de transculturación Muchos compositores extranjeros viviendo en círculos culturales diferentes han tratado temas españoles: Carl Maria von Weber se inspiró en motivos folclóricos para componer la obertura de Preciosa, así como Robert Schumann lo hizo en el *Spanisches Liederspiel*. En el romanticismo y postromanticismo aumentaron la influencia y las obras: compositores como Maurice Ravel, Emmanuel Chabrier, Mijail Glinka, Rimsky-Korsakov y Franz Liszt, así como los compositores suizos nombrados anteriormente en el primer capítulo de esta investigación, compusieron muchísimas obras inspiradas en lo español, exótico en aquella época, y muchas de ellas fueron coreografiadas desde principios del siglo XX por profesionales del flamenco. Pero ninguno de estos compositores se dedicó de pleno o exclusivamente a la música española, lo que contrasta con la actividad compositiva en la trayectoria de Robledo. Todo su corpus es, desde principio a fin, una combinación de flamenco, elementos de música andaluza, folclórica regional, popular, y algunas de ellas dentro de formas clásicas (suite, fantasía). Todos los elementos de estilo que usó musicalmente nombrados se encuentran en España. Sin embargo, la música flamenco se compone en gran parte de improvisación, algo que no aparece en los manuscritos. Pero sí sabemos que en los ballets el y los demás músicos

improvisaban. He aquí una diferencia apreciable y primordial entre el legado manuscrito y la práctica o historicidad interpretativa de Robledo con Susana y José y todos los músicos que participaban en los espectáculos.

Si comparamos el ejemplo de Robledo con el compositor Nikolai Kapustin, observamos varios paralelismos: los dos eran pianistas y compusieron en su mayor parte para el piano. Nacieron en un país y adoptaron un estilo musical de otro país diferente: en el caso de Kapustin, era ucraniano-ruso y componía música originaria de Estados Unidos, mientras que Robledo era alemán y compuso música de España. La música de Kapustin fusiona la influencia del jazz y la música clásica. En Robledo se unen lo flamenco y lo clásico, incluso podríamos atrevernos a decir que es flamenco escrito, sin que por estar en un manuscrito sea de naturaleza diferente al flamenco: según Buendía, «podemos hablar de flamenco cuando la música se caracteriza por el uso de ciclos armónico-rítmicos, la práctica de ritmos de gran riqueza o libertad, el uso de la hemiola, la polirritmia, la posibilidad de comienzo acéfalo de las melodías, la aparición de acentos y cambios armónicos en pulsos débiles del compás, así como sucesiones y enlaces armónicos sin la rigidez de las normas académicas, además de un alejamiento de lo folclórico por medio de una musicalidad de intención artística por medio del intérprete»¹⁵³. En cuanto a su decisión voluntaria de dedicarse a determinada música, los dos adoptan un estilo que vive normalmente de la improvisación sobre el escenario. Pero el mismo Kapustin, conversando sobre este tema, afirmó lo siguiente: «Todas mis improvisaciones están escritas, desde luego, y así mejoran»¹⁵⁴. Puede ser un indicio de lo que motivó a Robledo a escribir toda la música que llevaba a los escenarios y darles una forma y contenidos fijos.

Dentro del concepto de apropiación cultural, creemos que en los casos de Robledo así como de Kapustin, dentro de la apropiación cultural, no se trata de un uso indebido de elementos culturales, ni de un proceso de dominación relacionado con el colonialismo, aculturación o endoculturación, sino de una transculturación voluntaria hasta cierto punto artístico y social. La adopción de un determinado estilo musical, independientemente del contexto cultural donde crecieron y se impregnaron fue totalmente independiente y deseado, siendo plenamente conscientes, y en los dos casos determinando individualmente hasta qué grado.

2.2.6. Colaboraciones

Después de reconstruir la cronología y analizar las fuentes manuscritas musicales, vamos a analizar brevemente las colaboraciones artísticas en la vida de Robledo que merecen una mención especial por su importancia al abrir nuevas perspectivas musicales y enriquecer su obra. La familia Martín, Enrique Morente, Heinz y Ursula Holliger o Andrés Batista son algunas de las personalidades que influyeron en su vida y son determinantes

¹⁵³Castro Buendía 2014, pág. 1744.

¹⁵⁴En <https://martinwullich.com/nikolai-kapustin-perseguido-por-su-musica/>[10.06.2024].

para comprender la recepción internacional que tuvo su música. El primer punto que trataremos es la relación que hubo entre Robledo y la familia Martin.

Robledo y Frank Martin se tuvieron que conocer antes de 1958, ya que hay dos críticas de concierto que hacen referencia a la presencia del compositor en el concierto de Robledo en Amsterdam en el año 1957 (Het vrije Volk y Algemeen Handelsblad) cuando tocaba los *Préludes* de Martin. Frank Martin compuso, después de haber entrado en contacto con Antonio Robledo por su hija Teresa Martin, tres obras sobre flamenco: *Fantaisie sur des rhymes flamencos*, dedicada al pianista Badura-Skoda, *Guitare* para piano solo, y una obra para orquesta de cuerda, arpa y oboe, *Trois Danses für Oboe, Harfe und Streichorchester* dedicada a Heinz y Ursula Holliger, estrenada en Basel y encargada por Paul Sacher, que "(...) quería que existiera una obra para los Holliger"¹⁵⁵. Teresa Martin, su hija, bailaora de flamenco, alumna directa de Susana y Antonio Robledo, coreografió las dos obras. La descripción de la colaboración entre ambos en la entrevista es corta, desgraciadamente parece no haber grabaciones o testimonios gráficos. Sí que descubre el impulsor de la primera obra con ritmos flamencos (que no es la *Fantaisie*), citándola: «Pues eso es super importante, creo que ir a Basilea en Paul Sacher, creo que fue Paul Sacher que..., creo que ha sido el que... Auftrag, {el que pidió...} porque el quería que hay, que hubiera una obra para Holliger y Ursula, y entonces mi padre en esa época conoció al flamenco por mí, y yo venía a casa y de mis cursos de Susana y Armiño (...)»¹⁵⁶ Ya en esta obra Teresa coreografía la obra bailándola ella misma en directo, con la orquesta. Teresa habla de sus orígenes insistiendo en que se improvisaba mucho en su casa, su padre al piano y ella bailando, en sus tiempos de infancia en Holanda.

Leyendo la biografía de Frank Martin, se encuentra un paralelismo interesante: El padre de Frank Martin era un cura calvinista, o sea que Robledo y el crecieron en un entorno familiar bastante religioso. Los dos se fueron de sus respectivos países para vivir en el extranjero. Frank Martin había compuesto en 1933 la pieza *Cuatro piezas breves* para el guitarrista Andrés Segovia, obra que se publicó en 1976 arreglada para piano. Esta obra no contiene ninguna relación o influencia del flamenco, lo que fortalece la teoría de que la influencia flamenca la ejerció Robledo sobre Martin y no al contrario.

La *Fantaisie* se tocó en varios países y no sólo con Badura Skoda, también con otros pianistas, entre ellos Sebastian Benda y Luc de Foss; Robledo también la tocó y existe un documento fonográfico con su versión. Se estrenó en 1974 en el festival de Lucerna. Antonio y Susana están presentes en el estreno. Fue originariamente un encargo de Badura Skoda, como se puede leer en el texto introductorio en la partitura publicada por Universal¹⁵⁷. La inspiración de los ritmos flamencos, después de la experiencia previa con la obra en basilea, fue su visita a Mallorca donde Teresa estaba trabajando como bailaora, según su

¹⁵⁵Según la entrevista realizada Teresa Martin.

¹⁵⁶Detalle de la entrevista a Teresa Martin.

¹⁵⁷«Fue el deseo de mi amigo Paul Badura-Skoda, que me pidió escribir una fantasía para piano para tocarla él», introducción a *Fantaisie* por Frank Martin, Martin 1975.

testimonio.

De Teresa Martin obtenemos muchos datos que rellenan algunos detalles de la vida de Robledo. Me confirma su participación en *Obsesión* en 1985 y *A Juan* en 1987, y su primer contacto con Armiño y Susana en el año 1966 o 1967 como alumna de sus cursos en Zürich (cursos de verano en el Rigiblick). Su trabajo en *La Celestina* como coreógrafa junto a Susana y Armiño, y su última participación activa en *Rondón* (segunda gira de Flamencos en route), son sus últimas actividades antes de dejar completamente la compañía. Sustituye a Susana algunos años en cursos después de su enfermedad. También recuerda una pieza que Robledo compone para ella, *Al ritmo de Seguiriya*, pero no me ha sido posible encontrarla. Y aporta datos importantes: explica cómo estaban organizadas las clases de flamenco y qué tocaba Antonio con muchos detalles (muchos ejercicios estaban compuestos sólo para calentar, y para los cursos, exclusivamente con fines pedagógicos). Habla de cursos en Hamburgo y Colonia, también de los cursos de Dresden.

Teresa tenía una relación especial con Susana. No sólo el principio de la entrevista marca un punto importante el tema de la muerte. Esto se ve confirmado por la crítica del NZZ en 1987 «Teresa Martin als intensive Todesfrau». En el video producido por SRF en 1985 se ve a Robledo trabajando intensamente con Teresa en el rol de la Mística. Según testimonios, Teresa también impartió cursos de flamenco en casa de Susana y Robledo cuando Susana no pudo seguir haciéndolo, estando Robledo presente y acompañando de manera activa («(...) Y Teresa Martin dirigió el curso, y estuvo muy bien»)¹⁵⁸.

Otras personas del entorno de Robledo que se relacionan con la música es el hermano menor de Susana, Rolf Looser¹⁵⁹. El es un ejemplo aparte de colaboración y amistad, ya que su relación familiar con Susana, así como con Frank Martin lo sitúa mucho más cerca de Robledo y de la escena de flamenco que rodeaba a la pareja formada por el compositor y la bailaora: fue alumno de Frank Martin, como lo fue Robledo, y era hermano de Susana, además de llegar a ser buen amigo de Robledo y haber tocado repetidas veces en conciertos y grabaciones. Existe una grabación casera¹⁶⁰ donde interpretan obras del repertorio clásico, y existen supuestamente grabaciones de radio alemanas de los dos tocando, grabaciones que esperamos encontrar durante los próximos pasos de la investigación. Violoncelista profesional, se dedica a tocar y a componer, además de su actividad pedagógica durante toda su vida en los conservatorios de Berna y Biel, y en la Escuela Superior de Arte de Zürich, que hasta su jubilación se situaba en la Florhofgasse, en el centro de Zürich. Dentro de su catálogo de obras compuestas, encontramos una *Danza para violoncello solo y bailarina*¹⁶¹, que podemos suponer compone bajo la influencia di-

¹⁵⁸«Und Teresa Martin hat den Kurs geleitet, und es ist cool gewesen.», Hoegger, Leandra: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabada en formato mp3, Zürich, 31.10.2023.

¹⁵⁹Rolf Looser (1920–2001), violoncelista y compositor suizo, hermano de Susana Audeoud (Susana Looser fue su nombre completo oficial hasta su casamiento en 1938 con el médico Goy Audeoud).

¹⁶⁰Grabación de Hans-Dieter Hefe, sin clasificar.

¹⁶¹Looser, Rolf (1920–2001) en http://www.musinfo.ch/de/personen/komponisten/?pers_id=96&abc=L [10.06.2024].

recta de Susana y Robledo. Esta pieza fue compuesta en 1983, apenas unos pocos años más tarde que la *Fantaisie* de Martin. Otro paralelismo que podemos establecer entre Looser y Robledo, además de su composición para danza e instrumento, es que estudió aparentemente y según los datos de su biografía, composición con Frank Martin. Estas clases tendrían, al igual que las clases descritas por Robledo, un carácter privado, más bien de apoyo o consejo.

En cuanto a sus colaboraciones con Morente, fueron fructíferas y trabajaron durante décadas. Basándome en mi artículo con ocasión del I Congreso Enrique Morente¹⁶², convocado por la Universidad de Granada en 2021, destaco sólo los puntos más importantes de su trabajo conjunto. Hay que destacar que Morente viaja por primera vez al extranjero en 1964, haciéndolo con el ballet de Mariemina a Estados Unidos para actuar en la Exposición Universal de Nueva York representando a España. Este viaje será el primero de muchos: menos de un año después tendría lugar la primera colaboración y gira europea del joven cantaor con Susana y José. En esos primeros años empezó la amistad y la colaboración entre Morente y Robledo, una fuente inagotable de inspiración y creación musical bidireccional. Fue sin dudarle música vanguardista compuesta y planeada milimétricamente, fuese para una puesta en escena ya sujeta a una dramaturgia desarrollada por Susana y José, fuese para un gigantesco grupo sinfónico. La creatividad y la originalidad mostrada por ellos en estas colaboraciones es un ejemplo de fusión musical sin parangón en los años de su producción. Los problemas que se presentan al analizar el trabajo conjunto de Morente y Robledo son varios. La falta de fuentes primarias y la defunción de ambos dificulta la labor de búsqueda y cotejamiento de datos. Dentro de sus obras producidas, son los trabajos sinfónicos los que más complejidad y extensión ofrecen.

Sobre la instrumentación es importante resaltar el uso dentro de los ballets de instrumentos nada típicos en el mundo flamenco: el oboe, la flauta, el órgano, y sonidos provenientes de sintetizadores ya estaban presentes en la primera colaboración entre Robledo y Morente *La Celestina*, disco publicado en 1966:



Figura 14: Portada y contraportada del LP en vinilo *La Celestina*, 1966 (Fo-CI).

Si esta colaboración tuvo lugar en 1966, en 1977 Morente aplicaba también acompaña-

¹⁶²Ver Castilla 2022.

miento de órgano en *Mírame a los ojos*, habiendo experimentado con estos sonidos ya casi diez años antes con Robledo. Pero ninguno de ellos fue, como se pensó en un principio, pionero en usar el órgano y los sintetizadores como instrumentos para el baile flamenco: Pilar López y Manolo Vargas en 1954 bailan con órgano electrónico en una grabación encontrada en el Nodo, el programa de información más visto del franquismo¹⁶³, donde se anuncia al músico acompañante como «Juan Urteaga, ante el teclado del órgano electrónico».

Trabajaron siete años después en Toronto con el siguiente trabajo coreografiado con Susana y Robledo: se llamó *Obsesión* y se estrenó en 1985. Estas obras se habían empezado a componer en 1984, grabando Morente ya en ese año el cante por bamberas, y estrenando el trabajo con el Ballet Nacional de Canadá antes de hacerlo con Flamencos en route en Suiza.



Figura 15: Portada y contraportada del LP en vinilo *Obsesión*, 1986 (Fo-CI).

Poniendo el foco sobre su discografía, llama la atención no encontrar en las biografías de Morente estos dos trabajos conjuntos que son fundamentales para entender la relación entre Morente y Robledo. El disco con la obra sinfónica *Allegro Soleá* salió más tarde, en 1995, cuando Morente ya había ganado el Premio Nacional. En *La Celestina* encontramos a Morente cantando por bulerías y un martinete. En *Obsesión* grabó, aparte del cante por bamberas, soleá y seguiriyas.

En cuanto a las obras sinfónicas, fueron creadas cronológicamente después de *Obsesión*. En 1986 se crea *Fantasía de cante jondo* para voz flamenca y orquesta. Fue un encargo de la Comunidad de Madrid para las fiestas de San Isidro. El encargo, precipitado y casi a última hora, supuso un reto para Robledo, como podemos leer en una entrevista al NZZ en 1986: tiene que definir la instrumentación al momento. Pide una formación de tres atriles en maderas y vientos, toda la cuerda, tuba, arpa y naturalmente piano. Esto significa que pide una orquesta sinfónica completa, teniendo todas las posibilidades y variedades sonoras imaginables para explorar. La obra se compone de cuatro movimientos: Romance y seguiriya, fandangos, zambra y termina con tangos y bulerías. El *Allegro Soleá* se empieza

¹⁶³Nodo, nr 574 b, año XII, en: <https://www.youtube.com/watch?v=IV3yMZTE9U4&t=5s>[10.06.2024].

a componer en 1989 y se estrena en 1990 en Cádiz, en el Teatro Falla, y no en la VI Bienal de Flamenco, como aparece en muchos medios erróneamente. Fue compuesta para voz flamenca, guitarra, piano y orquesta de cuerdas (una formación más pequeña que la anterior), y se componía de cuatro movimientos: una introducción, alegrías, soleás y bulerías. Se estrenó con la Orquesta de Cámara de Granada junto a Morente, y Pepe Habichuela y Montoyita a las guitarras, y fue interpretada también en varias ocasiones. Diferentes orquestas interpretaron las dos obras, siendo la última orquesta que las grabó la Orquesta Sinfónica de Europa. *La Fantasía* y el *Allegro Soleá* fueron registrados como documentos sonoros: en 1995 aparecen con el sello de Morente, Discos Probéticos, y en 2008 vuelven a publicarse bajo el mismo sello. Una posterior remasterización se publicó por el sello Warner en 2015. Otros trabajos realizados conjuntamente fueron la composición de la banda sonora para la restauración de la película *Currito de la Cruz* y que fue un encargo para la Exposición Universal en Sevilla en 1992. Morente compuso a posteriori la *Misa Flamenca* (dos años después de la *Fantasía* para cante jondo), había asumido la dirección musical de obras teatrales y musicó varias piezas sobre textos de Lorca, con lo que dio impulso a su productividad compositora.

La colaboración con Andrés Batista comenzó en las giras sobre los años 60 y se reflejó no sólo en la publicación de un disco en 1979 con composiciones de Batista, Robledo al piano y Pedro Iglesias al oboe y con las palmas¹⁶⁴, sino en muchas composiciones anteriores: *Capricho de Goya*, *Requiebro Flamenco*, *Flamenquería*, *La Celestina*, fueron obras donde trabajaron y crearon juntos. Andrés Batista también actuaba como solista y estaba presente en muchas giras, solo o con otras compañías. El contacto lo establecieron dos empresarios, Gaci y Puig, a principios de la década de los sesenta, poco después de empezar Batista su carrera profesional (1957).

Varios pianistas aparecen en la vida de Robledo, siendo las colaboraciones más frecuentes con Gerber, con el que tocó y grabó varias piezas a dos pianos. Cabe destacar aquí también, de manera más anecdótica, que Joaquín Rodrigo también pasa por sus vidas después de separarse Susana y José: en 1994 dedica a José de Udaeta *Seguidillas del diablo*, para castañuelas y acompañamiento de piano. Con esta obra son muchísimas las colaboraciones y los contactos mencionados, destacando una gran red de influencias y flujo artístico continuado desde el principio de su carrera hasta su despedida.

2.2.7. Doble Identidad

Acabaremos este capítulo explicando brevemente la situación en torno a la doble identidad Robledo/Janssen. El uso de pseudónimos en el mundo artístico es algo bastante común durante el siglo XX. Un ejemplo de ello es Freddy Mercury, que se llamaba en realidad Barrok Bulsara. Los músicos de flamenco también siguen la tradición de reconocerse en el

¹⁶⁴ «Suite flamenca» de Andrés Batista, Emi, 1979.

mundo cultural con pseudónimos, sobrenombres o alias que ya les han acompañado desde la infancia, a veces derivados de su propio nombre, anecdóticos o simplemente casuales. José de Udaeta usó pseudónimos para esconder su identidad y su afición secreta a la danza, debutando en 1945 como Martín Ariel, Alejandro Torralba o José María Guillén. La doble identidad puede deberse a diversas causas, como vemos, no sólo la integración. Janet Riesenfeld, bailaora y escritora americana, se hizo llamar Raquel Rojas a su llegada a España, escondiendo su origen anglosajón. Incluso bailaoras que abarcaron otros estilos adoptaban un pseudónimo según les beneficiara, como es el ejemplo de Miguel Albaicín: "Al pobre Miguel le parecía que su vida era una gran tragedia. Aclamado como uno de los grandes bailaoras, se sentía obligado a limitarse al flamenco, pero su auténtica pasión era el claqué. Había explorado este campo bajo el nombre artístico de Michael Brown."¹⁶⁵ Otros ejemplos de doble identidad lo encontramos en bailaoras japoneses: el guitarrista Masanobu Takimoto era, por ejemplo, «El cartero de Osaka».

Al hablar de músicos de otros estilos, como el clásico, el estilo del que venía Robledo y había estudiado toda su vida, no era tan común. A este detalle hay que sumarle su procedencia extranjera, raro ejemplo ya que eran escasas las personas de otros países que se decidían a dedicar su vida al flamenco. Sin embargo las había: como Hampton Fancher, que hemos nombrado anteriormente (y más conocido por su pseudónimo Mario Montejo), también en los años cincuenta en Madrid. El caso de Robledo es supuestamente un caso que responde al perfil de músico extranjero intentando ser aceptado por el grupo al que se quiere unir, que en este caso es el de la etnia gitana dedicada a la música, y tener su respeto. El testimonio de Brigitta Luisa Merki nos hace pensar que fue fruto de la casualidad y da una pista de cómo se llegó exactamente al apellido Robledo: «Esto era una conversación con Robledo y Susana, entonces los dos me contaron en el momento en que Armiño ya tenía contacto por Susana con José, que ya estaban en pareja, empezaban su carrera, y entonces estaban en España juntos, no sé si era después de un concierto, de una actuación juntos, y entonces alguien preguntó "y bueno, ¿cómo se llama el pianista, Jarmin? Nadie era capaz de pronunciar este nombre, que era en una mesa, me han dicho, y entonces José de Udaeta decía "mira, se llama Antonio Robledo, ¿vale?", y así ha quedado, que él al principio creo que puso Armin Janssen alias Antonio Robledo, o al revés y así ha quedado. Su nombre de compositor quedó en Antonio Robledo, y la verdad que en España se ha quedado así.»¹⁶⁶. Y especifica que esta anécdota ocurrió después de una actuación en España. Pero Robledo no sólo lo acepta sino que sigue un objetivo con su pseudónimo: con él dividirá sus actividades musicales en dos direcciones. Armin Janssen será su hasta ahora conocida identidad, la del pianista clásico, europeo, portador de la más respetada tradición del piano y la música clásica, el intérprete, el alemán. Y Antonio Robledo será el perfil del compositor, del músico de flamenco, el creador de composiciones folclóricas

¹⁶⁵Riesenfeld 2023, pág. 132.

¹⁶⁶Detalle de la entrevista personal.

y flamencas, creando para todo tipo de instrumentos que estuvieran sobre el escenario, trabajando con músicos también flamencos, muchos de ellos de etnia gitana.

En todos los programas que hasta este año han sido publicados y que se encuentran incluidos en este trabajo, se reconoce al pianista como Armin Janssen. En las pocas veces que aparece el compositor, este es por regla general Antonio Robledo, existiendo dos nombres diferentes en los programas de concierto y dando la sensación de tratarse de dos personas diferentes. La construcción de estas dos identidades pudo haberse debido a su aceptación como compositor de flamenco en un mundo hispanohablante, pero: ¿no hubiera entonces sido Antonio Robledo como pianista y como compositor, ya que actuaba con frecuencia en España? El uso de su nombre nos lleva por otro camino: mientras que como pianista clásico (descrito como «denkender Pianist», pianista pensante, en la crítica del Göttinger Presse el 5 de febrero de 1958) interpretaba música clásica de diferentes periodos, la identidad que se construye como el compositor Robledo sólo está enfocada a un estilo, el del flamenco o la música de carácter flamenco, y compondrá consecuentemente imitando o creando en este estilo.

Según todos los indicios, la dicotomía de su nombre tenía un fin preciso: quería diferenciar sin dudas su faceta compositora de su faceta como pianista de tradición clásica. Susana y José tenían nombres españoles o españolizados, así que él hizo lo mismo. En el folleto sin datar de la agencia Krauss que lo representaba dice claramente «Armin Janssen, Pianist». Pero es importante resaltar que conservó su nombre para las grabaciones como pianista, y su nombre artístico para las composiciones (en el disco para RCA Victor «Susana y José» aparece como Armin Janssen). En una grabación llega a ser escrito «Antonio Robledo alias Armin Janssen». A partir de los últimos cds «Obsesión» y «abriéndose camino», no aparece el nombre de Armin Janssen como pianista, sino sólo como alias en su trayectoria y currículum. Antonio Robledo impregna todos los textos. «Ein Pendler zwischen zwei Welten» (un caminante entre dos mundos) aparece en la entrevista del periódico Tages Anzeiger en 1986. Hay otra pista en torno a Armin Janssen el pianista, y Antonio Robledo, el compositor, una superidentidad, un hombre español, flamenco, compositor. Cito la crítica del periódico «Die Tat» el 19 de noviembre de 1957 tras un concierto: «No basta con confirmar que aparte de su acompañamiento también tocó un solo, sino que la interpretación del Zorongo de Robledo fue preciosa y a la altura de un verdadero solista»¹⁶⁷. Esta confusión ha perdurado hasta hoy en la memoria nacional, no sólo por parte de España y de los círculos y peñas flamencas que creen en un Antonio Robledo español como en un vago recuerdo, sino también en este lado, en el lado helvético y alemán, en la memoria colectiva de Alemania y Suiza. Documentos hay varios que podemos citar: uno que muestra la absoluta creencia de la hispanidad de Susana y Antonio Robledo es la misiva dedicada a la ceremonia y resultados de los Oscars

¹⁶⁷ «Es genügt nicht, nur festzustellen, dass er ausser seiner Begleitung ebenfalls ein Solo spielte, sondern der Vortrag des Zorongo von Robledo war sehr schön und eines Solisten würdig», Die Tat, 19 de noviembre 1957.

en 1984. Afirma el periodista con toda seguridad: sí ha habido una presencia española – y flamenca – en el palmarés del 84. Y prosigue sin ninguna duda: pero la verdad es que Susana y Antonio Robledo son la coreógrafa y el músico españoles en torno a los que gira «Flamenco at 5:15»¹⁶⁸. Ya carece de importancia saber si Robledo contó con esta errónea difusión de su identidad o si la rechazó: para el público y prensa es Robledo sin ninguna duda una figura completamente distinta de Armin Janssen. Existe otra teoría: el tomar otro nombre evadía quizá la posición de poder y sombra cultural que Alemania había ejercido hasta 1944 en España trayendo a sus orquestas e ignorando la música española hasta entonces en casi todas sus publicaciones específicas: «En efecto la música fue usada como un instrumento de propaganda para reforzar alianzas. Al mismo tiempo hay que enfatizar que, a pesar de tocar un gran número de obras en corto tiempo, los alemanes se creían superiores en esta relación»¹⁶⁹.

Al final de su vida se presenta una variante definitiva: como anuncia Richard Merz, periodista seguidor de Robledo y colaborador, en su laudatio durante el homenaje realizado el 14 de diciembre de 1994, su nombre artístico se entremezcla y el nombre propio se españoliza: Armiño Robledo Janssen, nombre que por cierto casi sólo es conocido para los alumnos de los cursos de baile que durante toda su vida dieron Susana y Robledo al piano, sin ser reconocido por los círculos de música clásica o seria en el país, siendo difícil catalogar su estilo, su trabajo, casi un híbrido entre compositor contemporáneo y de folclore, entre pianista acompañante de danza y solista, dicotomía que hace casi imposible ubicar su andadura en una faceta determinada. En el anuncio del fallecimiento de Susana (en el NZZ), aparece Robledo con el nombre Arminio Janssen Robledo. Arminio es un nombre con el que parece le gustaba ser llamado por músicos y bailarines. Las dos vías se unen definitivamente, y el nombre artístico se queda para siempre. Es también el caso de las dos esquelas aparecidas en el NZZ, en la esquila digital aparecen los dos nombres juntos: Armin Janssen – Antonio Robledo, mientras que en el formato físico de la residencia aparece Armiño Robledo Janssen Robledo, en resumen: todas las combinaciones posibles. Debemos recordar que Robledo comienza a atreverse y a presentarse como compositor solo con su nombre artístico casi al mismo tiempo que Susana y José toman caminos separados artísticamente.

¹⁶⁸Fernando Lara, Guía del ocio.

¹⁶⁹«In effect music was used here as a highly effective propaganda tool for cementing political alliances. Whilst at the same time subliminally emphasising that through staging a huge array of different works within such a short space of time, the Germans undoubtedly had the upper hand in this partnership through demonstrating far superior cultural credentials.», artículo de Erik Levi en Zalduondo / Quesada 2013, pág. 14.

2.3. Susana Audeoud

Son varias las fuentes de las que se pueden extraer los datos biográficos de la bailaora y coreógrafa Susana Audeoud. Según la fuente consultada, será posible encontrarla bajo diferentes nombres, entre los que se encuentran Susana Audeoud, Susanne Looser, Susana Janssen, Susana Guy Audéoud, o simplemente Susana. De todas las entradas que se han encontrado y consultado para obtener datos, las fuentes más fiables serán las encontradas en Zacharias¹⁷⁰, Pastori¹⁷¹ y Gisiger¹⁷², por ser testimonios directos de Susana (en su mayor parte narrados en primera persona). También se aportan citas de algunas transcripciones (personas que demostraron relación personal y directa con ella), que darán informaciones no tan conocidas anteriormente para enriquecer el recorrido biográfico recopilado en este trabajo.

2.3.1. Trayectoria en años tempranos

Susanne Looser nace el 10 de octubre de 1916 en Niederscherli, en el cantón de Berna, aunque en algunas fuentes aparezca Köniz como lugar de nacimiento¹⁷³. Su padre, Rudolf Looser, era un reconocido médico de la región, y apreciaba el mundo de las artes. Su hermano, Rolf Looser, se dedicó a la música como violoncelista y compositor, y se casó también con una violoncelista¹⁷⁴. El mismo Looser padre llevaba a Susana a las clases de rítmica con cinco años, y ella se mostraba ya muy atraída por las clases, que «le encantaban». Poco después no acudió más a estas clases, pero siguió bailando en casa, en cualquier rincón, incluso delante del fuego. Según su propia opinión, su padre pudo entrever que la fascinación por la danza en Susana no era simplemente una afición¹⁷⁵. Algunos años después, durante la secundaria, empieza a bailar en las clases de Dora Garraux. También llega a ser alumna de Suzanne Perrottet y Mary Wigman en sus clases de «Freier Tanz» o «Ausdrucktanz», hasta que es enviada a una escuela de señoritas en Ginebra¹⁷⁶ para aprender a cocinar, coser, llevar una casa y otras actividades en ese entonces consideradas de interés para una futura ama de casa, como deseaba Looser. Allí se inscribe en secreto en las clases de Jacques Dalcroze.

En 1933 emprende un viaje a Italia para aprender italiano. Ya en este año se compromete con el médico Guy Audéoud, y promete no bailar, creemos que bajo la presión de su progenitor. Pero busca clases de baile en la ciudad, y acude a la escuela de Angiola

¹⁷⁰Zacharias 1970.

¹⁷¹Pastori 1988.

¹⁷²Gisiger 1989.

¹⁷³Ella personalmente lo define así: «Llegué al mundo durante la Primera Guerra Mundial en Niederscherli, Berna», en Wolfensberger 2014, pág. 87.

¹⁷⁴Su legado se conserva en Musikabteilung de la Zentral Bibliothek en Zürich. Ursula Looser fue contactada para esta investigación, no queriendo participar en ella.

¹⁷⁵Su padre apreciaba las clases de danza para el buen estado físico y la postura corporal, pero no como profesión. «Als ich 5jährig war, fuhr er mich jeden Samstag nach Bern in die Rhythmikstunden, von denen ich begeistert war», en Wolfensberger 2014, pág. 87.

¹⁷⁶Haushaltungsschule.

Sartorio¹⁷⁷. Estas clases fueron muy importantes para Susana, donde realmente aprendió clásico y moderno a la vez. De hecho volverá a Florencia una vez más para seguir sus clases. Sartorio es la primera persona en la vida de Susana que le recomienda dedicarse a la danza, y le vaticina que, a pesar de casarse y tener hijos, su vida estaría dedicada a la danza.

Susana vuelve a Suiza y se casa en 1938 con su prometido. Nace su único hijo y se mudan a Zürich, donde toma clases de danza con Herta Bamert y Mario Volkart, llevando al bebé a las clases, y volviendo a Florencia con Sartorio. También toma clases de ballet con Lisa Mutschelknaus, y con Elsbeth Kern. Es este el momento donde Susana reconoce su pasión por la danza y el movimiento, aprende a saltar y girar, se concentra en adquirir una gran base técnica, y donde también reconoce que su constitución corporal no es típicamente clásica. Pero disfruta improvisando y creando coreografías, y reconoce su talento bailando con determinadas músicas de origen español. Las obras inspiradas en temas españoles y danzas andaluzas nos muestran la dirección estilística que tomaría la carrera artística de Susana: aunque reconoce no haber encontrado todavía su sitio en la danza, su orientación musical nos da pistas de su estilo. El indicio más claro de este desarrollo nos lo da su participación en el concurso nacional de danza, ya descrito en el capítulo 2.1. Los detalles de la participación de la joven Susana son importantes para entender su trayectoria posterior.

Susana hace su inscripción al concurso el día 21 de abril de 1939, y se inscribe bajo el nombre de Susi Audeoud con dos piezas que bailará como danza libre (freier Tanz), acompañada al piano con música de Frescobaldi y Debussy. En principio no hay ningún detalle que nos haga pensar en algún sesgo de carácter español en su presentación. Susana actúa el día lunes, 17 de julio a las 20 horas. Su pianista acompañante, tal como figura en la inscripción, se llamaba Valentin Hirschl: ninguna información se ha encontrado sobre esta persona y su papel como artista. Tampoco se ha podido encontrar hasta la fecha ninguna foto de su actuación pero probablemente bailó el prelude de Claude Debussy, *La puerta del vino*, originalmente titulado así al final de la obra en español, y que es una de sus piezas pertenecientes a los «Cahiers de Préludes» junto a *Serenade interroumpée* que muestran claramente influencias españolas en su música¹⁷⁸. No era de extrañar que ya hubiera incluido elementos de danza española en su coreografía, o que hubiera bailado el prelude como una danza característica española, aunque ella lo expresa así en una entrevista:

¹⁷⁷Angiola Sartorio (1903-1995), bailarina y profesora que estudió con Laban y posteriormente con Kurt Jooss, llegando a ser la primera bailarina de muchos de sus ballets subversivos contra el fascismo y coreografiando para muchas óperas y teatros. Abrió su propia escuela en Florencia en los años treinta, donde acudió Susana, y en sus clases impartía eurítmica, acrobacias, improvisación y composición para promover el crecimiento y la conciencia artística individual, algo innovador pero también mal visto por los partidos conservadores. Tras el ascenso de Hitler y después de una gira por Suiza y Viena, huyó a Estados Unidos en 1939 invitada por Laban, a causa de sus orígenes judíos y temiendo por su vida.

¹⁷⁸No sería este prelude el último de los que coreografiara y bailara Susana Audeoud: en 1941 bailaba junto a Elsbeth Kern-Hirschi el primer prelude de los cuadernos de preludios de C. Debussy, *Danseuses de Delphes* en el Schauspielhaus de Zürich, de lo que existe una antigua fotografía propiedad de Kern-Hirschi y publicada en Gisiger 1989, pág. 43.

«Paralelamente improvisaba yo para mi Puerta del vino de Debussy y Homenaje de Falla». Pensé para mis adentros: «Esto podría ser algo. En esta época yo aún no había encontrado mi forma de danza»¹⁷⁹. Tampoco hubiera sido la única participante en bailar al estilo español, como comprobamos en el capítulo 2.1 y analizando el programa en detalle. Sí que hemos podido comprobar que a partir de esta actuación vinieron más coreografías y actuaciones para Susana, y sobre todo el factor que hizo cambiar la vida de Susana tal como ella creía que sería y tomar el rumbo artístico profesional.

2.3.2. Flamenco y catarsis: fractura de los esquemas sociales

El primer contacto que sabemos existió entre Susana y el flamenco fue gracias a la actuación del bailar José Torres en Suiza, de que casi no se conoce trayectoria, y tuvo que ser al final de la guerra, entre 1945 y 1947¹⁸⁰. Sabemos por un artículo de C. Kesser¹⁸¹ que esa actuación tuvo lugar en la ópera de Zurich (Opernhaus), y que Susana se fue pocos días después tras los pasos de José Torres a París¹⁸². La actuación de Torres fue, según Susana, bastante académica y hecha para el escenario; sin embargo, Torres baila al final de esta actuación en concreto una farruca con acompañamiento de guitarra, y es esta danza la que hace que Susana se decida inmediatamente a buscar ese baile, ese estilo, esa forma artística. Su expresión («!Esa farruca me cayó como un rayo. Eso es!»¹⁸³) nos recuerda a la misma expresión de Robledo que utiliza para explicar cómo decidió dedicarse al flamenco. Días después, Susana había dejado todo atrás: su familia, su trabajo (se dedicaba en ese momento a cuidar enfermos como auxiliar de enfermería), y partía para Francia a la búsqueda de Torres. Este cambio crucial debió ser una hecatombe en la vida personal de Susana, y que tendría consecuencias toda su vida. Según algunos testimonios, «tuvo grandes inseguridades respecto a su hijo, ella tuvo toda su vida un sentimiento de culpa por haber tenido a su hijo y aún así dedicarse a su carrera. Y sus palabras exactas fueron que no pudo hacerlo de otra manera, que le pasó así, tenía que hacerlo»¹⁸⁴. No sabemos con exactitud el año, pero aproximadamente tomaremos 1946 como el año de la primera búsqueda de Susana por Francia y España de su carrera flamenca. Susana llega a localizar a Torres para preguntarle si necesita una compañera de baile, y suponemos que su respuesta fue negativa. Pero Susana no se desmotiva: en París toma clases de

¹⁷⁹ «Daneben improvisierte ich für mich Puerta del vino von Debussy und Homenaje von De Falla. Ich dachte mir: Das chönnt no öppis si. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich meine Tanzform noch nicht gefunden», en: Gisiger 1989, págs. 87–88.

¹⁸⁰ «Poco después del final de la guerra, bailó aquí en Suiza José Torres, un español de París», en el original: « Kurz nach Ende des Krieges tanzte hier in der Schweiz José Torres, ein Spanier aus Paris», en Gisiger 1989, pág. 88.

¹⁸¹ Kesser 1999.

¹⁸² Susana escribe que fueron ocho días exactamente, ver Gisiger 1989, pág. 88.

¹⁸³ «Diese Farruca schlug bei mir ein wie ein Blitz! Das isch es!», en Gisiger 1989, pág. 88.

¹⁸⁴ «(...) sie hatte mit sich selber grosse Verunsicherungen in Bezug jetzt mit ihrem Sohn, das ist doch klar, sie hatte ein Leben lang Schuldgefühle ihren Sohn gegenüber weil sie ja diesen Sohn hatte und trotzdem ihre Karriere auch hatte. Und sie sagte: "Ich kann nichts dafür, es ist einfach mit mir passiert, ich musste das tun."», detalle de la entrevista a Brigitta Luisa Merki.

ballet clásico y aprende también danza española, aunque no sabemos con quién. En Suiza sí hemos nombrado ya como profesores de Susana a Dora Garraux, Jaques-Dalcroze, Herta Bamert, Mario Volkart; en Italia Angiela Sartorio. En París se formó, según varias fuentes, con Olga Preobajenska, Alexander Volinine y Boris Kniassef en danza clásica, con lo que su nivel de ballet era extremadamente alto y perfectamente profesional (algunas fuentes citan a Pericet también dentro de los profesores que tuvo Susana, aunque no se han encontrado indicios o menciones en los testimonios que tenemos de Susana). Pero con quién comenzó a bailar danza española, no aparece en las fuentes recopiladas. Pudo ser con profesores españoles como el maestro Carito¹⁸⁵, pero es poco probable, ya que rápidamente se da cuenta de que necesita ir a España para aprender realmente a bailar, aunque fuera imposible conseguir un visado, y no aparece el nombre de este renombrado maestro en ninguna de sus entrevistas. Igualmente, toma rumbo a España, y es detenida en la frontera, en un relato que resulta extremadamente parecido al de la bailaora americana Janet Riesenfeld, en su misma situación intentando entrar en España durante la guerra civil. Pasa, según su testimonio, tres días en un calabozo en Port-Bou, hasta que por fin la dejan entrar en el país. Y desde entonces, el único bailar de flamenco que Susana reconoce más que otros como principal profesor es El Estampío¹⁸⁶, aunque sabemos que Susana tuvo otros profesores, como la Quica, y quiso aprender también bailes regionales (en 1948 o incluso antes, en 1947, estuvo en Sevilla tomando clases e incluso visitó ensayos de los famosos Coros y Danzas para aprender los bailes folclóricos¹⁸⁷). A falta de ingresos para sobrevivir, retorna a Suiza.

Durante la Semana Festiva de Lucerna de 1946, Susana bailó en el Stadttheater junto a otras bailarinas e hizo dos solos: el primero fue una sarabanda, y el segundo fue una Danse Gitane (danza gitana)¹⁸⁸. Pero en una actuación datada el 13 de octubre de 1946 en el Schauspielhaus de Zürich, encontramos el nombre de Susana Audeoud en el programa (junto a Herta Bamert y otros más), y como músicos, aparte del susodicho Hans Müller, aparece un guitarrista con nombre español: Juan de Córdoba. De él, como aparece en el capítulo 2.1, no se ha llegado a encontrar información, aunque es posible que esté en el primer censo de españoles y que actuara bajo pseudónimo. Esta época no es clara en cuanto a si consiguió trabajo en Suiza, siguió yendo a clases, o si tuvo contactos con su familia, aunque asegura que prometió a su padre encontrar un trabajo. También prepara el *Vals de las Flores* de Tchaikovski, suponemos en la famosa coreografía de George Balanchine, pero no especifica si fue para una compañía determinada, para alguna actuación, o algo parecido. También relata que vuelve a España con un tutú diseñado especialmente para

¹⁸⁵El maestro Carito (Francisco Caro Cuellar, 1885–1954) fue un bailarín de baile clásico español y pedagogo que residió gran parte de su vida en París dando clase y representando la llamada escuela bolera, una mezcla de danza española y folclore con base danzística clásica.

¹⁸⁶Según sus palabras recogidas en: *Porträt Flamenco Szene um die Flamencotänzerinnen Susana Audeoud und La Carbona*, o.A., Schauplatz (123/160), SRF, Schweiz, publicado el 01.11.1985, min. 0:01.

¹⁸⁷Según testimonio personal de Brigitta Luisa Merki a esta parte de la investigación.

¹⁸⁸Festlicher Tanzabend, programa de mano, 21.08.1946, Archivo SBTG.

ella, suponemos que para bailar el vals, pero que, según su relato, se estropea al llegar a la frontera¹⁸⁹. Ella creía realmente que encontraría un lugar en el que trabajar como bailarina clásica. Quizá al no ser española, no tenía tantas esperanzas de encontrar trabajo como bailaora, y sin haber tomado clases. Seguro no era tarea fácil para una extranjera: como bailaora, se contrataba prioritariamente a españolas, y esa situación poco ha cambiado desde entonces («Sobre todo se juzga según tu nacionalidad, es la causa más importante para mí, que no soy española, eso significa que eres extranjera,», dice Hoegger, bailarina profesional, sobre el momento en que se planteó ser bailaora y no se atrevió¹⁹⁰). Pero sería entonces cuando Susana llega a Barcelona y a los dos días conoce a José de Udaeta, que buscaba pareja de baile para trabajar en el Teatro Español y en el María Guerrero en Madrid, y la contrata inmediatamente. El encuentro con Susana fue en el estudio de Nati Mirskaya en Barcelona. Udaeta buscaba una bailarina que sustituyera a Ayo Oswig, y contrata de manera inmediata a Susana para que bailen juntos en los teatros de Madrid Albéniz y María Guerrero. Ahi empiezan a estudiar juntos con La Quica, El estampío y con la maestra Regla Ortega. Según las palabras del Estampío a José: «Todos lo hacéis mal, mal, muy mal, pero tú tienes afición». Y refiriéndose a Susana: «Aquella bailará»¹⁹¹

«El Estampío»¹⁹² fue una figura fundamental para Susana y José en Madrid (José ya recibía clases no sólo con él, sino que había recibido clases con los mejores profesores de la época desde que era un niño, era considerado ya un especialista e invitado incluso a dar conferencias).

. Este profesor solamente enseñaba seis danzas, o «toleraba» solo danzas de flamenco en su forma más purista y enseñó a Susana flamenco como a cualquier bailaor o bailaora de nacionalidad española. Pero encima del escenario Susana y José necesitaban otra forma de presentar las danzas, una manera más personalizada y con una especie de dramaturgia que quizás tuviera su origen en la tradición de danza clásica que habían recibido, y que les separó e hizo genuinos desde el principio de su andadura¹⁹³, aunque también hubieron voces que veían en sus interpretaciones la danza española en su más estricta pureza¹⁹⁴. «Susana era muy diferente e influenciaba. Con gusto y amor por el folclore y la música

¹⁸⁹ « Por causas económicas volví a Suiza y preparé el Vals de las flores de Tchaikovski. Le prometí a mi padre en contrar un trabajo en España. Incluso me dejé hacer un tutú, que, escapándome del cartón, se voló y se estropeó.», «Aus finanziellen Gründen fuhr ich in die Schweiz zurück und studierte den Blumenwalzer von Tschaikovski ein. Ich versprach meinem Vater, in Spanien eine Arbeit zu suchen. Ich liess sogar ein Tütü anfertigen, welches an der französisch-spanischen Grenze, aus dem Karton fliegend, auf spanischen Boden geweht wurde!», en Zacharias 1970.

¹⁹⁰ «Vor allem es wird beurteilt nach deiner Nationalität (0.3), das ist eigentlich der ausschlaggebender Grund gewesen für mich, das ich keine Spanierin bin, das heisst du bist Ausländerin.», detalle de la entrevista a Leandra Hoegger.

¹⁹¹ Murias 1995, pág. 27.

¹⁹² El Estampío (Juan Sánchez Valencia y Rendón Ávila, 1879–1957), bailaor de flamenco y pedagogo que vivió en Madrid casi toda su vida. Llegó a formar parte del ballet de Diaghilev en los años treinta.

¹⁹³ Ya en críticas de la época se escribía sobre sus inquietudes más allá de la dramaturgia sencilla de un tablao flamenco.

¹⁹⁴ «La Celestina», convertida en «ballet», en: ABC, 05.06.1966, pág. 93.

española.»¹⁹⁵ El interés de Susana por el flamenco pudo venir en un principio impulsado por el exotismo que se nombraba en las críticas periodísticas: en los elementos banales del tener «temperamento» y agitar los pies. Pero si fue así, inmediatamente se convirtió en una intención verdadera de aprender todo lo referente al estilo y los palos para ser una de las figuras más entendidas en la materia.

2.3.3. Susana y José

El debut de la pareja Susana y José tiene lugar en Ginebra en la primavera de 1948 (exactamente en el Théâtre de la Cour Saint-Pierre) y se despiden en Linz en 1970. La primera gira los lleva a Suiza y Holanda, pero ya un año antes se habían conocido y se prepararon intensivamente, solos y en clases.

José ya había llegado a Madrid a trabajar en el Teatro María Guerrero, mientras que su mujer lo hacía al mismo tiempo en el Teatro Español (Marta Font era diseñadora de vestuario, y se habían casado en 1945). En 1947, de la mano de la Quica (Francisca González)¹⁹⁶ empieza en el Teatro español. Con Susana se preparan y bailan en escenarios (no en tablaos ni colmaos) a partir de 1948, primero en Madrid, después en diferentes partes de Europa, teniendo la suerte de pertenecer a los primeros bailarines españoles en poder salir de España y actuar por el mundo: «Tuvimos la suerte de ser los primeros bailarines españoles que viajaban. El interés era enorme y pudimos bailar en todos los grandes teatros. Como pudimos actuar tanto, podíamos experimentar y buscar nuestro propio camino artístico. En los sesenta vino entonces el boom español y en 1968 ya salían los gitanos del país a actuar (...)»¹⁹⁷. Realmente en la época en la que Susana y José empiezan a actuar en Europa y posteriormente en el mundo entero, había muy pocas compañías de gira: Carmen Amaya estaba en Sudamérica, Pilar López en Francia, La Singla todavía no había subido a un escenario, y otras compañías estaban en Estados Unidos o dentro de España, como La Quica, que bailaba con muchos bailarines sobre los escenarios, entre ellos José o su marido, «Frasquillo», aunque no viajó mucho al exterior (una muy comentada excepción fue su conferencia sobre flamenco en Londres en 1953 y que el ABC hizo conocida en su portada). Casi podría entenderse el nacimiento de la compañía Susana y José como una manera de trabajar y actuar sobre todo fuera de España. Los viajes de promoción del flamenco les llevaron a actuar en más de 125 países. Sobre la cantidad de funciones que la compañía promocionando el flamenco creemos que fue algo

¹⁹⁵Detalle de entrevista a Carmen Pérez

¹⁹⁶La Quica era una personalidad importantísima en la escena flamenca de Madrid. Brigitta comenta«(...) Mercedes y Albano, que era una pareja de danza como Susana y José. Y la madre de Mercedes era La Quica, una profesora muy famosa en Madrid dando clases. A estas clases iban Susana y José, como iban a las clases de El Estampío», Brigitta Luisa Merki, en Anexo, transcripción 7.5.

¹⁹⁷«Wir hatten das Glück, die ersten Spanischen Tänzer zu sein, die reisten. Die Nachfrage war enorm und wir konnten an allen grossen Bühnen auftreten. Indem wir so häufig auftreten konnten, hatten wir die Möglichkeit zu experimentieren und unseren Weg zu suchen. In den 60er Jahren kam dann der spanischen Boom und 1968 taten sich die ersten Gitanos zusammen, um aufzutreten. Nun waren wir auf den europäischen Bühnen nicht mehr die Einzigen (...)», en Zacharias 1970, pág. 89.

inédito: «Recuerdo especialmente la función número 1000, con Susana. Comencé a formar pareja de baile con ella en 1948, y ya en el año 1955, habíamos hecho 1000 funciones!»¹⁹⁸. Esto se traduce en unas 120 actuaciones al año por todo el planeta. Susana hizo una petición especial a la Embajada de Suiza en España para facilitar a José un permiso con el que pudieran salir y entrar de España oficialmente como trabajadores de la compañía y sin problemas burocráticos. Posteriormente será el Duque de Baena, en Holanda, gracias a los contactos de uno de sus representantes (De Koos) quien les haga un visado especial y definitivo.



Figura 16: Ensayos en Madrid con La Quica y el guitarrista Rogelio Reguerra sobre 1948 (Murias 1995, foto de autor desconocido).

Susana no adaptó su nombre desde el principio, ya que en los primeros programas (en torno a 1950) aparecen artículos de periódicos españoles citados donde se hace mención en todos a Susana Audeoud. Sin embargo, sobre 1950 aparece Robledo como pianista de la compañía, y en 1958 se casan, el primer y único matrimonio para Robledo, el segundo para Susana. La compañía se llama desde el principio «Susana y José», sin apellidos, siguiendo la tradición de otras parejas de baile como «Mercedes y Albano», o «Rosario y Antonio» (que bailaron entre 1928 y 1952). La fundación de su compañía parecía seguir en cierta manera el mismo patrón que representaban estas parejas de bailes españoles: actuaban juntos, preparaban un repertorio, lo representaban en distintas partes del país o al extranjero y volvían. En el caso de Susana y José no sólo se limitaron a bailar y

¹⁹⁸ «Recordo especialment la funció número 1000, amb la Susana. Jo vaig començar a formar parella amb ella el 1948 i això va passar al 1955, i ja n'havíem fet 1000!», según José de Udaeta, en Cabero 2010.

mezclar baile clásico con flamenco y con danzas españolas más costumbristas o regionales así como bailes típicos de la escuela bolera, algo bastante normal en esta época¹⁹⁹ y sin gran novedad. Pero el dotar de una historia o una temática al espectáculo añadiendo elementos teatrales y contexto y también arriesgando con músicas variadas, el que fuera más allá de simplemente bailar unas danzas y baile de la misma manera y según la tradición, es lo que les separa del resto, y que les lleva más en la línea de lo que quizás también intentaron antes La Argentinita y después Antonio Gades o más tarde Carlos Saura en sus montajes cinematográficos sobre flamenco. Trabajando y mostrando sus ballets españoles, los artistas a su alrededor realizaban la singularidad de su producto artístico y en muchos casos se inspiraron en ellos directa o indirectamente, para sus propias creaciones. Por ello, compositores como Rodrigo o Henze directamente componen para José (o para Susana y José) piezas como Seguidillas del diablo o Souvenir solitude y Fandango.

Mientras que sus viajes y muchas de sus giras han sido comentadas y ordenadas en capítulos anteriores, las coreografías con José las podemos numerar por orden cronológico:

- 1948 Pavana, La vida breve (con música de Manuel de Falla)
- 1949 Puerta del vino, El Monosabio (con música de Debussy y Albéniz)
- 1951 Orfeo Gitano, Folías y El Bufón (música folclórica y de Ravel)
- 1952 Don Juan, El sombrero de tres picos (estreno en Hannover, primeras composiciones de Robledo para el ballet)
- 1955 El sombrero de tres picos (estreno en Zürich) e Ibiza
- 1956 Encuentro rítmico, Pavana y Romanesca
- 1956 Catalanesca (se estrenó en Lucerna, y dos años después se llevó este espectáculo a Barcelona)
- 1957 La Plañidera fue una coreografía de Susana donde bailaba sola y se estrenó en el Theatre de la comedie de Ginebra. Cantaba Sernita de Jerez.
- 1958 Romance de Carmen y Don José (estreno en Hamburgo)
- 1960 Villancico
- 1961 La Verbena
- 1963: En principio desarrollan un programa llamado «El lamento de los centauros», después lo desarrollan y crean «La centaura y el Laberinto». Monólogos mediterráneos se crearon durante 1963 y 1966 pero no sabemos la fecha exacta.
- Las bodas de Luis Alonso debió crearse en este período, antes de La Celestina en cualquier caso.
- 1966 La Celestina, Aspectos '66
- 1967 Capricho de Goya No. 75
- 1969 Final Alegre, con Morente y La Talegona

Las coreografías posteriores fueron creadas por Susana para Flamencos en route o para otras compañías:

¹⁹⁹Gamboa 2007, pág. 77.

- 1970 Ronda de Toros (Ballet de Toronto)
- 1975 Los siete Puñales (Ballet de Toronto)
- A partir de 1980 hasta 1985 Obsesión (Flamencos en route)
- 1980 Soledad (Flamencos en Route)
- 1985 Jardín de alegrías
- 1987 A Juan
- 1990 Don Quijote y Sancho Panza

Con todos los ballets flamencos expuestos hasta aquí desarrollaron multitud de giras por muchísimos países del mundo. Algunas imágenes de sus viajes se mostraron en los últimos folletos de propaganda artística, exponiendo el folleto dorado a partir de 1963 diversos testimonios en imágenes de sus giras. Para un seguimiento más preciso de los viajes, se han alistado los países visitados cronológicamente en la reconstrucción biográfica (capítulo 3.1.1).

La despedida de Susana y José como compañía ocurre en el año 1969, después de más de veinte años como pareja de baile. Tiene, según sus testimonios, varias causas. Según José: «Con Susana decidimos parar porque se iba a pensar que ya somos mayorcitos (viejitos)... y ahora cuando veo las fotos!, tenía 50 años.». En la misma entrevista continúa: «En cuanto al baile, me retiré con Susana muy temprano, en 1970, porque ni yo ni Susana quisimos estropear la imagen que dábamos en ese momento. Después de Susana y José, cada uno hizo su propio camino.»²⁰⁰. Este testimonio se consolida analizando el vídeo de la SRF (Schweizer Radio und Fernsehen) y la entrevista con ocasión de su actuación de despedida (Abschiedgastspiel) en el Stadttheater de Chur en marzo de 1969, parte de la última gira. En ella Susana explica que, después de más de veinte años trabajando y viajando por todo el mundo (especifica que les falta un país por visitar y donde bailar, Japón, y que quizá logren en ese tour de despedida poder visitarlo²⁰¹), tienen todavía por delante muchísimos planes para seguir bailando, que quisieran realizar. Sobre todo, no es una jubilación, sino al contrario: después de trabajar tan intensamente juntos, es hora de dedicarse a muchas de las actividades y proyectos que no han tenido tiempo de desarrollar, entre ellas la docencia.

También aparecen dos argumentos en una de las entrevistas a Susana donde se refiere, primero, a la posibilidad de los gitanos a partir de 1968 de poder salir al extranjero con fines artísticos (Susana sitúa este fenómeno a partir de 1968), y a la dificultad de actuar en teatros en esa época. Ya con anterioridad hemos hablado en esta investigación de los teatros y los diferentes estilos y espectáculos que según los años o la moda se

²⁰⁰«Amb la Susana vam decidir d'acabar perquè vam pensar: "Ya somos mayorcitos"... i ara, quan veig les fotos! tenia 50 anys...Pel que fa al ball, em vaig retirar amb la Susana molt d'hora, al 1970, perquè ni jo ni la Susana no vam voler espatllar la imatge que donàvem en aquell moment. Després de la "Susana y José", cadascú va ser la seva ruta.», en Cabero 2010.

²⁰¹No lo lograron. Antonio Gades y Cristina Hoyos si que consiguieron, en 1973, ir como pareja de baile a Japón. Serían contratados varias veces y seguirían trabajando 20 años juntos. Las razones se suponen deseo de los empresarios japoneses, que solo querían contratar a bailaoras andaluzes o de etnia gitana.

ofrecían en las grandes capitales. Susana alude a la cada vez más poderosa situación de los sindicatos en los teatros. Los trabajadores buscaban mejores condiciones salariales y derechos, y no era tan fácil como antes entrar en la programación de los teatros europeos y españoles²⁰². Esto podría traducirse en costes más elevados para pequeñas compañías, e interpretarse también como consecuencia directa la desaparición de muchas pequeñas compañías (sobre todo parejas de baile), y la aparición y profesionalización de compañías más grandes, muchas de las cuales en el caso del flamenco procedían de España, que se encontraba ya en otra fase de la dictadura, y donde el flamenco sí era ahora exportable y necesario para dar a conocer las bondades de la nación, que había estado tanto tiempo sin conexión con el exterior y en conflicto interno.

2.3.3.1. José de Udaeta Aunque José de Udaeta es una figura analizada y reconocida internacionalmente en multitud de publicaciones tanto en España como en Alemania, y hemos dado ya numerosos detalles de su trayectoria, es interesante mostrar algunos detalles respecto a sus inicios y después de su trabajo con Susana. Nacido en 1919 en Barcelona, toma sus primeras clases de Joan Magriñá, que lo inicia tanto en el ballet como en la danza española de tradición, especialmente la escuela bolera. En sus primeros viajes a París tomó clases con Olga Preobajenskaia, Alexander Volinine y Borís Kniasev. En Madrid trabajó con Francisca González La Quica (con quien debutó en el Teatro Español de Madrid bajo pseudónimo y tomó clases posteriormente con Susana), Juan Sánchez El Estampío, Enrique Jiménez El Cojo y Regla Ortega. Para la Escuela Bolera fue adiestrado por Ángel, Luisa y Concha Pericet. Su primer contacto con las castañuelas tuvo lugar a través de Pilar López²⁰³. Con Susana comenzó a bailar en Madrid, como ya hemos comentado, a finales de los años cuarenta en los teatros María Guerrero y en el Teatro Español.

Sus comienzos artísticos fueron, como en el caso de Susana, no tan prósperos en su afición a la danza: tuvo que mantener en secreto su dedicación durante varios años, actuando incluso bajo varios pseudónimos²⁰⁴. En 1946 se estrena anónimamente en el papel de Pierrot (coreografiando el Carnaval de Robert Schumann) como bailarín clásico, de la mano de Joan Magriñá en Barcelona. El teatro le era familiar, no sólo por haber participado en teatros escolares sino habiendo acompañado a su madre desde temprana edad a las funciones: «El teatro es la pasión de doña Mercedes, y José Luis, desde muy joven, le servirá de carabina para tantas escaramuzas artísticas. Una mujer, entonces, no podía

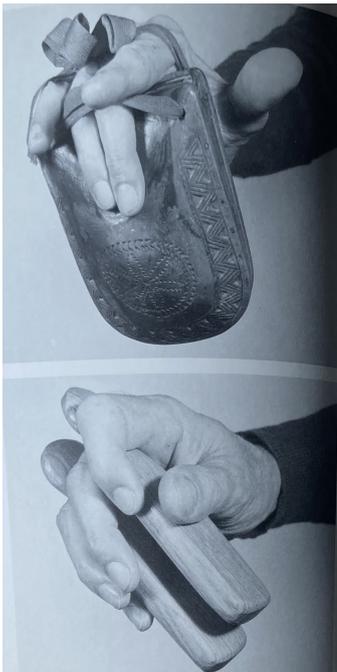
²⁰²«(...) und zudem wurde es an den Theatern allgemein schwieriger aufzutreten, weil die Gewerkschaften stärker wurden. 1970, nach 22 Jahren Zusammenarbeit, beendeten José und ich unsere Bühnenkarriere und trennten uns beruflich», en Gisiger 1989, pág. 89.

²⁰³A Pilar López dedica José de Udaeta su libro «La Castañuela». Son los ballets espagnols de Pilar López los que inspiran en parte a Susana y José a seguir su línea artística y desarrollar el concepto de los ballets sobre el escenario, con vestuario, representaciones de danzas regionales, flamenco y escuela bolera.

²⁰⁴«Mi familia estaba en contra de todo lo que fuera baile (...)», en Murias 1995, pág. 16.

asistir sola a un espectáculo, por lo que eso significaba de escándalo(...)»²⁰⁵. Udaeta estará unido siempre al teatro en toda su carrera, aun siendo la danza su carrera principal. Durante la época de la compañía junto a Susana se dedica exclusivamente a la producción de los ballets flamencos. Algunas excepciones son las conferencias en torno a 1950 dadas sobre flamenco en Madrid, o la reconstrucción en 1965 del ballet *Narciso* en cooperación con Mary Keaping.

Susana y José bailaron por última vez en Madrid los días 27 al 31 de mayo de 1968 en el teatro María Guerrero, aunque siguieron bailando en una larga gira de despedida por otros países europeos. En 1970 ya se había retirado como bailarín de la compañía, pero en 1976 resurgía como solista de castañuelas. Muchos profesionales del flamenco separaban las castañuelas y la escuela bolera del flamenco en ese entonces, como Antonio Gades o el mismo Udaeta, que consideran las castañuelas y la escuela bolera una rama separada del flamenco²⁰⁶. Con ellas se reinventa Udaeta como crotalista profesional (virtuoso de las castañuelas), alcanzando un grado de virtuosismo en este instrumento pocas veces logrado.



(a) Castañuelas helvéticas pertenecientes a la colección de José de Udaeta (Udaeta, 1989, foto: autor desconocido).



(b) Susana y José después de una actuación (Foto: Jack Metzger).

Figura 17: José de Udaeta fue un virtuoso de las castañuelas y poseía una de las más grandes colecciones de crótalos. Junto a Susana, incluían números de danzas tradicionales folclóricas, como la jota, junto al repertorio flamenco y de escuela bolera. Su vestuario y maquillaje era exótico y mostraba influencias de diverso origen.

²⁰⁵Murias 1995, pág. 16.

²⁰⁶Separando las castañuelas del flamenco revela Udaeta: «Pero ahora estoy tan metido en el flamenco y otro género de creaciones que las tengo un poco abandonadas», en Udaeta 1989.

Su trayectoria posterior tiene como destino principal Alemania, donde desarrolla su carrera artística y pedagógica después de trabajar con Susana, publicando un primer libro sobre flamenco en 1965, y un segundo en 1985 («La castañuela española») en Ulrico Steinen. En 1989, la editorial Serbal y el Ministerio de Cultura apoyan la edición española de este libro, aún hoy imprescindible. En ella nos hace conocedores del origen múltiple de las castañuelas, como que en Italia se controlaba su técnica a la perfección, o que existían tradicionalmente castañuelas en Suiza (en regiones como Appenzell).

En esta trayectoria ya demuestra un gran interés por la pedagogía, al igual que lo hizo Susana, y siguió trabajando después de dejar la compañía como profesor en los cursos con Gret Palucca en Dresden. Su carácter afable y alegre, su gran sentido del humor y su disciplina por el trabajo le abren puertas en diferentes partes del mundo²⁰⁷. En 1973 inaugura en su recién abierta academia de Sitges los Cursos Internacionales de Verano de Danza Española, que duran más de dos décadas, siendo los primeros cursos de danza desde la Guerra Civil. Antes de comenzar sus cursos en España, en 1970 coreografía la Suite española con música de Suriñac para el Harkness Ballet de Nueva York. En 1977, Flemming Flint le llama a Copenhague para que forme parte de la reconstrucción del ballet decimonónico *Toreador* de August Bournonville. Su actividad coréutica, compaginada con la pedagógica, lleva el genuino estilo conseguido de las creaciones de «Susana y José» a las grandes compañías de ballet clásico.

A partir de 1978 actuó junto a Motserrat Caballé de manera concertística con las castañuelas en Milán, Londres, Munich o Nueva York. Fue otra manera de experimentar y crear un camino nuevo en la praxis instrumental de las castañuelas, después de innovar creando los ballets flamencos durante décadas junto a Susana. También se abrió a interpretar música contemporánea junto a los percusionistas de Estrasburgo, incluso fusionando la castañuela con elementos vanguardistas. Aquí desarrolla también, como intentaron otros grandes artistas en la historia de la danza y la música, un lenguaje de notación evolucionado para los sonidos de las castañuelas hasta llegar a grandes formatos experimentales como el *Fandango* (1987) de Hans Werner Henze, que ya había compuesto para él la pieza *Boulevard Solitude* en 1952.

Durante 1980 asesora a Margot Fonteyn para el filme de la BBC-TV «La magia de la danza» y comienza una serie de bailables de la ópera *Carmen* en distintas producciones europeas: Stuttgart, Salzburgo, Real Ópera de Estocolmo. En Norteamérica lo hace con el Ballet de Dallas. En 1989 regresa a la escena como el comendador en Don Juan de José Antonio Ruiz con el Ballet Nacional de España. Otras de sus creaciones son: *Variaciones flamencas* (Landestheater, Salzburgo, 1988), *Suite de L'Arlesienne* (Ballet de la Ópera del Rihn, 1989), *Carmen* con Carlos Saura en Württ (Staattheater, Stuttgart, 1991), *Don Quijote* (Staatsoper Berlín, 1993, y Aalto Oper de Essen, 1999).

²⁰⁷ «Er war ein absoluter Showman, das war unglaublich. Susana hat ja eben gesagt, sie hatten es einfach furchtbar lustig immer.», en entrevista a Brigitta Luisa Merki.

2.3.3.2. Proceso de creación A partir de 1948 y paralelamente a su preparación flamenca y clásica, Susana y José comienzan a crear los futuros ballets flamencos en el marco de su recién fundada compañía y bajo su ideario común. Bastante pronto deciden expandirse profesionalmente fuera de España, viendo oportunidades de actuar más allá de los teatros madrileños y alguna actuación esporádica en otras comunidades. Su concepto de bailar no era exactamente el de un tablao, baile tras baile, actuaciones cortas y repetidas a los largo de la noche, sin libertad artística y creativa. Todas estas características fueron decisivas para buscar un contexto donde ellos pudieran crear, bailar, buscar sus propios músicos, tener un espectáculo largo, con tiempo para desarrollar diferentes danzas y estilos, y también donde presentar distintas perspectivas temáticas, sin ningún tipo de censura política o artística. La libertad que buscaban no trataba solo de huir de ciertas normas sociales, sino también dentro del propio mundillo flamenco, donde se les etiquetaba a menudo según dónde, con quién y cómo se actuara. Gracias a esa búsqueda se abren a nuevos puntos de vista coreográficos. El acierto de encontrar a Robledo y su inteligencia (al mimetizarse con la naturaleza musical flamenca) y sutileza (al integrar sus propios elementos y acompañando a Susana y José en esta búsqueda) hace que la compañía prospere y empiece a producir ballet tras ballet, probando inicialmente algunas danzas conocidas del trabajo diario con sus profesores, buscando y perfeccionando su estilo, para dar paso a combinaciones mucho más arriesgadas, y decidiendo dónde bailar más o menos clásico, dónde añadir bailes regionales, elementos folclóricos, dónde introducir un climax de bulerías salvajes, y dónde dar paso a la más absoluta calma, dejando tiempos para elementos solistas puramente musicales. La tosquedad y la imprecisión son elementos que a menudo aparecían en los tablaos y había que tener cuidado con representar las danzas a la perfección: Susana y José se prepararon a conciencia. Su concepto se nutre de las raíces teatrales de José, su capacidad y ganas de transformación. A ello se unía Susana, que aparte daba el hilo conductor, y que a la búsqueda de enriquecer sus espectáculos no escatimaba en invertir tiempo viajando y aprendiendo nuevas danzas y bailes. Su base dancística aprendida en sus años tempranos y el repertorio helvético, con toda la diversidad que había experimentado durante veinte años en Suiza e Italia le dió una riquísima paleta de opciones. Robledo aceptó sin fronteras ni complejos el reto de crear un marco sonoro a los ballets, imitando y adaptando primero los ritmos a los que muy rápido fue familiarizándose, para después aventurarse y hacer propuestas que aun sin romper abruptamente la etiqueta de flamenco, la ponían a prueba continuamente. La apertura mental que supuso trabajar fuera de España y la gran demanda de actuaciones fomentó entre los tres naturalmente el desarrollo artístico de sus piezas: «Al poder actuar tanto, teníamos la posibilidad de experimentar y encontrar nuestro camino»²⁰⁸ Tanto el decorado como el vestuario siguieron también esta línea incluso con algunos elementos futuristas.

Los medios técnicos juegan un papel fundamental en la identidad del flamenco que

²⁰⁸ «Indem wir so häufig auftreten könnten, hatten wir die Möglichkeit zu experimentieren und unseren Weg zu suchen», Susana en Gisiger 1989, pág. 89.

llevaban a escena Susana y José. La forma en que representaban su danza moldeaba el contenido: ellos introdujeron el tema, trama o argumento en los espectáculos, inseparable de los medios que utilizaban, un elemento que aun siendo común hoy, era casi inédito en los años 50. La composición de los números era la base de la creación junto a la historia. Introduciendo diálogos, contrastes escénicos o transiciones contribuían a que la composición fluyera y no decayera, sustituyendo así la clásica dinámica de baile lento-rápido-lento-rápido dentro de los espectáculos tradicionales. Aquí es necesario hacer un inciso aclaratorio: no es lo mismo tradición artística que arte tradicional. Susana y José usaban el arte tradicional, esto es, el folclore y todas las danzas regionales, para seguir el camino, la tradición artística que Antonia Mercé y Pilar López habían comenzado treinta años antes. Tanto ellos como otros bailaores la continuaron siguiendo caminos diversos.

Sobre el movimiento sobre el escenario, también diferían un poco de otras parejas de baile: su propuesta no era biespacial (los bailaores delante y los músicos detrás). En sus ballets tenían el fondo (de uno a varios decorados) y ellos mismos eran las figuras que se movían en ese espacio (escenografías juntos, solos, separados, juego de luz y oscuridad añadiendo teatralidad). Los músicos eran en sus espectáculos figuras inmóviles salvo algunas excepciones, sin jugar en la perspectiva (esto cambió posteriormente en la era de Flamencos en route, mucho más experimental). Así que ellos mismos eran su herramienta compositiva y se transformaban en figuras, bailaores o actores según los números incluidos en el ballet general.

Un último elemento a enumerar es la intuición, parte fundamental del proceso. Nos permite añadir material desconocido o inusual a lo que estamos creando. Y al final pasa un filtro: el raciocinio. La intuición fue la piedra angular en los tres protagonistas de «Susana y José»: para dedicarse al arte, tuvieron que seguir a ciegas en los tres casos un camino sin aparente lógica y en contra de las convenciones sociales y familiares. Se encontraron y trabajaron intuitivamente, probablemente sin saber qué estaban desarrollando y a dónde conducía. Y la intuición les llevó a desarrollarse sin trabas ni complejos, sin miedo a innovar o al rechazo que podía encontrarse en determinados nichos artísticos y flamencos.

2.3.4. Nacimiento de Flamencos en route: una nueva era

Al acabar la etapa de «Susana y José», se abre un período de actividades pedagógicas de carácter intenso, donde destacan, por encima de proyectos pedagógicos para escuelas, ballets y otras compañías, los cursos de danza de verano en Suiza y Alemania (los más destacables tenían lugar en Colonia y en Dresden). Los viajes eran constantes. Según Bruno Argenta, compaginaban y supervisaban varias instituciones: «En este tiempo existían los cursos de baile de verano, era muy... todos los sitios, Colonia, Hamburgo, existían estos cursos, hoy no existe, y después estaba todavía en Mudra, en Bélgica, con Béjart, y en Toronto, pero por ejemplo en Berna ella ya no estaba, estaba coreografiando con Flamencos en route y ya tenía esto un poco más reducido. Y en Colonia todavía estaba

dando cursos de verano.»²⁰⁹

Sobre la fundación de la compañía nos aclara Merki: « Y en esos cursos de verano estaba yo. Y ahí conocí a las mujeres con las cuales fundé la compañía, las invité porque era interesante... así fue, Susana daba masterclasses en Colonia, y preparó pequeñas coreografías con nosotras, lo podíamos mostrar, y así fue como vino la idea, “queremos trabajar contigo, y le dije que quería una compañía... y ella dijo “yo no voy a fundar ninguna compañía, eso no puedo, hazlo tu.»²¹⁰El comienzo de esta unión artística caracterizará el futuro funcionamiento y composición de la misma: los integrantes conforman un puzzle de diversas nacionalidades y en general dominarán diferentes estilos danzísticos, complementándose entre sí. Extraemos este detalle del testimonio de Carmen Pérez: «Cuando empezaron con la compañía eran cuatro mujeres, Brigitta, Teresa (suizas), Jannie Berggren (sueca), Antonia Mena (española) y Dominique Lasaki (alemana). Empezaron con el espectáculo "Obsesión". María Vivó, la hija de Luisillo, participó en la obra "A Juan", Antonio Alonso, bailar español, también. Dominique y Antonia no vinieron. Y para "A Juan" fue el primer vestuario que diseñé y cosí»²¹¹. Ya aquí se observa que la compañía, al igual que en «Susana y José», representa sus ballets internacionalmente y acusa una importante recepción fuera del territorio nacional, retroalimentándose de la variedad de personalidades artísticas que desean colaborar, tanto en música como en danza, y de la aceptación y éxito en los teatros europeos, que motivan una producción tras otra y su relativa independencia creativa, integrando varios géneros. Muchos de los músicos serán de proveniencia española, además de la diseñadora y modista exclusiva de la compañía, Carmen Pérez. Su encuentro con Susana y Robledo será casual: «Yo conocí a Susana y Armiño aquí justamente: se estaba organizando un festival sobre España en Salamanca y estaban haciendo una selección de grupos folclóricos por toda España para su propio festival. El festival se hizo en Bruselas dos años después, creo, en 1985, se llamó Europalia, en el 81 creo que estuvieron en Salamanca.»²¹² Efectivamente, este viaje estuvo relacionado con el festival Europalia en Bruselas (Bélgica) que organizaron Susana y Maurice Béjart, coreógrafo y director de la escuela de danza Mudras en Bélgica y su propia compañía de danza en Lausanne (Suiza). En esta época, las fundadoras de Flamencos en route ya llevaban algún tiempo trabajando y habían montado tres ballets: «Yo empecé a trabajar en la producción de Don Juan. Susana era la coreógrafa. En la siguiente producción, La Celestina, fue cuando tuvo el primer problema de salud, y Teresa Martin la sustituyó. Y ellos decidieron que en las sucesivas producciones coreografiaran Teresa y Brigitta, alter-

²⁰⁹Detalle de la entrevista a Bruno Argenta.

²¹⁰«Und in dieser Sommerkurse war ich. Und da habe ich ja auch die Frauen kennengelernt mit denen ich dann, ich habe die Kompanie gegründet, und diese Frauen eingeladen, weil es war spannend... so war das, Susana hatte dann Meisterklassen in Köln, und hat mit uns kleine Choreographien auch einstudiert, und wir konnten das zeigen, und eigentlich daraus ist dann diese Idee entstanden, "komm, wir wollen weiter arbeiten mit Dir", und ich habe gesagt "ich möchte dass eine Kompanie..", und sie sagte " ich werde keine Kompanie gründen, das schaffe ich nicht, mach du das".», entrevista a Brigitta Luisa Merki.

²¹¹Detalle de la entrevista a Carmen Pérez.

²¹²Idem.

nándose»²¹³. Susana sufre un ictus durante los ensayos de *La Celestina*, lo que obliga a la compañía a seguir adelante, tomando la dirección de esta producción temporalmente Teresa Martín, y Robledo encargado de la música y supervisando el trabajo. El dejará también de colaborar a partir de este momento para dedicarse a cuidar de Susana, aunque su música seguirá estando presente en las producciones hasta la disolución de la compañía.

Los ballets de Flamencos en route que coreografiaron Susana y Robledo creemos fueron en su totalidad los siguientes:

- 1980 Soledad (?)
- 1985 Obsesión
- 1985 Jardín de alegrías (?)
- 1987 A Juan
- 1989 Nocturnos
- 1990 Contrastes
- 1991 Entre mariposas negras
- 1991 La Celestina (en colaboración con Teresa Martín y Brigitta Luisa Merki)
- 1990 Don Quijote y Sancho Panza (?)

Todas las producciones se representaron en Suiza y partes de Alemania. La compañía también actuó en otros países, incluido España, después de haber dejado Susana su actividad como coreógrafa. Al finalizar Robledo su cooperación con Flamencos en route y retirarse definitivamente, Merki sigue al frente de la compañía, creando multitud de ballets y promoviendo un espectáculo interdisciplinar donde los músicos interactúan con los bailaoras, y donde artistas multifacéticos incorporan sus dotes a la producción, intercambiando roles o incluso asumiendo activamente danza y música a la vez. Las producciones siguientes fueron dirigidas, creadas y supervisadas por Brigitta Luisa Merki, en ocasiones con otros creadores y con la música de Robledo y él mismo interpretando excepcionalmente en alguna producción, enumerándolas a continuación:

- 1993 Gritos
- 1994 Rondón
- 1996 Capricho amor
- 1997 El canto nómada
- 1999 Soleá and the winds
- 2001 Fragmentos I y Fragmentos II, Laberinto Soledad
- 2002 Tránsito Flamenco
- 2003 Centaura y Flamenca
- 2004 Antonia y Antoñita, Caprichos flamencos
- 2005 Hautnah, El círculo mágico

²¹³Idem.

- 2006 Afán
- 2007 Resonancias
- 2008 A solas y a dos, Mírame!
- 2009 Caleidoscopio, A flor de piel
- 2009 Florescencia
- 2011 Orfeo.euridíce.das paradies
- 2012 Canto amor, El rubí
- 2013 Babel, torre viva, Paso por paso
- 2014 Siesta, Perlas peregrinas, Haiku Flamenco
- 2015 Adónde vas, Siguriya? - Capricho Flamenco
- 2015/2016 Ritual y Secreto
- 2016/2017/2018 àMiró
- 2017 Bolero. Tanz der Feuertaube, Mosaico
- 2018 Rondo Flamenco
- 2019 Ikarus, stirb oder flieg, Feu sacré
- 2019/2020 Ay! Viñetas de Lorca

El trabajo de Susana y Robledo impulsó la creación y evolución de Flamencos en route, y junto a Brigitta Luisa Merki y Teresa Martin consiguieron llevar la compañía de gira regularmente, siendo parte esencial de festivales y grandes teatros, adquiriendo reconocimiento nacional e internacional. Susana trabajó en la compañía durante la primera década, mientras que Robledo alargó su actividad más de dos décadas. Susana y Robledo recibieron honores por su trayectoria artística y pedagógica, siendo así reconocida en vida su gran aportación al flamenco, en música y danza, y su actividad docente. En 1989 reciben la medalla al reconocimiento por su trabajo de la ciudad de Zürich²¹⁴. Un año después reciben el mayor galardón de la danza existente en Suiza, el premio Doron (Preis der Schweizerischen Doron-Stiftung), que reconoce toda una trayectoria y dedicación de coreógrafos y artistas suizos.

2.3.5. Análisis comparativo de Susana y otras bailaoras

Anteriormente a Susana, como hemos comentado en anteriores capítulos, ya desde principios del siglo diecinueve, muchas bailaoras, tanto españolas como extranjeras, habían aprendido los pasos de la escuela bolera y añadido de su propia fantasía movimientos que enriquecían sus coreografías. Los números musicales que aludían a danzas y temáticas españolas eran de gran estima entre el público y se preferían bailados por artistas que se dedicaban casi exclusivamente a coreografiar y bailar este tipo de momentos, con castañuelas incluidas. Maria Taglioni de Italia y Fanny Elssler de Austria fueron pioneras en

²¹⁴Título original: «Ehrengabe der Stadt Zürich in Anerkennung ihrer langjährigen pädagogischen und künstlerischen Arbeit».

dedicarse a la danza y en especial la danza española, al igual que en Francia la Noblet y la Dupont. Ellas llevaron este tipo de números apreciados por su exotismo por toda Europa, desde Inglaterra hasta Rusia. Otros ejemplos de bailarinas extranjeras entre 1830 y 1850 fueron Guy Stephan (apodada La Rubia Carmela), Pauline Duvernay, Lucille Graham o Flora Fabri.



Figura 18: Imagen de la bailarina Lise Noblet con castañuelas bailando el Zapateado, 1838, fuente: New York's Public Library, <https://digitalcollections.nypl.org/items/7264a3e0-beb4-0132-dabc-58d385a7bbd0>[10.06.2024].

Las bailaoras españolas también fueron reconocidas a nivel europeo en el siglo diecinueve: en Viena y París llegaron a bailar, siguiendo la estela de las mencionadas en el párrafo anterior, bailarinas como Dolores Serral, Dolores Grande, Pepa Gallardo, Manuela Valle y Paula Luengo; todas ellas seguían el patrón de presentar números con música de carácter español y coreografiar con pasos de la escuela bolera, castañuelas y alguna que otra invención de cosecha propia. Entre 1840 y 1870 se añaden más nombres: Josefa Vargas, Lola Montes, Dolores Montero, Mariquita Edo, Manuela Perea, Amparo Alvarez, Pepita de Oliva, Petra Cámara y Manuela García llamada La Cuenca. Estos bailes se hicieron también comunes en España: hacia 1860 triunfaron en el Liceo de Barcelona Lola de Valencia, Elvira Coronas y Rosita Mauri. Algunos bailaores españoles masculinos también se dedicaron a ello (como solistas), como los hermanos Camprubí y Angel Pericet, que llegaron incluso a fundar toda una dinastía de escuela bolera.

La danza española, o los movimientos que en aquel entonces se asociaban a España, eran la antítesis de la danza clásica que predominaba en aquel entonces, formas primigenias de ballet, danzas cortesanas y bailes folclóricos también en desarrollo. Este estilo de danzas era ante todo aéreo, basándose en la ligereza de los pasos y pequeños saltos, instantes donde se vencía a la gravedad y por ello estimados. La danza española sin embargo mostraba otra naturaleza: el movimiento, energía y acentuación se dirigen al suelo, por

lo que se denominan danzas térreas. Los principios de Delsarte (1811-1871), uno de los pioneros teóricos y profesores de danza, no son extraños al reconocimiento por parte del bailarín moderno de la importancia de la utilización del suelo. El bailarín moderno, al contrario del bailarín clásico, no utiliza el suelo como una simple rampa de lanzamiento, sino como una verdadera raíz y centro de energía, donde se establece el contacto con su propio cuerpo. Descalzo, el bailarín adquiere una impresión de dinamismo integrándose al suelo. Ese contacto con los pies y el suelo es la sensación que se desprende al ver a Susana, por ejemplo en videos dentro de *Flamencos at 15.15*²¹⁵, donde intenta transmitir esta teoría o concepto. La ciencia de Delsarte nos ha llegado por transmisión oral, gracias a sus asistentes y alumnos (no se conservan escritos).

Antonia Mercé, La Argentina, fue la primera gran leyenda del flamenco, dominando todos los estilos que se entendían dentro de este género (bailes folclóricos, regionales, escuela bolera, castañuela, bailes de majos, cante/baile jondo) y artífice del (por primera vez) llamado ballet español. Ella propició la internacionalización del baile jondo, estrenando sus montajes en Francia, Rusia, EE.UU., Japón y casi toda Sudamérica. Entre otras hazañas, colaboró en primicia con compositores como Enrique Granados (*Goyescas*, 1916) y Manuel de Falla (*El amor brujo*, 1925), coreografiando o estrenando muchas de sus piezas, y fue la fundadora de la primera compañía flamenca estable (que curiosamente nombró en español y francés, *Les ballets espagnols*). Es en esta internacionalización donde vemos el primer paralelismo con Susana, llevando sus espectáculos y forma de entender la danza española (mezclando bailes de diferente naturaleza más o menos estilizada) a diferentes continentes, alcanzando repercusión mundial.

Antonia Mercé utilizó bailes como el fandango, la seguidilla, el bolero, que interpretaban en el pasado tanto damas con escuela de la Corte, en El Escorial, como gentes del pueblo por intuición. Lo que se entendía como bailes españoles habían ido degenerando en los escenarios de varietés a principios del siglo veinte, con una gesticulación inarticulada y vulgar. Antonia los depuró, restituyó su técnica y les dio a cada uno su carácter y ritmo. Susana y José dedicaron el mismo ahínco a estudiar las danzas regionales e incorporarlas a su repertorio, siendo alabados por su depuración y precisión en la ejecución de las mismas²¹⁶; un reconocimiento obtenido por Mercé casi treinta años antes. Mercé dedicó años a estudiar los ritos gitanos para la coreografía de *El amor brujo*. En una ocasión, al saber que en Salamanca un hombre muy anciano conocía pasos antiguos de un baile charro, se trasladó allí para aprender y salvar aquella danza del olvido²¹⁷. En el caso de Susana, también viajó junto a Robledo por España para conocer bailes antiguos y folclore en general, visitando también las secciones femeninas así como asociaciones de coros y danzas de varias comunidades²¹⁸. Algunas bailaoras españolas más cercanas a la genera-

²¹⁵Cynthia Scott, 1983.

²¹⁶Crítica de 1948 en ABC, Madrid.

²¹⁷Baile elegante de origen salmantino.

²¹⁸Para más información en detalle de sus viajes por el territorio español, ver capítulo 2.4.2.

ción de Susana fueron Laura de Santelmo, Teresina Boronat, Manuela del Río y la gran Pastora Imperio: todas ellas pudieron en algún momento haber coincidido en el período de Susana con José (entre 1948 y 1970).

Hasta ahora los paralelismos establecidos con Susana son de figuras con las que no tuvo ningún contacto personal. Entre las bailaoras coetáneas españolas con las que Susana sí tuvo estrecha relación se debe destacar a Mercedes (Zúñiga) León, hija de La Quica: «Ella ha conocido muy bien a Susana y Armiño. Y cuando ya vivían aquí en la residencia vino y fuimos a visitarles. Y cuando celebramos aquí 25 ó 30 años de la compañía de Flamencos en route en el Kurtheater en Baden ella vino y habló, porque fue muchos años presidenta de la Asociación de Danza en Madrid. Era esa mujer que todo el mundo quería que estuviera en todas las asociaciones»²¹⁹. Presuponemos que se conocieron en Madrid, mientras Susana y José asistían a clases con su madre. Mercedes actuó desde muy joven con sus padres en varios locales de Madrid, como el circo Price, sala Casablanca o el Teatro Martín. Ocasionalmente bailó en el Teatro Español, donde Susana sería contratada con José una década más tarde. Pacita Tomás es otra bailaora coetánea de Susana, que estudió casi al mismo tiempo con los mismos maestros, La Quica y El Estampío, y actuó sobre todo en espectáculos de ópera flamenca; bailó para Carmen Amaya y Manolo Caracol, entre otros, antes de fundar su propia compañía. Se conocieron en Madrid, y Pacita guarda muchos recuerdos de Susana, considerándola una bailaora más de su época²²⁰. Ambas, tanto Mercedes León como Pacita Tomás, han tenido una carrera tan longeva como Susana, sin embargo no tuvieron tanta visibilización internacional. Las tres se dedicaron a la docencia una vez se despidieron definitivamente de los escenarios.

En cuanto a las bailaoras coetáneas de Susana de origen extranjero, hay múltiples y curiosos ejemplos. Entre las bailaoras de origen norteamericano, Carola Goya y Janet Riesenfeld son dos ejemplos a destacar. Las dos tuvieron contacto con Mikhail Fokine. Carola Goya fue una gran intérprete de castañuelas, y cultivó las coreografías con música de compositores clásicos e inspiración española, coreografías que cultivó también Susana durante su primera etapa en Suiza. Actúo como solista, acompañada por su hermana, arpista profesional, y también en la compañía de José Greco. No tuvo compañía propia.

En Janet Riesenfeld encontramos paralelismos a nivel más profundo: esta joven bailaora en su corta carrera emigró durante los años más convulsos de la Guerra Civil a Madrid, y su biografía presenta multitud de similitudes con respecto a los comienzos de Susana en el flamenco. Se trata de la pasión por lo hispano cuando hablamos del "spanish Craze" en Norteamérica que nació a principios de 1900. El interés por España partía de una imagen bastante romantizada (Irving, en sus Cuentos de la Alhambra, lo plasma perfectamente, al igual que lo hizo Hemingway posteriormente en algunas de sus obras). Después se vio fortalecido este interés por los acontecimientos políticos y el seguimiento y

²¹⁹Brigitta Luisa Merki.

²²⁰Testimonio de Pacita Tomás en su conferencia de despedida del Congreso de danza y educación, Málaga en el año 2013.

apoyo a la causa republicana. La hispanofilia, no sólo en Europa sino en Asia y América, es fundamental para entender la aceptación del flamenco en grandes ciudades, sobre todo en Nueva York. La imitación de La Giralda en edificios por todo el país (existen más de quince ejemplos) da una idea de esta idealización. Como pioneras del flamenco en Estados Unidos son fundamentales Pastora Imperio y Antonia Mercé. Ellas fueron las primeras de muchos profesionales de la danza y música que probaron suerte en este continente, seguidas de Federico García Lorca, Andrés Segovia, o nombres más desconocidos, como el bailarín Eduardo Cansino. Janet Riesenfeld tuvo la suerte de ser espectadora tanto de La Argentina como La Argentinita (ambas nacidas en Argentina) y Pastora Imperio, de gira las tres por su país con su fórmula de baile español mezclado y de estilo personalísimo. Aunque fue invitada personalmente por Mikhail Fokine para tomar clases, no llegó a aceptar su invitación. En cambio, aprendió flamenco en la academia del Maestro Ortega en Nueva York. Sin seguir el estilo de la admirada Isadora Duncan, sí que reconocía influencias del artista Michio Ito y su estilo danzístico, más en la línea contemporánea de Martha Graham, con la que también trabajó.

Su llegada a España aconteció en extrañas circunstancias. Miguel Albaicín (su nombre artístico y el de su hermana María Albaicín fue tomado por recomendación de Diaghilev, algo más sonoro que Miguel García) había estado de gira con la compañía de La Argentinita por España y América en 1933 y 1934 con los espectáculos *El amor brujo* y *En las calles de Cádiz*, antes de aceptar la propuesta de bailar con Janet Riesenfeld de gira, que necesitaba a un bailarín para unos conciertos contratados, empezando en Madrid y terminando en Nueva York. La entrada de Janet justo el mismo año que empiezan los enfrentamientos en España (1936) nos muestra paralelismos con la de Susana en 1946: también se vió en principio truncada por ser extranjera y tuvo que pasar por un proceso dificultoso entre militares, aduanas y controles fronterizos, días de espera sin ninguna garantía, hasta poder pasar la frontera justificándose como agente de prensa y llegar de manera casi improvisada. La gira no se llevó a cabo por diversas razones, pero actuaron durante un año en Madrid, aunque solo, según las pesquisas, en actos benéficos, que eran representados a diario en diferentes teatros. Si bailó en alguna compañía o teatro con contrato es improbable, ya que no se solía contratar a bailarinas extranjeras. Este dato es muy importante, porque Susana sí fue contratada una década después, lo que demuestra una cierta laxitud con los contratos extranjeros una vez terminada la guerra civil. Sus ensayos los llevaron a cabo en la Academia regentada por Genaro Monreal Acosta y su mujer la bailarina Paquita Pagán. Janet siempre se denominó bailarina, no bailaora, otra diferencia entre ella y Susana. Janet tampoco adoptó ningún pseudónimo como bailarina, pero sí lo hizo posteriormente al dedicarse al cine, firmando como Raquel Rojas. Después de sucesos traumáticos abandonó España y la danza, estableciéndose en México definitivamente como escritora de guiones para la industria cinematográfica.

En cuanto a las bailarinas europeas, también se encuentran varios ejemplos. Nombra-

remos brevemente a Eva Tay, un personaje relacionado con el baile y presente también en los años treinta en España, actuando con éxito y regularmente en el Círculo de Bellas Artes. De origen belga y alemán, fundó su propia academia de baile en Mallorca en 1933. Ella es uno de los pocos ejemplos de bailaoras extranjeras que se mimetizó completamente y se integró en la sociedad española. Aunque Susana poseía una casa en Cataluña e impartía cursos en ella, nunca se asentó definitivamente en España.

No sólo se encuentran similitudes de bailaoras con Susana. Una excepción la representa Antonio Gades: si Susana fue la primera bailarina extranjera del teatro Español, él lo haría a la inversa, siendo primer bailarín del teatro de La Scala en Milán (Italia). Pilar López lo descubrió en 1949, un año después de que Susana llegase a España. En 1961 se independizó de Pilar López y fundó su propia compañía. Creemos que llegaron a conocerse, tenemos pruebas de que sí pudo ser posible, y se comentará en el capítulo 2.4.4.

Susana no fue la única bailaora que llevó el flamenco a sitios recónditos y estableció un movimiento de artistas flamencos entre España y el centro de Europa en los años cincuenta. El caso del flamenco entre España y Japón también nos deja reconocer elementos paralelos con Susana y Robledo. La primera bailaora japonesa, Suzuko Kawakami, bailó en 1952, más o menos en la misma época en la que Susana empezaba a hacer sus primeras giras. Yasuko Nagamine (en 1960) y Yoko Kumatsubara (en 1962), junto a Shoji Kojima (1966), fueron también pioneros japoneses en dedicarse al flamenco, pero un poco más tarde, casi veinte años después de Susana. Yoko Kumatsubara venía de una familia de músicos kabuki, un arte de movimiento y teatro que, al igual que el *Ausdruckstanz* en Suiza y Alemania, hacía necesario tener preparación en varias disciplinas, transformarse en el escenario, y mostrar carácter entre los diferentes números, algo que lo hacía cercano al arte flamenco. De los anteriormente nombrados, ninguno pudo trabajar en los tablaos de Madrid, ya que no contrataban a extranjeros, sólo excepcionalmente. Esto nos hace volver a Susana y su posibilidad de trabajar: la ayuda de José y su mimetización como bailaora española, además de su imponente físico y características, fueron determinantes para poder desarrollar su carrera en España. En cuanto a los españoles que llevaron el flamenco a Japón, se tiene constancia de actuaciones esporádicas desde 1929, al igual que en Suiza. Manolete trabajó como bailaor en Osaka y Tokio en los setenta. Enrique Heredia fue el primer bailaor que se quedó en Japón definitivamente. Muchos tablaos abieron en Japón y tuvieron muchísimo éxito.

Este capítulo ha mostrado lo rico que fue el intercambio cultural flamenco entre naciones, sobre todo en el género femenino y en el baile flamenco. Para Susana y todas las mujeres nombradas, no había barrera geográfica, cultural o espiritual que impidiera hacer danza de otro país: esto sólo representaba un hito físico y técnico. Muchas de las situaciones difíciles que vivieron los artistas flamencos no hicieron sino influir positivamente en sus carreras y en sus vidas, no sólo perfeccionando su arte y haciendo crecer la influencia flamenca a nivel mundial, sino en el aspecto personal, agudizando los sentidos,

y traduciéndose en una mayor determinación por vivir.

2.4. Obra y legado artístico

2.4.1. Producción de los ballets flamencos

A partir de 1948 se desarrolla el trabajo de Susana y José encima de los escenarios, empezando por coreografías de carácter folclórico, bailes regionales, e intentando reproducir danzas de origen cortesanas de los siglos diecisiete y dieciocho, presentando la mayoría como danza estilizada y depurada. Tres años después habían añadido músicos con los que interactuaban, empezando por Robledo, miembro fijo de la compañía, y los que adquirieron libertad creativa al representar no sólo música transmitida oralmente, ya conocida, sino componiendo nuevas piezas de estilo flamenco que poco a poco irían evolucionando hacia un estilo genuino e incomparable. Su repertorio danzístico se enriqueció y experimentaron con elementos de otras disciplinas y estilos (teatro, danza contemporánea entre otros). El vestuario empezó a ser más original y rico en detalles, gracias a Marta Font, esposa de Udaeta y miembro de la compañía desde el principio, encargada de vestuario, y se empezó a experimentar con colores, texturas y elementos añadidos. Si en un principio actuaban sin atrezzo, utilerías ni decorados, se pusieron manos a la obra, siendo José el encargado en principio de pintar, cortar, crear, según el ballet en el que estuvieran trabajando, no adaptándose al modelo costumbrista típico de las comedias y dramas de la época, pero creando planos y escenas más abstractos, también. El maquillaje era recargado, teatral, exagerado. Las tramas y temáticas fueron poco a poco ganando en originalidad, desarrollando números enlazados entre sí, uniendo actuación y danza, y usando otras formas de expresión, recurriendo también a la mímica o la pantomima. Para lograr evolucionar artísticamente e introducir todos los cambios mencionados, mencionaremos el contexto en el que se encontraban al fundar «Susana y José».

El teatro en España estaba, a principios de siglo experimentando cambios, oscilando entre lo que parecía un vodevil de diversos estilos españoles con influencias americanas y francesas, entre todas las formas que se representaban con números bailados, incluyendo la ópera flamenca o los cuadros flamencos. Hasta que en Madrid, «por 1916, coincidiendo con los primeros pasos de su Teatro de Arte, se programaron un ciclo de pantomimas que se concretó en el estreno de tres obras clave»²²¹. Estas tres obras híbridas, como las denomina Torres, fueron musicadas por Turina y Falla, y por otro compositor menos conocido llamado Pablo Luna. A partir de estas tres obras encontramos diferentes ballets con música en directo con elementos de pantomima, un estilo más típico del dadaísmo helvético o de la tradición teatral francesa (recordemos también las obras llevadas al cine mudo en el país galo que ya estaban haciendo historia en estos años). Como ejemplo podemos dar el balletpantomima *Juerga*, estrenado en 1921 en París por la compañía de Antonia Mercé La Argentina, también exponente del flamenco y sin embargo abierta a todas las expresiones de la época que se pudieran representar sobre el escenario e inclu-

²²¹En Torres 2008.

yeran números folclóricos o de flamenco. También las marionetas y los guiñoles formaron parte de los nuevos ballets, siendo parte del desarrollo de los ballets españoles. En *El pelele* (1925), Rivas Cherif y Julio Gómez se inspiran en «la tonadilla histórica del siglo XVIII, con música de ambiente madrileño en la que alternan la seguidilla, la jácara y el pasacalles.»²²² La evolución de estas formas de representación cultural eran innovadoras y se apoyaban en expresiones artísticas de vanguardia, sin ningún complejo o diferenciando entre géneros chicos y grandes. Manuel de Falla no dudó en dedicar su *Amor Brujo* a «Pastora Imperio como protagonista de su obra; su femineidad transgresora, su baile sin artificios y su carrera en las salas de variedades no parecían chocar con los nobles ideales de su arte.»²²³ El fenómeno que describimos aquí no era exclusivo de España, y ayudó a analizar desde una perspectiva diferente los géneros y subgéneros que sobresalían en aquel entonces, una evolución de formatos sobre el escenario diferente a las largas y estructuradas óperas u obras de teatro existentes²²⁴

La influencia del teatro francés también marcó tendencias con la importación de las "revistas del año". El ballet español pasó por diversas fases, influenciado por las variedades y el music-hall, y llegando a la revista, donde la combinación se empieza a acercar más al teatro y la dramaturgia: «En general, las revistas españolas en un acto, destinadas al teatro por horas, siguieron un esquema cuatripartito: Parte expositiva: tres elementos, el pretexto, el personaje-guía y el personaje guiado. Parte episódica: la más espectacular y la de mayor número de cuadros, caracterizados por su variedad, en la que alternan lo lírico, lo dramático, lo narrativo y lo coreográfico. Parte resolutive: que enlaza con la parte expositiva y cierra el arco diseñado en esta. Parte apoteósica: espectacular cuadro final diferente, orgánicamente, de las otras partes.»²²⁵ He aquí la descripción de una representación con dramaturgia, sostenida por varios actos o cuadros, que más se acerca a la síntesis escénica que Susana y José presentaron y desarrollaron dentro y fuera de España.

2.4.1.1. Temáticas y elementos Son muchos los referentes encontrados en las coreografías de Susana y José, y las coreografías que Susana creó posteriormente para Flamencos en route u otras instituciones. Los enumeraremos a continuación, con detalles de artistas que coincidieron y también trabajaron estas líneas temáticas:

²²²Elena Torres Clemente destaca en su artículo «El empeño de lo breve: teatro musical de cámara Ensayos de teatro musical español» la tendencia en España hacia el género teatral breve, y la hibridación de baile y teatro. Ver <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=23> [10.06.2024].

²²³Ver Torres 2008.

²²⁴«(...)es posible identificar una tendencia hacia lo que los anglosajones llamaron "integración", es decir, la justificación de los distintos elementos del espectáculo en el contexto de un libreto de mayor enjundia dramática. Tal aspiración supuso un alejamiento respecto a la fórmula tradicional del género frívolo, libérrima y desprejuiciada, heredera del teatro de variedades y los géneros chicos, al tiempo que una aproximación al modelo de opereta centroeuropea, especialmente influyente desde el desembarco en España de la compañía de Los Vieneses en 1942.» José Cruz en La comedia musical entre 1939 y 1975, <https://www2.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=27>[10.06.2024].

²²⁵Ver Huertas 2010.

1. El mito de Medea (1984). Manuela Vargas llevó esta temática también a los escenarios con música de Manolo Sanlúcar
2. Tramas de Lorca: *Bodas de sangre* y *Pepita Jiménez* fueron temas tratados. Antonio Gades y Pilar Lopez también los adaptaron
3. *Don Juan* en 1952. Susana y José lo representaron, Susana hizo una versión más tarde para Flamencos en route. Antonio Gades lo adaptó después de Susana y José
4. *Romance de Carmen* y *Don José*: Susana y José lo llevaron a los escenarios en 1958, después José lo representó para Karajan en Salzburgo, para el ballet de Kranko y con Saura para la ópera de Stuttgart. Antonio Gades representó *Carmen* y se llevó al cine. Luisillo lo coreografió
5. *La Centaura* en 1963: Susana abordó este mito, siendo hasta ahora la única en el mundo flamenco en aplicarlo
6. *El Laberinto* fue coreografiado por Susana y José en 1963. Mucho más tarde presentó Bruno Argenta su obra con el mismo nombre
7. *La Celestina*: Susana y José lo abordaron por primera vez en 1966, y Susana coreografió una segunda vez *La Celestina* con Flamencos en route
8. *Capricho de Goya* (1967). Susana y José fueron los precursores de esta temática. Mucho después, a partir del 2000, se usó por compañías contemporáneas de flamenco
9. *Bolero* de Ravel: Esta pieza musical ha sido coreografiada casi desde su creación por múltiples artistas, desde José, pasando por Pilar López, hasta Béjart
10. Stravinski: *Historia de un soldado* fue un tema coreografiado por José y más tarde por Antonio Gades
11. Orfeo: José estaba fascinado por la película de Cousteau, y se basó en la figura de Orfeo para llevarlo a su lenguaje
12. Verbena: Este potpurri de temas folclóricos, coplas, tonadas, ambientado en las ferias fue usado por Susana y José pero se ha recurrido a él con mucha frecuencia por diversas compañías
13. *Las bodas de Luis Alonso*: Es muy posible que Susana y José tomaran elementos de las operetas, como la caracterización de sus personajes en coreografías de danzas cortesanas, y usaran esta trama para llevar un ballet más teatral a escena
14. *Don Quijote y Sancho Panza*: Susana coreografió esta temática cervantina para Flamencos en route, pero ya desde mucho antes pertenecía a la cultura musical y teatral no sólo española, sino europea

Aparte de las obras instrumentales de Robledo, las obras para los espectáculos estaban compuestas alrededor de una historia representada danzísticamente dentro del lenguaje del flamenco: piezas musicodramáticas como *Los siete Puñales*, *Música para un ballet español* o *Canto para un ballet*, como se denominó a *Ronda de toros*. Encontramos este tipo de piezas en la historia de la música ya siglos atrás, teniendo ejemplos como los ballets de Rameau o la música de Beethoven para un ballet caballeresco. Algunas como *Los siete puñales* son una inspiración reconocida de *Bodas de Sangre* de Lorca y otras como *Obsesión* podrían responder subetivamente a los cimientos de *La Casa de Bernarda Alba*. No solo Lorca: también fueron fuente de inspiración para montar nuevos ballets los temas de Don Quijote, Don Juan, La Celestina y muchas otras. La mayor parte de las figuras existían en la literatura o el teatro y eran clásicos españoles. Tanto Lorca como Alberti siguen presentes en Flamencos en route aun mucho después de haberse retirado Robledo: así lo testifican las producciones de Merki como *Nocturnos* o *Entre mariposas negras*, incluso basándose en poemas de Neruda. Hay muchísimos paralelismos entre los temas coreografiados y las giras de Gades y Susana y José. *Don Juan* y *Carmen* fueron, por ejemplo, coreografiados por los dos (comparando las tablas de giras de ambos en el Anexo, se observan temáticas similares). Mientras que Susana y José coreografiaron *Don Juan* en 1952, Gades lo hizo en 1965. *Romance de Carmen y Don José* fue coreografiado primero en 1958, y mucho más tarde, en 1983, por Gades. Y finalmente, *El sombrero de tres picos* fue coreografiado por Susana y José en 1952 (Hannover) y 1955 (Zurich), al mismo tiempo que Antonio el bailarín también hacía su propia coreografía del mismo, mientras que Gades lo hizo en 1987 (Madrid).

La temática de las festividades y fiestas de pueblo se ve reflejada en *La Verbena* (tematizada ya en el capítulo 2.2 según la perspectiva de Robledo y Maruja Mallo). Este es un concepto que parece ingenuo e incluso basto a simple vista, pero que merece la pena volver a profundizar. Para el artista, y especialmente para la mujer artista, las festividades son un período donde la creatividad disfruta de libertad y se acepta no sólo en el ámbito doméstico sino en círculos sociales más amplios y abiertos. Ejemplos como el carnaval son fructíferos en cuanto a creaciones de vestuario (máscaras, disfraces, vestidos para la ocasión, trajes típicos regionales), ornamentación (escenarios, fondos, adornos de puestos, teatros de calle, iluminación), pintura (publicidad, carteles, dibujos, cuartillas divulgadoras, programas de mano, programas de fiestas), composición (himnos, loas, marchas, melodías tradicionales, canciones para rondallas) y coreografía (bailes, puestas en escena, procesiones, comparsas, presentaciones escénicas). En la producción de estas obras la meta en sí (la presentación de las mismas dentro de un contexto interdisciplinar) o el objetivo (meramente social y de ocio) no son relevantes. Pero el proceso sí lo es para entender mejor el proceso creativo: era un momento único de exploración de la identidad y aprendizaje en torno a diseño, esbozos, materiales, sonidos, instrumentación diversa, colores exóticos o fuera del ámbito diario. Lo escénico tenía un gran peso. Aunque al principio era José el

que se encargó de diseñar un decorado e idear la escenografía, ya en su segunda producción contrataron a un decorador, F. Rivero. No fue el único: Röthlisberger, Riera Rojas o Altés colaboraron en otras producciones, no sólo como decoradores, a veces también como vestuaristas. Sus producciones incluyeron efectos visuales y audibles. Según qué imagen querían mostrar, eligieron uno u otro efecto. La multiperspectiva sobre la producción era constante.



Figura 19: Susana y José aparecen en escena como típicos cabezudos en una de las producciones (Foto: S. Enkelmann).

Su vestuario, como las fotos nos muestran, era fantasioso, arriesgado, sobrecargado y colorido. Marta Font de Udaeta era la diseñadora y modista principal de la compañía Susana y José, que aparece en muchos folletos como responsable de vestuario a partir de mediados de la década de los cincuenta, aunque no la única, como hemos expuesto en el último párrafo. Marta Font no sólo creaba vestidos espectaculares y con mucha fantasía para los ballets y piezas de diferente temática de Susana y José (el vestido de flamenca de encuentro rítmico era un vestido naranja con lunares gigantescos vacíos, como ejemplo de creatividad e inspiración en una determinada época, sino que intentaba crear con exactitud la vestimenta de los bailes y danzas regionales y folclóricos que incluían Susana y José en las actuaciones. El vestido tradicional flamenco, los lunares, los volantes, muy pesados, ajustados al cuerpo, eran características de los vestidos flamencos de la época en la que bailaban Susana y José, trajes de gran calidad y muy elaborados. Se podían encontrar trajes largos, de bata larga o muy larga, o vestidos cortos hasta la rodilla, ambos usuales en la escena flamenca²²⁶. Pero su vestuario se fue adaptando a la evolución del

²²⁶En las figuras se observan vestidos de flamenca cortos, y se podría creer que sólo eran usua-

baile. Susana tenía un vestuario muy tradicional pero era también muy avanzada. No se regía por la tradición que imperaba en esa época. Para poder adaptarse a otra clase de movimientos, tenía todo tipo de vestuario: por ejemplo para bailar la coreografía basada en Goya, usó un traje de otra naturaleza sin relación con el cuadro, y para *Aspectos 66* bailó flamenco con un vestido tipo cocktail del diseñador Balenciaga, lo que muestra su apertura a nuevas tendencias (José bailó en esa coreografía con un esmoquin de Conti). Aunque hace décadas de la producción de estos ballets, «tenía otra visión, más de turista, un punto más avanzado. Lo adecuaba a la actualidad. Mantenía la tradición pero metía un punto de innovación»²²⁷. También años después al fundar la compañía Flamencos en route había diferencias notables que innovaban: «Digamos que en mi caso siempre trabajamos igual. Cuando estuvimos en la ópera de Dusseldorf, llevábamos el vestuario, era una parte dentro de otra. Yo lo que vi es que hacían un diseño y se lo tenían que poner en otras compañías, doliera lo que doliera. Y en nuestro caso nunca fue así. Cuidando a cada persona por separado. A pesar de ser una compañía pequeña y sin tanto presupuesto.»²²⁸. En cuanto a los materiales, experimentaron con diferentes telas: lycra, seda y tul eran ejemplos de textiles que no se usaban todavía para producciones de flamenco, sino que se usaban solamente los trajes de flamenco de varias capas y de materiales bastante pesados, con estructura, tanto para hombres como para mujeres. También hubo un gran cambio respecto al diseño: la temática del ballet se llevaba a los vestidos, aparte de personalizar cada atuendo, que, según el bailar o bailaora, presentaba diferencias visuales marcadas dentro de la línea a seguir y los mismos materiales dependiendo de cada producción²²⁹.

La música que acompaña a los ballets era en parte muy novedosa. Susana y José participaron de este espíritu transgresor y arriesgaron también: el incluir una pista en su disco «Susana y José» solo con taconeo, muestra lo abstracto que podía llegar a ser su concepto del flamenco. También lo era el representar un capricho de Goya atándose con una cuerda sobre el escenario. Muchas de las escenas eran casi cuadros plásticos donde la inmovilidad como contraste también era un efecto recurrente. Esta creatividad y fantasía no era común en su época. En el caso de *Ball d'els Nans* (Suite Catalanesca) salen al escenario disfrazados de cabezones, como la tradición indicaba en las procesiones de la región, pero que era un elemento sorprendente para el público ver encima de un escenario. La innovación en el escenario iba acompañada del desarrollo en la composición musical: Robledo variaba las instrumentaciones, y arriesgaba cada vez más, introduciendo a estos nuevos elementos sobre la escena, acompañando con sintetizadores, órgano, oboe, o introduciendo diferentes

les en el siglo diecinueve o principios del veinte. Sin embargo, en un reportaje especial de la revista «Blanco y Negro» titulado «Madrid, catedral del flamenco» del año 1983, se confirma que la gran mayoría de las bailaoras en los tablaos flamencos de Madrid sí que llevaban vestidos cortos. Ver <https://www.deflamenco.com/revista/especiales/hace-50-anos-los-tablaos-historicos-de-madrid-1.html>[10.06.2024].

²²⁷Detalle de la entrevista a Carmen Pérez

²²⁸Carmen Pérez sobre el vestuario en Flamencos en Route.

²²⁹«La verdad que no eran los típicos materiales que se usaban en España, nunca nos basamos en los materiales que se usaban en España, más bien en el contexto de la obra.», Carmen Pérez.

instrumentos percutivos y jugando con todas las combinaciones posibles, llegando a crear realmente éxtasis casi religiosos sobre el escenario. Estos momentos acompañaban a los rituales que se representaban en el escenario.

El espacio donde transcurrieron la mayor parte de los ballets de Susana nos dice muchísimo sobre el significado de los que hacían y querían transmitir: eran teatros, grandes escenarios, instituciones culturales, no eran tablaos: como hemos citado anteriormente en otros capítulos, Susana y José no querían actuar sobre tablaos, buscando libertad en su perspectiva artística y emancipándose de la corriente general, alcanzando definitivamente otros niveles de comprensión y desarrollo flamenco. Una imagen que refleja esa libertad es la representación de *Atados* sobre una de las pinturas negras de Goya, donde bailan exactamente como en la pintura: atados con una cuerda en toda la coreografía, creada en 1967. También al fundar Flamencos en route fue para Susana continuar el mismo proceso, que inculcó a sus bailarines: empezar desde el principio con una nueva perspectiva sin convenciones ni prejuicios, guiándose por la experiencia, la intuición, y abanderando la libertad de creación. La nueva compañía se basó en estos pilares y se caracterizó por una (mayor incluso) pluralidad de influencias («Nosotros éramos, teníamos muchas personas, así, de contextos diversos. Era muy dinámico»²³⁰). La presencia de Susana y José en sus coreografías también nos hace evolucionar de la bidimensionalidad, plantando cara físicamente y moviéndose en el escenario creando espacios, jugando con ello. En tiempo también es un factor fundamental: el desarrollo de la dramaturgia divide el tiempo del espectáculo, ya no se guían por los números y el rápido-lento-rápido (otro ejemplo de bidimensionalidad) sino en los detalles y escenas de la historia, aumentando los matices y con ello la experiencia del espectador. La temporalidad implicará seguir una estructura narrativa y adaptarla a la trayectoria del guión en unidades. El tiempo es ahora una dimensión más en el ballet flamenco.

²³⁰ «Wir haben dort sehr viele Menschen, so, aus verschiedenen Kontexten. Das war sehr, sehr lebendig.», entrevista a Brigitta Luisa Merki.



Figura 20: Escenografía de *Romance de Carmen y Don José*, donde Susana interactúa con los músicos, mientras José se mantiene en otra perspectiva (Foto: Gyenes).

El poder actuar ante un público diferente al español y sin censura fue un factor determinante a la hora de añadir o crear elementos para los ballets. Comprender lo que hacían Susana y José sobre el escenario no era fácil. La mezcla entre la música de Robledo al piano, un poco de clásicos españoles, danzas andaluzas, flamenco a la guitarra y cantes también provocaban confusión: muchas críticas de la época así lo expresaban y dudaban a la hora de definir su estilo. No sólo su baile era más estilizado: Susana y José se permitían una libertad que abría las puertas del género a otras formas y otra realización de la ejecución, adaptando el clímax de las danzas a los puntos álgidos del drama o la historia representada. Tanta era la libertad que se tomaban a la hora de explorar que «incluso cabe aplaudir la inquietud literaria que preside la creación argumental de los bailes que, serlo, y no “ballets” de conjunto, más bien debieran apoyarse en la danza pura.»²³¹

2.4.1.2. Comparativa con otras compañías y giras Siguiendo con el análisis de la obra de Susana y José, y a la búsqueda de posibles influencias y paralelismos entre los artistas y las compañías de flamenco coetáneas a ellos, son las actuaciones nacionales e internacionales cronológicamente ordenadas entre 1940 y 1970 las que ofrecen interesantes aspectos sobre posibles influjos artísticos bidireccionales.

Los Ballets Rusos de Diaghilev sirvieron de inspiración a Antonia Mercé para sus Ballets Espagnols: en ellos Antonia se servía, al igual que Diaguilev, de diversas fuentes y estilos dispares, a menudo en contradicción con la naturaleza del baile flamenco. La Argentinita en 1927 creó en Madrid la Compañía de Baile Andaluz. La Argentinita cantaba

²³¹ «En el Teatro de la Comedia se presentaron Susana y José con sus bailes españoles», en: ABC, 05.02.1955, pág. 35.

y tocaba las castañuelas. Mientras que, un año más tarde creó el Ballet de Madrid. En 1933, con la colaboración de Edgar Neville, Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, creó la Gran Compañía de los Bailes Españoles. Susana y José siguieron este concepto, en vez de seguir la rutina de compañías en España, que repetían los números de baile y el mismo orden durante años. Asociaciones de danzas regionales y bailes como Coros y Danzas cumplían la función por todo el territorio nacional de conservar las tradiciones danzísticas y los pasos populares antiguos transmitidos socialmente. Pero también restringían aquellos bailes que en su naturaleza podían resultar obscenos o incluso de origen colonial o desconocido, siguiendo directrices (políticas) estatales. La cultura danzística que conservaban y transmitían era, por tanto, sesgada. Susana visitó muchas veces los ensayos de Coros y Danzas así como de la Sección Femenina para aprender muchas de las danzas regionales que no conocía, ya que era una de las pocas plataformas en España donde se podía ver danza en directo. Las producciones de compañías actuales son el resultado de estas compañías como las nombradas en este párrafo y la evolución que llevaron a cabo por innovación, mezcla de estilos y géneros, y experimentación. El concepto de compañía en la década de los 20, 50 y en los 90 así como en el presente estuvo (y está) en constante evolución.

Al comparar los programas del Ballet español de Pilar López y los ballets flamencos de Susana y José se observan paralelismos como la inclusión de críticas y reseñas de periódicos y revistas, y los detalles de componentes y descripción de números. En cuanto a los componentes, los Ballets Españoles constaban de un cuerpo de bailarines más numeroso (podía variar entre uno, dos y hasta seis o siete), mientras que en Susana y José fueron casi siempre dos, exceptuando las colaboraciones con ballets, óperas y otras compañías, donde se rodeaban de un corpus de bailarines más grande²³². En cuanto a la programación, Pilar López (y su hermana, que aparece también en el programa como coreógrafa) integraban más danzas de otros estilos como las argentinas, venezolanas o mexicanas junto a las danzas españolas. Otro paralelismo encontrado es la utilización de una instrumentación atípica a las coreografías flamencas: Pilar Lopez y Manolo Vargas bailan en 1954 interpretando una danza de Granados, mientras Juan Urteaga acompaña al órgano²³³. Aquí encontramos un precedente: el órgano jugó un papel fundamental posteriormente para Robledo en muchas de las coreografías, sobre todo en *La Celestina*, incluso acompañando al cante con diferentes timbres de órgano. El piano sin embargo no era tan raro de ver como instrumento de flamenco, puesto que hasta fines del siglo diecinueve era habitual acompañar al piano muchas actuaciones, tanto en Andalucía como en Madrid. En 1934, por ejemplo, Antonia Mercé actúa varios días en el Teatro Barcelona como solista, acompañada por el pianista Luis Galve y el guitarrista Salvador Ballesteros. Robledo y Batista (piano y guitarra) también acompañaron a dúo en multitud de ocasiones a Susana y José.

²³²Aunque las parejas de baile eran y son consideradas hoy en día compañías de baile, Udaeta consideraba que no se les podía denominar compañías de verdad: «Jo a la “Susana y José” no li vaig possar el nom de companyia. Eram una parella de ball, como Rosario y Antonio, como Teresa y Luisillo, » en Cabero 2010.

²³³Nodo, nr 574b, año XII, en <https://www.youtube.com/watch?v=1V3yMZTE9U4>[10.06.2024].

Las parejas de baile profesional que viajaban actuando se encuentran en la historia del flamenco y de la danza en general prácticamente desde que hubo bailaoras reconocidas: Fanny Cerrito y su pareja Arthur Saint-Leon, Jules Perrot con Fanny Elsler, Hilariot y Monsieur Vegas, Manuela Dubinon con Francisco Font, todas ellas cosecharon grandes triunfos entre 1830 y 1850. En España hubieron también parejas de baile que, aunque no tan conocidas a nivel europeo, sí eran reconocidas a nivel nacional: Rafael Pericet y Martínez, Eloy y Amparo Pericet, Angel y Carmelita Pericet (hermanos y también parejas de baile), Carmita García y Vicente Escudero, Elvira Lucena y Sebastián Castro, o Rafael Vega el Quinquillero y La bella Otero. Todos ellos formaban parte de esta tradición. Pero las parejas que más interesan en cuanto a Susana y José fueron las siguientes:

-Mercedes y Albano bailaron juntos una corta temporada. Tenían relación con Susana y José (la madre de Mercedes, La Quica, les había dado clase y había bailado mucho con José)²³⁴.

-La pareja Teresa y Luisillo se unieron como compañía en 1950, dos años después de Susana y José. Se remarcaba su gusto por lo estético y los elementos exóticos. La compañía se llamó en un principio *Los Ballets Españoles de Teresa y Luisillo*, aludiendo a la herencia de Antonia Mercé. Tras la marcha de Teresa, la compañía pasó a llamarse *Compañía de Danza Española*, y después *Teatro de la Danza Española*. Luisillo coreografió muchas temáticas clásicas, después de Susana y José, como Carmen o Don Quijote.



(a) Teresa y Luisillo, pareja de baile de origen americano, fuente: The New York Public Library, 1948, en <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-49f8-a3d9-e040-e00a18064a99>[10.06.2024]



(b) María de Ávila y Joan Magriñá, en *Variante de bulerías* en el teatro del Liceo en 1940, fuente: <https://www.licexballet.com/fotos-maria-de-avila/>[10.06.2024]

-Joan Magriñá fue una figura importantísima para José de Udaeta, como comentába-

²³⁴Por la dedicatoria que le hacen la pareja de bailarines a José, en Murias 1995, pág. 26.

mos en el capítulo 2.3.3.1, y formó pareja de baile con María de Avila. Ella había nacido en Barcelona el 10 de abril de 1920 y llegó a primera figura del Gran Teatro del Liceo en 1939 como su prima ballerina. Viajó después frecuentemente a Madrid para recibir instrucción de la Escuela Bolera de la maestra Julia Castelao, en la mítica escuela de la calle de la Encomienda. Ya en esta época forma pareja escénica en conciertos con Juan Magriñá, donde se alternaban los bailes españoles con los clásicos (aparecían frecuentemente en *Las Súlides* de Fokin), como *El amor brujo* (Falla) en la coreografía del propio Magriñá. María deja el Liceo en 1948, al casarse. Juan Magriñá sigue bailando con Trini Turull.

-El regreso de la famosa pareja de baile Rosario y Antonio a España en 1949, tras su exitosa época americana, marcaría un antes y un después en el panorama de la danza española escénica de aquella época, tanto en España como en el resto de Europa, donde lograron un éxito sin precedentes. Hasta 1936 se formaron en España. Entre 1937 y 1949 residieron en el extranjero, encadenando gira tras gira por América. No sabemos si Susana y José llegaron a conocerlos personalmente, pero sí sabían inevitablemente de su existencia y trabajo. Antonio en solitario fundó su propia compañía, el *Ballet Español de Antonio*, en 1953, cinco o seis años después de hacerlo Susana y José. Coreografía el famoso *Zapateado* de Sarasate como baile individual en 1946. Antonio es un bailarín en la línea de José de Udaeta, técnico, con gran capacidad para coreografiar diferentes estilos, interesado tanto en la rama más clásica como en el flamenco más salvaje. Al igual que José, también es invitado a bailar en óperas (Léonide Massine le propone bailar como primera figura en su coreografía de *El sombrero de tres picos* en el Teatro de la Scala de Milán). En una gira por Europa actúan en Suiza, aunque no tenemos ninguna reseña; otros países lejanos que visita serán Egipto o Sudáfrica.

-En 1931 la pareja de baile formada por La Quica y Frasquillo participan en una gira andaluza actuando en cuadro flamenco, espectáculo compuesto por varias escenas. Se incluían sevillanas, farrucas, alegrías, bulerías y zambras gitanas. Sus participantes son gitanos y payos. Ya en estos cuadros se mezclaban los números con baile y los solos de cante acompañado a la guitarra. La Quica y Frasquillo eran bien conocidos por Susana y José, que acudían sin faltar a clase con ellos en Madrid y los consideraban sus mentores.

-Fuera de España, en Alemania, Cristal y Moreno eran una pareja de baile flamenco semiprofesional. Cristal era de origen suizo y estudió con Susana²³⁵. La influencia de Susana en ellos fue la causa principal de su dedicación e intento de vivir del flamenco.

²³⁵Según Brigitta Luisa Merki: «De otros bailaores me acuerdo naturalmente de Cristal y Moreno. Ella era suiza. Su apellido era Polenblus, fue una de las primeras alumnas de Susana. Y el se llamaba Manuel Moreno, vivía en Alemania. Estaban juntos». En el original: «Von Tänzern erinnere ich mich noch natürlich an... Cristal y Moreno. Sie war Schweizerin. Sie ist Polenblus als Nachname, sie war eine der ersten Schülerinnen von Susana. Und er hiess Manuel Moreno, er lebte in Deutschland. Sie waren zusammen, dieses Paar.», detalle de la entrevista.

-Una pareja de baile extranjera que se dedicó no sólo a bailar flamenco sino a las danzas árabes, y que no adaptó sus nombres al español fueron Jay and Joanne. Fueron los pioneros en representar danzas árabes en Estados Unidos y cultivaron relaciones con todo Oriente Medio, siendo aceptados y respetados, Joanne sobre todo, por su capacidad dancística de controlar varios géneros. Aparecen en la gaceta dominical *Show time* (imagen abajo), donde representan la supuesta auténtica danza española (suponemos que la escuela bolera), los dos con castañuelas. En esa época se formaron en danza española²³⁶.



Figura 21: Imagen de Jay and Joanne en la portada de la revista Show Time, 1955-1956 (imagen de archivo).

-La aventura de llevar el flamenco por vez primera a países exóticos fue una hazaña que empezó con Antonia Mercé (llegó hasta Filipinas) y que secundaron Susana y José. Susana y Robledo actuaron sobre todo en Europa, al igual que todas las compañías de flamenco representativas de la época, pero durante sus giras pudieron visitar otros continentes y buscar países más alejados donde no tuvieran tanta competencia laboral, como Asia o Africa.

²³⁶Estudiaron y se especializaron en danzas españolas con los maestros americanos Lola Bravo, Tito y Carmencita López, y los famosos Juan Martínez y Antoñita, y con Tony Alba en Chicago, en el original: «They continued "flamenco" and "Spanish" dance training with Lola Bravo, Tito and Carmencita Lopez, the very famous Juan Martinez and Antonita, and with Tony Alba in Chicago.», según su hija Aziza, fuente: <https://azizaaltawilsworld.blogspot.com/2012/04/johanna-white-was-born-in-wv-in-1927-to.html>[10.06.2024].

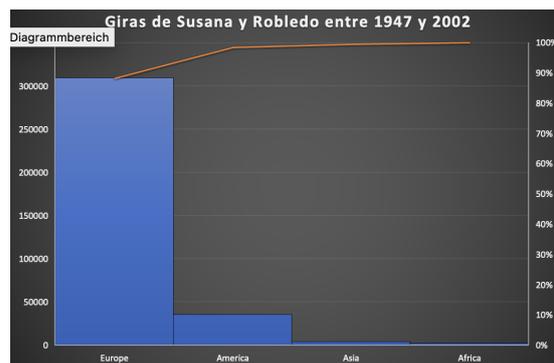


Figura 22: Diagrama de las giras de Susana con José y Robledo, y con Flamencos en route durante toda su trayectoria profesional: aunque visitaron todos los continentes, la mayor parte de los países visitados fueron europeos, al igual que las compañías de Gades y Carmen Amaya (ver Tablas, giras, en Anexo, CI).

La compañía de clásico español de Maria Rosa fue enviada por el gobierno español a la Unión Soviética, en la que se incluyó a Kojima, bailar japonés que aprendía y probaba suerte en España. Uno de los primeros flamencos contratados en Turquía fue Curro (1973)²³⁷. Esta tendencia a buscar países donde el flamenco fuese considerado todavía como algo exótico y desconocido se observa también en la actualidad: en 2016, los Carmona y Ketama viajaron a Mali (Bamako) y Senegal (Dakar) para fusionar flamenco y música maliense con el músico Toumani. Un caso especial lo encontramos en Japón: Antonio Gades y Pilar López fueron enviados por el gobierno en la década de los sesenta a Japón a lo que fue una minigira propagandística. No fueron los primeros en pisar la tierra del sol naciente: La Argentina había estado en 1929 (con acompañamiento de una pianista), y en 1932 el guitarrista Carlos Montoya había actuado con la bailaora Teresina Boronat.

-Antonio Gades creó su propia compañía a principios de los 60 y trabajaba sobre todo para el cine, pero en 1968 fundó otra compañía diferente con el propósito de hacer giras. 1972 fue el año de la primera gira, y en la segunda, un año después, visitaron los países del este de Europa, sin permiso de Franco, pidiendo un salvoconducto en Francia que no aparecía en el pasaporte²³⁸.

Comparando las giras, creemos que Gades sí siguió algunos de los pasos de Susana y José en algunos trazados de las giras, en países donde Susana y José habían estado como pioneros representando flamenco. En el camino a la globalización del flamenco, Gades siguió sus pasos y los de su mentora Pilar López. Pocos años después se pudo observar claramente el mismo estilo de trabajo en la compañía de Gades en todo su esplendor y originalidad, y compartiendo intereses temáticos con Susana y José. Quizá fueran Susana y José más refinados por sus orígenes en danza clásica: diseñaban decorados, la mujer de José (Martha Font) diseñaba el vestuario para cada ballet con ayuda de Susana, seguían un desarrollo lineal, temporal y temático en la interpretación de los números, y tenían

²³⁷Ver Lopez 2020, pág. 183.

²³⁸Fuente: <https://antoniogades.com/antonio-gades/cronologia/>[10.06.2024].

además la suerte de poder salir y actuar en el extranjero sin problemas, en parte por la nacionalidad suiza de Susana.

2.4.1.3. Publicidad y representación artística de la compañía El darse a conocer, tanto entre el público amante del flamenco como entre el circuito de teatros y compañías que fraguaban un círculo europeo y se turnaban con frecuencia en la programación de los grandes teatros, empezó a jugar un papel decisivo en el mundo artístico con la creación de compañías cada vez más grandes y con más logística y cantidad de trabajadores. La publicidad fue un factor a desarrollar y se hacía normalmente por medios tradicionales, como cuartillas a repartir, pagando a vociferos que anunciaban las actuaciones del día, periódicos donde se insertaban anuncios, ect. Justo a partir de 1920, con la venta de aparatos reproductores de sonido (gramolas, gramófonos, más tarde tocadiscos, radios) y la aparición de la televisión, la publicidad adquirió un rol mucho más importante. La diferencia era demasiado grande: llegar a mil personas durante días, o a millones en un minuto, suponía una diferencia fundamental para quien quisiera darse a conocer. Los manager españoles pero sobre todo extranjeros (de los Países Bajos, de Suiza, Japón, etc.) y sus contactos facilitaron la apertura de las fronteras a los artistas flamencos y la expansión de este arte.

Los empresarios que apoyaron a Susana y José fueron tres personas. En Suiza, Müller und Schade²³⁹ apoyó muchas de sus giras, y en Holanda el representante De Koos también los contrató desde casi el principio de su carrera gracias a la amistad y los contactos con Frank Martin. Pero el más importante de todos fue Ernst Krauss, que había hecho carrera como empresario de artistas siendo representante de la bailarina Pavlova, y gracias a él, a partir de 1952, nuestros protagonistas dan la vuelta al mundo actuando. También muchos de los músicos con los que trabajaron fueron contratados por él para giras en Holanda y otros países de Europa. John de Crane tomó el relevo de Krauss a su muerte (compró la empresa de representación a Krauss al jubilarse), y trabajó con Susana y José hasta los 70, año de su disolución. Con Krauss y John de Crane se desarrolló una gran amistad entre ellos que perduró en el tiempo hasta su fallecimiento. Curiosamente, José y De Crane se conocieron en un hotel en Madrid; este quedó fascinado por la compañía y decidió dedicarse a la representación artística, dejando su trabajo en una compañía de seguros. Pocos países dejaron sin visitar y actuar, y uno de ellos fue Japón. El empresario Teruo Kabaya se encargaba de llevar a los españoles más conocidos en el mundo del flamenco a Japón, pero Susana y José nunca contactaron con él. Era sabido que sólo llevaba a artistas españoles hacia Asia, y les hacía contratos de larga duración, entre varios meses e incluso un año, actuando casi todas las noches en los tablaos de Osaka o Tokyo. De camino a Japón se solía hacer paradas en países como Rusia o Turquía, y actuar de paso

²³⁹Empresario bernés, conoció personalmente a Susana y José. Le pertenecían varias tiendas de partituras e instrumentos y era un mecenas y empresario de la música. Aún una tienda de partituras con su nombre existe hoy en Berna.

en algunos escenarios. Los representantes españoles Paco Rebés y Alberto Larios vieron una oportunidad de negocio en Japón (se pagaba el triple que en España) y llevaron a los artistas que normalmente representaban a lo largo de Europa: Antonio Gades, Pepe Habichuela, Paco de Lucía, Camarón y Farruco.

Otros managers habituados a tratar con músicos y bailarines flamencos eran dos empresarios, Gaci y Puig, a principios de la década de los sesenta, que apoyaron a guitarristas como Batista, y empresarios que contrataban más a personalidades del mundo del jazz y etnomúsicas, como Lippmann+Rau, y que llevaron a La Singla de gira por Europa.

Casi todas las compañías de artistas imprimían folletos informativos, programas, postales: toda una iconografía llena de imágenes atractivas con textos informativos y la dirección de contratación. En principio, los programas de Susana y José y los de Pilar López, comparando los publicados en 1950, son similares en cuanto a su esquema y organización: descripción de elenco o bailarines, referencias (ecos y críticas recibidas), numeración de las piezas del espectáculo, y una corta descripción, texto. Pero hay diferencias notables en cuanto al estilo, la calidad de la fotografía, la impostura y el foco de marketing. Al avanzar los años, los programas fueron cada vez más elaborados en general. Llama también la atención que los datos de gerencia o *mánager* siempre estuvieran visibles para contratación. Gracias a estos programas también encontramos información sobre los estudios de fotografía que se dedicaban a imágenes de artistas (París, New York, Hamburgo, Berlin, los estudios se encontraban casi siempre en grandes ciudades, y por la cantidad y diversidad de las fotos suponemos que aprovechaban las actuaciones en grandes ciudades para abastecerse de material fotográfico). En el caso de Susana, hemos programas elaborados en Holanda, y en el caso de Pilar López, en España. En cuanto a detalles especiales, encontrados, nos llama la atención la aromatización de la sala: en el programa de Pilar López se nombra incluso el perfume y la cadena de perfumerías donde poder adquirir la fragancia. Según la temporada o la producción a vender, se imprimían diferentes folletos: es por ello que en Susana y José encontramos programas con diversos colores y contenido, pero con su logotipo reconocible: amarillo, rojo, dorado, según el color se sabrá de qué años se trata. Además, los programas de Susana innovaron presentando los textos en tres idiomas diferentes (español, inglés y alemán, a veces en francés), y la cantidad de imágenes y páginas superaba a muchos programas de la época. También el incluir imágenes no sólo de las producciones y fotos de estudio, sino imágenes captadas de los viajes y la vida diaria de la compañía, así como encuentros con otros artistas de gran reputación. Aparte de los programas, las postales estaban impresas en blanco y negro, y en ellas se mostraban Susana y José con atuendos de los espectáculos y en poses estilizadas, en medio de una danza o sonriendo hacia un punto neutro. Cada artista presumía de sus mejores talentos: su elegancia era un punto a favor, e intentaban explotarlo. En el caso de Carmen Amaya, se vendía su supuesto secreto flamenco, y sus raíces gitanas (fuera o no verdad). Su sobrenombre, La Capitana, no dejaba ninguna duda sobre su temperamento. Atributos

como esos eran fundamentales a la hora de contratar un espectáculo:



Figura 23: Publicidad de Carmen Amaya, fuente: <https://www.expoflamenco.com/estela-archivo/el-legado-de-carmen-amaya-sesenta-anos-despues-de-su-desaparicion/> [10.06.2024]

Mientras que la publicidad que hemos encontrado de Carmen Amaya o La Singla estaba casi siempre en blanco y negro, otros folletos de compañías sí estaban en color, quizá por causas económicas. Se debe hacer un inciso en cuanto a la publicidad artística para añadir que la iconografía transmitida a través de estas imágenes de artistas también introdujo poco a poco las reivindicaciones de las mujeres modernas. Poco a poco y muy lentamente se las veía en la dirección de negocios, conduciendo coches o practicando deporte. Se trataba, al fin y al cabo, de reclamar el acceso a lo público en igualdad de condiciones. La ilustración de publicaciones y la encuadernación constituyeron dos ámbitos profesionales muy demandados donde tanto mujeres y hombres podían ser contratados. La proliferación de ilustraciones en prensa que incluía además títulos especialmente dirigidos al público femenino, y de editoriales de libros y cuentos infantiles, favoreció el trabajo de las artistas en vertientes estéticas muy diversas, desde el simbolismo y el modernismo a visiones más rupturistas como el ultraísmo o tendencias constructivas. La diseñadora Irene Zurkinden ilustró a Susana y José para sus programas con un diseño muy característico que usarían durante más de dos décadas, en blanco y negro, más en la línea de un logotipo que de una ilustración. Incluso mucho tiempo después se usó este distintivo para las portadas de las partituras publicadas de Robledo en la editorial Kunzelmann. Una de las primeras ilustraciones que existen para artistas de flamenco fue la ilustración elaborada por Gustavo Bacarizas en 1925 para la quinta gira americana de Antonia Mercé. También la ilustración de Tejada en 1927 para La Argentina (ver capítulo 2.1.4, figura 8) fue una de las primeras en color. Y no sólo de ilustraciones se surtían los artistas flamencos: también el diseño llamativo de sus folletos y carteles con colores brillantes eran muy solicitados, incluso adaptándolos no sólo a diferentes producciones, sino a países. Teresa y Luisillo invirtieron especialmente en esta estrategia de publicidad, eligiendo colores saturados y

extremadamente llamativos :



Figura 24: Ilustración de Gustavo Bacarizas para Antonia Mercé, folleto de 1925, en INAEM, <https://cdmyd.bage.es/cgi-bin/koha/opac-imageviewer.pl?biblionumber=91169> [10.06.2024].

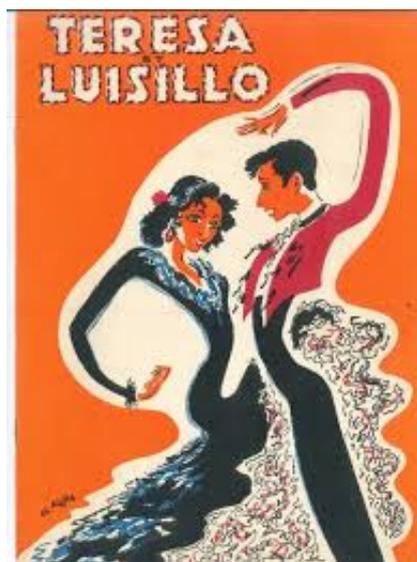


Figura 25: Folleto de la gira holandesa de Teresa y Luisillo, Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, 1952, en: <https://archive.org/details/teresa-y-luisillo-1952/mode/2up> [10.06.2024].



Figura 26: Logotipo diseñado para Susana y José por Irene Zurkinden, Zürich, en Bernard 1969.

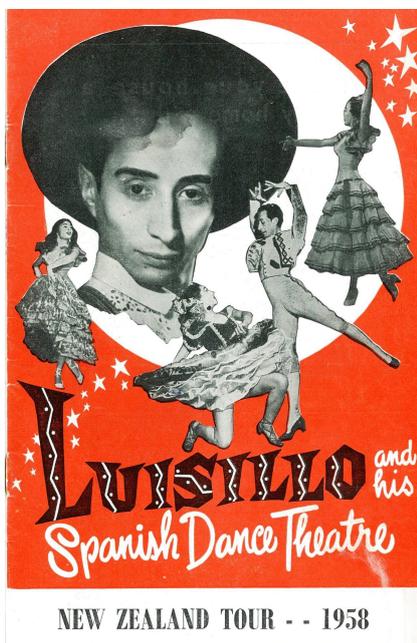


Figura 27: Publicidad (cartel) de la compañía de Luisillo para su gira por Australia y Nueva Zelanda, 1958, donde creaban un collage entre ilustración y fotografía, fuente: <https://heritage.hamiltonlibraries.co.nz/objects/14606/luisillo-and-his-spanish-dance-theatre>[10.06.2024].

La compañía formada por Antonio el bailarín y Rosario también trabajó con diversos representantes: El empresario Nicolás Mesutti les ofreció un contrato para hacer una gira

por España. Aceptan, firmando otro contrato además con la Columbia Concert Artist para realizar a su vuelta su quinta gira americana, de agosto de 1949 a enero de 1950. Las giras internacionales fueron gestionadas por los empresarios franceses Lumbroso. El diseñador gráfico Paul Collin creó imágenes inspiradas a partir de las fotos artísticas de ambos para publicitar sus giras:



Figura 28: Cartel de Rosario y Antonio el bailarín diseñado por Paul Collin, fuente: Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, 1951.

Aparte de estos encargos a diseñadores, ilustradores e imprentas, los medios de comunicación ayudaron a Susana y José a promocionarse. Las reseñas en periódicos de sus actividades eran publicadas con frecuencia. También las entrevistas ayudaban a su visibilización. En una de ellas a Susana en 1968 sí se reconocía su origen así como su gran talento y su profesionalidad. Era nombrada «La flamenca suiza» en portada (en la revista *Dígame*, 29 de octubre de 1962). Pero el ser también inmediatamente reconocida como «esposa del maestro Robledo» en el texto vuelve a ser algo confuso e impreciso por dos razones: el ver su nombre ligado al de su cónyuge, como si no fuera del todo correcto aparecer como protagonista femenina sin su cónyuge. De otro lado, «el maestro Robledo» se suma a esa larga lista de sobrenombres y alias de Armin Janssen, dejando en duda si se sabía realmente su identidad.

Y el último gran medio de comunicación por el que el flamenco aumentó su popularidad hasta cotas inesperadas e hizo héroes a bailaoras, músicos y cantaores, fue la televisión. Por un lado estaba la programación diaria donde se incluían programas a los que asistían compañías con sus músicos habituales o artistas solistas, y tenían la posibilidad de actuar, con ciertas reglas más o menos estrictas en cuanto a vestuario, movimientos, y cualquier elemento que pudiera perturbar socialmente a la población (Pacita Tomás da un ejemplo contando cómo los realizadores de televisión entre los años 50 y 60 controlaban que ella misma y las otras bailaoras tuvieran todas medias tupidas y bailaran muy tapadas). Gracias a estos programas tenemos testimonios audiovisuales de la SRF (Televisión y radio

suizos) donde entrevistan tanto a Susana y José en varias ocasiones y durante décadas, como a artistas flamencos que visitaban el país, como Andrés Batista o Manitas de Plata (estos documentos audiovisuales se han encontrado en el Bundesarchiv y se encuentran catalogados en el Anexo). Y por otro lado estaba la industria cinematográfica, que aproximadamente desde la década de los 40 producía películas a nivel nacional y siempre incluían números musicales. La proyección internacional se podía producir casualmente, cuando aparecía alguna escena de flamenco en producciones con grandes estrellas: en 1957 por ejemplo Sophia Loren rueda en España una escena bailando flamenco para la película «Orgullo y pasión». La huelga de actores del año 1975 condicionó que se contratara a muchos artistas flamencos con talento y ganas de actuar, y con pocas pretensiones salariales. Muchos grandes artistas como Antonio Gades o Lola Flores aprovecharon entonces la oportunidad para entrar en el cine con todo su arte y llevarlo a todos los rincones del mundo en la gran pantalla.

Un último detalle en cuanto a la publicidad de las compañías y artistas flamencos que se debe comentar por último son los discos publicados. Susana y José publicaron también la música de sus ballets compuesta por Robledo pero no como compositor independiente sino como parte de la producción: el disco llevaba el diseño o logotipo de la producción o de Susana y José, se explicaba la historia, y se detallaban los números musicales y piezas grabadas. Recordemos que en su primer disco de vinilo publicado para RCA en 1966 incluyeron una pista solo con el zapateado de los dos: un registro sonoro inaudito en un disco de vinilo. También se añadía información en cuanto a los bailores, algo que no era absolutamente necesario en un registro sonoro, pero era algo muy común en la época. Otras personalidades del flamenco también publicaron, y también basándose en el sonido percetivo de ellos como bailaores. Pacita Tomás también llegó a grabar varios documentos sonoros²⁴⁰, en este caso con castañuelas y acompañada de conjunto sinfónico:



Figura 29: Pacita Tomás, Seguiriyas para Columbia, 1960 (Fo-CI).

²⁴⁰Pacita Tomás grabó para Columbia varios discos: Bailes Españoles en 1962, Bailes y cantos de Andalucía en 1960, y el expuesto en la imagen, Seguiriyas en 1960.

2.4.2. Perspectiva etnomusicológica

Hay tres facetas en la trayectoria artística de Susana y Robledo que comprenden un enfoque etnomusicológico por sus características culturales y su contexto social y que se explican a continuación:

Susana y Robledo pasaban largas temporadas en España: aprenden su idioma, viven en su casa y sociabilizan en su entorno, viajan dentro del territorio nacional a la búsqueda de voces, bailes, danzas, elementos conocidos y elementos por conocer. Aprenden a sintetizarse de manera camaleónica en una sociedad ajena. Se sumergen al amparo de la comunidad artística, conviven y adoptan las costumbres. Dentro de la dimensión espacial y temporal de su labor, absorben todo tipo de elementos culturales. Y al mismo tiempo toman distancia. Los exotas según el término de Segalen²⁴¹ se camuflan tan bien que llegan a ser más españoles que sus compañeros, porque el exotismo encontrado en un principio extravagante e insólito da paso al reforzamiento del individualismo artístico (conocimiento, imitación, experimentación y consolidación de estilo propio). Antonia Mercé “La Argentina”, mientras actuaba en Filipinas dentro de su gira asiática, buscaba y recopilaba material exótico para estudiarlo, reinventarlo y añadirlo a sus coloridos y variados espectáculos²⁴². Así que durante todo el tiempo estamos exportando desde un punto de vista cultural productos de un espacio a otro, que nos hagan revivir la sensación de experimentar algo novedoso. Mientras medio mundo creía que lo más exótico del planeta se encontraba en España, los españoles buscaban el exotismo en lo extranjero y lejano. «La corte del faraón» de 1910, opereta de Perrín y palacios, o películas como «Luna de miel en El Cairo» (1943) y «La bella de Texas» (1965) vendían a España exotismos de otros países. Con estos ejemplos se demuestra la existencia de influencias en ambos sentidos, es decir: importación y exportación de elementos exóticos de una cultura a otra.

El flamenco, al ser un género no manuscrito sino de transmisión y enfoque oral-auditivo, con una clara dependencia social, esto es, se transmite dentro de un determinado grupo social y cultural y por medio de rituales (determinados géneros y cantes se interpretan en ciertas fechas y celebraciones), posee un carácter etnomusicológico que determina el proceso de aprendizaje de Susana y Robledo. Este aprendizaje del flamenco se llevó a cabo por métodos tradicionales, siendo posible transmitir gran parte de una cultura a personas como estudiosos del arte o la etnología (entre ellos incluimos a Susana, José y Robledo) transmitiéndose toda una cultura a aquellas personas realmente interesadas. Según Augé, «a lo largo del siglo XX se ha descubierto la riqueza de las culturas llamadas orales o sin escritura. Los etnólogos demostraron que dichas culturas pudieron desarrollar modos de conocimiento y de adaptación al medio de una gran sutileza.»²⁴³. La transcripción del legado flamenco que interiorizaron como los cantes, y las creaciones musicales inspiradas en

²⁴¹Ver Segalen 2017, pág. 16.

²⁴²«Antonia Mercé “La Argentina” in the Philippines», por Idoia Murga Castro en [https://muse.jhu.edu/article/886004\[10.06.2024\]](https://muse.jhu.edu/article/886004[10.06.2024]).

²⁴³Augé 2018, pág 49.

este estilo fueron un último paso en Robledo después del proceso de aprender, improvisar, estructurar y musicar los ballets españoles de la compañía.²⁴⁴ Susana visitó casi todas las regiones de España a la búsqueda de las danzas folclóricas más antiguas que existen. José de Udaeta también se interesó por el origen etnomusicológico de las castañuelas. Su colección de este tipo de instrumento es la más extensa a nivel mundial. Mostró además las castañuelas en Suiza, del cantón de Appenzell, llamadas Scheffele, o las castañuelas en Japón: cuenta su visita en Okinawa a la intérprete Nabuko Akamina, maestra de las castañuelas japonesas, pero con una técnica totalmente diferente a la española. También aprendió a tocar otros idiófonos primitivos como el chápala persa, el chapán chino, el chiplá indio, el kachi-kachi-yuchidaki, el rere filipino y el ili ili hawaiano. Como anécdota etnografía, debemos mencionar la actuación improvisada de Susana y José ante los watusi, en el Congo belga, y en Bali, ante cien bailarines hindúes que habían bailado previamente para ellos el Ketjak (una representación ritual) en la década de los cincuenta.

La última faceta es su labor de recopilación de cantes por Andalucía, cargando con un aparato de grabación, como Bártok, grabando y aprendiendo directamente de las fuentes primarias. Citando a Merki: «Claro y ella me contó, hasta el sur de España, imagínate los viajes que se pegaron. Siempre los dos en coche.»²⁴⁵ Los viajes fueron aventuras etnomusicológicas donde encontrar artistas flamencos sin descubrir y a la espera de una oportunidad para salir y ganar dinero dentro de un país que estaba al borde de la miseria. De los artistas que descubrieron, los más reconocibles son:

- La Quica
- Sernita de Jerez
- La Talegona
- El niño de la Leo y El lito
- Enrique Morente
- Carmen Linares

Antes de contratar a Enrique Morente, había sido Sernita de Jerez quien les acompañara entre 1957 y 1958. Susana y José oyeron hablar de él en Jerez por su primo Gregorio y Juan de la Plata, y, sin conocerlo, lo fueron a buscar sin dudarle para hacer su próxima

²⁴⁴Según Cruces Roldán: «El toque es susceptible de anotar con más fiabilidad técnica, tonos y ritmos que el cante, por lo que, como se ha avanzado, existe una pingüe producción de partituras que arrancan en el XVII y proliferan en el XIX, algunas de ellas disponibles para su consulta en el Centro Andaluz de Flamenco o en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (ambos, integrados en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía), y otras muchas en manos particulares o de instituciones no andaluzas, como algunas colecciones de falsetas o fotografías. El expurgo, clasificación y puesta a disposición de las partituras musicales “cultas” de estilos españoles y flamencos es una tarea ardua y prolija, pero indispensable. Los escasos recursos de representación de la música o la danza en el papel no han gozado de demasiados adeptos ni han sido afortunados en todos los casos, y hasta se han abandonado. Por no citar la percusión y los jaleos, subgéneros que van adquiriendo progresivamente más importancia.»
Cruces Roldán 2021, pág. 432.

²⁴⁵Entrevista a Brigitta Luisa Merki.

gira. La vida de Sernita cambió completamente al trabajar en buenas condiciones y observar el respeto por el flamenco que mostraba el público en países como Suiza, Alemania y Holanda, y se quedaría en Madrid después para seguir trabajando. Gracias a Robledo y su grabadora se conservan las primeras grabaciones de Sernita en estas giras²⁴⁶. El segundo ejemplo es *La Talegona*, que participaría también junto al grupo en *La Celestina*. Cuentan que la conocieron en un cine limpiando y su situación económica era precaria. Y Enrique Morente también se uniría a ellos supuestamente de la misma manera casual, buscando a músicos en Madrid para su siguiente gira. Trabajaron también con el cantaor Jesus Heredia, y aunque no lo descubrieron ellos (había ganado el premio de saetas en la Feria de Sevilla), sí lo apoyaron llevándolo de gira por Europa.

Por último es importante resaltar la adición de grabaciones en exteriores de sonidos ambiente a las dos obras sinfónicas. Estas grabaciones se pueden escuchar muy claramente al principio del primer movimiento de la fantasía o en el Fandango. Son grabaciones localizadas en dos lugares diferentes. En la primera son los sonidos de la ciudad de Granada. En la segunda se escucha el sonido del mar (no se conoce la localización exacta). Robledo era aficionado a grabar, y llevaba una grabadora en un maletín, un modelo antiguo, pesado. Con esta grabadora viajaba a menudo en las giras, o grababa durante su estancia en la casa propia que poseían Susana y Robledo en Playa de Aro. Como cuenta su sobrino²⁴⁷, grababa a menudo con su aparato en Playa de Aro, y muchas de las grabaciones que se conservan con Rolf Looser son también gracias a esta iniciativa.

2.4.3. Pureza e innovación en su estilo flamenco

Dentro del contexto político en el que se encontraba España entre 1940 y 1970, años en los que trabajaron Susana y Robledo tanto a nivel nacional como en Suiza y Europa, y la situación cultural en la que se encontraba el flamenco, pasando de ser ignorado como estilo musical o danzístico a representar los valores culturales más genuinos y aunando así a todas las regiones del país, la centralización ocurrió no solo a nivel de servicios y organismos de poder, sino focalizando la naturaleza artística de todas las regiones en el estilo flamenco, incluyendo en este concepto abstracto el folclore y cualquier elemento que fuera lo suficientemente hispano y castizo como para ser considerado «puramente español» fuera de nuestras fronteras. El origen real de cualquier elemento dentro de este concepto era algo secundario. Mientras tuviera características fácilmente identificables con la exótica imagen que existía en el colectivo de España, era suficiente para vender su pureza, la meta de todo artista de nivel, presumiendo así de que, aunque el analfabetismo, la desnutrición, la miseria y la represión desvirtuaran el destino de algunas generaciones, su arte era auténtico e imposible de imitar. Esa búsqueda de elementos originales, de la depuración y castidad artística, se observa en recensiones, testimonios, críticas, documentos, pero rara-

²⁴⁶Estas grabaciones se llegaron a publicar en «Sernita de Jerez, vamos a acordarnos», Gamboa 2007.

²⁴⁷Según Hefe en entrevista personal.

mente desde la perspectiva del artista activo, sino de quien es receptor (pasivo) y a su vez se convierte en intérprete (activo) describiendo las características artísticas y estilísticas. Susana y José fueron desde sus principios observados y analizados sobre el origen de su arte: «Susana (la suiza Suzanne Audeoud) y José (el barcelonés José de Udaeta) elevan a la categoría de gran arte, con cultura y conciencia, los valores permanentes de la intuición castiza, imponiéndoles un cuño de perfección.»²⁴⁸. José de Udaeta era considerado entre 1947 y 1948 un fiel alumno de la escuela más clásica y primitiva: él y La Quica organizaron en ese período unas conferencias sobre «El baile flamenco en el siglo XIX» en Madrid, mostrando los movimientos y bailes (lo más originales según ellos). Y se sigue dando vueltas a la pureza: «Así que mientras que existen una porción de modificaciones del fandango llamadas fandangos por malagueñas, "por levante", "por tarantas", apenas hay cantadores que conozcan el estilo puro.»²⁴⁹ Los artistas buscaban tener un fandango propio como seña de identidad, una marca personal con la que singularizarse en los grandes espectáculos. Como ejemplos, podemos dar a Carmen Amaya, la primera en bailar un taranto, al igual que hizo de manera pionera Antonio el Bailarín con el martinete, o incluso mucho antes Fanny Elslser con su famoso baile *La Cachucha*.

La dicotomía de si el flamenco es impuro, de si pervierte, existía también en cuanto a la evolución, década tras década, de los formatos de espectáculos. Los cafés cantantes, que, según Antonio Machado y Álvarez Demófilo, pervertían la esencia del flamenco, contribuyeron sin embargo positivamente a este arte. En 1921 Igor Stravinsky expresó que el flamenco es un arte de composición, entre diferentes cuadros o números, viendo su pureza desde otra perspectiva.

Sobre la clase de géneros y cantes, es más difícil encontrar unanimidad a la hora de describir qué palos son puro flamenco: «Una curiosa controversia se ha suscitado en el café del Correo. El dueño de este antiguo café teatro se ha presentado ante el gobernador civil de la provincia en queja contra la empresa que tiene arrendado dicho local. El dueño alega que en el contrato firmado con la empresa figura que no deben darse espectáculos de cante flamenco y que se han dado varias sesiones. La empresa alega que lo anunciado y dado al público no es cante flamenco, sino cante andaluz. El gobernador se ha manifestado incompetente para tan ardua cuestión, indicando a los interesados que acudan a los tribunales para resolver el tema.»²⁵⁰. Esta controversia, a pesar de citarse hace más de un siglo, se repite una y otra vez en la historia entre teóricos y antropólogos. A ello podría ser la mejor respuesta evitar la controversia: «No hay cante chico ni grande, sino cantaores chicos y cantaores grandes», decía Manolo Sanlúcar en una tertulia en 1990.

En cuanto a Robledo como pianista flamenco, es necesario puntualizar que muchos artistas se dejaban acompañar al piano desde principios de siglo (como Antonia Mercé

²⁴⁸MUSIC HALL, en: Enciclopedia Universal, Espasa Calpe, Madrid, 1980, pág. 1251 y 1252.

²⁴⁹Revista Ondas, 20.06.1931, en Fernández Borrero 2021.

²⁵⁰Diario de Cádiz, 13.04.1888, en: [https://www.diariodecadiz.es/efemerides/Cante-andaluz-flamenco-jondo_0_688131195.html#origen=register_wall\[10.06.2024\]](https://www.diariodecadiz.es/efemerides/Cante-andaluz-flamenco-jondo_0_688131195.html#origen=register_wall[10.06.2024]).

y Pilar López, y muchas de las parejas de flamenco) y mucho después grandes cantaores también lo hicieron con absoluta normalidad (Manolo Caracol dió multitud de tardes flamencas con el pianista Arturo Pavón). Pero el piano también podía estar reñido con la pureza: «!Pero, por Dios, que no se toquen fandanguillos al piano, como los que ya hemos escuchado!. El cante flamenco y el piano se pelearon hace ya muchos años, y no harán las paces jamás.»²⁵¹. Son los críticos y las voces, lo subjetivo, los que hacen y deshacen en el flamenco. En una crítica son puros usando expresiones como «interpretan la danza española en su más estricta pureza», «han conseguido purificar» («La Celestina», convertida en «ballet», en ABC, 05.06.1966, pág. 93), y en otras son impuros («debieran apoyarse en la danza pura», En el Teatro de la Comedia se presentaron Susana y José con sus bailes españoles, en ABC, 05.02.1955, pág. 35). Puede esta característica recepción ser explicada con la teoría de campo social de Bourdieu, ya que los conceptos de percibir un estilo o arte suelen coincidir, según él, entre grupos sociales con determinada educación, socialización u origen. Esa podría ser la causa de la frecuente alusión al elemento de la pureza y lo castizo en el flamenco, siguiendo un esquema de apreciación común en una determinada comunidad. Comparando la reacción de otro tipo de artistas al flamenco, se observa la nula existencia de este concepto. De estos años son los elogios del director de orquesta Arturo Toscanini a Carmen Amaya declarando: «Nunca en mi vida he visto una bailarina con tanto fuego y ritmo y con una personalidad tan maravillosa», o los de Leopold Stokowski: «¿Qué diablo será lo que lleva en el cuerpo?».

Como polo contrario a la pureza, destacamos la innovación, si acaso un concepto mucho más abstracto que la pureza y también fácil de encontrar en testimonios: «Después de un largo viaje por América, y antes de emprender el montaje de su nuevo espectáculo, Pilar López había querido visitar las mejores escuelas de baile de Madrid, para ver en qué nivel se encontraba el baile español en nuestra tierra. Qué raros posticeos! Qué carretillas sincopadas! Qué trinos con los dedos!(..) Cuando la puerta se cerró tras ella, una voz dijo: “Esa mujé está americanisá”»²⁵². En aquel momento Pilar López no había sido comprendida. El público quedaba fascinado con su virtuosismo artístico. Otras bailaoras también podían innovar bailando libremente, sin ritmo marcado (Luisa Triana), o con su vestuario (Manuela Vargas)²⁵³En Antonia Mercé la innovación también jugó un papel importante. Tuvo la osadía de adaptar las coreografías y castañuelas a las músicas de los más famosos

²⁵¹Galerín, en https://www.huelvainformacion.es/ocio/fandango-cante-pa-mujeres_0_1571843527.html [10.06.2024].

²⁵²Udaeta 1989, pág 60.

²⁵³«Contrary to official accounts which describe a program I did not see, the shows at the Spanish pavilion were monothematic. One was based on soleá, caña, romance and related items, while another was devoted to the cantiña family. . . alegrías de Cádiz, mirabrás, caracoles, romeras, another to tangos, and so on. In one of the shows, the main number was petenera, beginning with Pastora Pavón’s and Niño Medina’s free-form version. Veteran dancer Luisa Triana (Seville 1932) believes that may have been the first time a free-form flamenco style lacking a steady beat was danced in any credible way. Manuela’s flamenco dance wardrobe set the style for years to come.» Manuela Vargas at The New York World’s Fair, Estela Zatanía, en www.expoflamenco.com [10.06.2024].

compositores españoles del momento: Falla, Albéniz, Turina, Granados y Nin. A pesar de que había sido solista ya con 11 años en el Teatro Real, La Argentina venía de las varietés y el music-hall, se movía en ambos mundos. En los tablaos podía desarrollar lo que ella entendía por baile español. También Susana intentaba legar las ganas de innovar a sus alumnos, no sólo la perfección y la imitación. Nunca dejó que sus alumnos aprendieran las coreografías exactas que les habían hecho famosos a ella y José. Al contrario, fomentaba que «hicieran algo nuevo (...). Esto fueron otros tiempos. Ahora es una nueva era»²⁵⁴. Aunque ya en sus viejos tiempos intentarían innovar todo el tiempo, a veces no pudieron llevar a la práctica todas sus ideas, como la idea de José de bailar en puntas para la representación en 1945 de una ópera de Monteverdi: «Para mayor innovación escénica, José había imaginado una coreografía en puntas. Experimento entonces no muy ortodoxo»²⁵⁵. José de Udaeta siempre dijo desde pequeño que quería ser «bailarina» y no bailarín.

Para poder desarrollarse artísticamente sin ningún tipo de freno a sus osadas coreografías, tenían que poder moverse libremente sin miedo a ser castigados. Es por ello que, aunque nunca lo reconocieran públicamente, deciden trabajar fuera de España, y solo al final de sus vidas se asentaron de manera definitiva, en Suiza y Alemania respectivamente, pero siempre en contacto con España (José tenía su casa en Barcelona, Susana y Antonio su casa en Platja de Aro, los dos en Cataluña). En Alemania, después de la guerra, el movimiento de artistas creció sin parar (Postexpresionismo, movimiento Bauhaus, movimiento de danza contemporánea, etc.) gracias al nuevo mapa democrático en la BDR, y gracias al apoyo que el régimen comunista (DDR) daba a las artes, influenciados por la tradición de la Unión Soviética de mostrar el desarrollo de la nación a través de las artes. «En la creatividad de Susana y José está la base de las inquietudes artísticas europeas»²⁵⁶. Este es un punto de inflexión: al contrario de las compañías y parejas que ese momento estaban de gira y creaban sus espectáculos en torno al baile español y el flamenco, Susana y José lograron no estar sujetos a ninguna convención, sin reglas, hasta el punto de que podían adoptar cualquier corriente, idea, inspiración que quisieran fusionar en sus espectáculos. Dado el alcance artístico y los contactos que tenían en Europa, aprovecharon estas influencias y actuaron con plena libertad, siendo conscientes de este privilegio y aprovechándolo en cada ballet creado, desarticulando la danza o agudizando los movimientos, llegando a desarrollar una concepción más abstracta de sus dramaturgias, que no de sus coreografías, donde se separaban de la tradición improvisatoria del tablao para crear toda una ópera de pasos cuidada al extremo y siguiendo la historia que querían llevar al público. «Hacemos un baile sin concesiones, retenido y presidido por un ideal artístico» (José al periódico *La prensa*). Pero qué significa eso exactamente, y cuál era el ideal artístico que perseguían, es algo que no está claro en esta declaración sin ver las imágenes y el movimiento.

²⁵⁴ «"Das ist ja alter kalter Kaffee, ihr müsst was Neues machen, das machen wir nicht". Sie hat ja ihre Sachen mit José nie weiter gegeben, sie hatte eine völlig andere Haltung da. "Das war diese Zeit. Jetzt ist es eine neue Zeit"», detalle de la entrevista a Brigitta Luisa Merki.

²⁵⁵ Murias 1995.

²⁵⁶ Idem.

2.4.3.1. Dictadura y arte flamenco Al acabar la guerra civil, el nuevo gobierno no fomentó desde un principio el arte flamenco. Como explicábamos en el capítulo 2.1.3.3 (Gitanismo y estigma), era muy mal visto y no reconocido. Al desterrar incluso a personas de etnia gitana a campos de concentración alemanes, se hizo patente un intento de hacer desaparecer la cultura flamenca. Según Levi Strauss, esta situación se denomina falso evolucionismo con el flamenco y el gitanismo: se trató de una tentativa de suprimir la diversidad cultural resistiéndose a reconocerla plenamente²⁵⁷. Esa postura cambió poco a poco pero completamente a partir de la década de los cincuenta: «La España de Franco, aislada y bloqueada internacionalmente, necesitaba una afirmación nacional orgullosa de sus valores frente al mundo y reducir, definitivamente, la diversidad interior para la unidad firme y claramente manejable. (...) El poder toma del pueblo su lenguaje más bello y generalizado y crea un ambiente favorable a la difusión de artistas de al talla de Concha Piquer, Manolo Caracol, Juanita Reina (...), todo un flamenquismo que, rebasando el marco de los aficionados al cante jondo, se extendía imponiendo un conjunto de formas (...), un modo de hablar y hasta una forma de entender la vida (...). Lo flamenco, ganando espacio y público nuevamente como definición de lo español, se va convirtiendo en imagen que ha integrado lo gitano en lo andaluz y lo andaluz en lo español»²⁵⁸. Así podemos entender la exportación de un producto cultural que se presentó como un todo y bajo un único nombre de diferentes estilos y danzas, con orígenes regionales muy diferentes entre sí: solo en Andalucía se encuentran múltiples estilos entre danzas populares, folclorismos, flamenco, bailes regionales, algunos sin conexión con el flamenco²⁵⁹.

Aquí podemos aplicar la perspectiva de Bourdieu para entender la relación entre las instituciones y la comunidad flamenca (que se dedicaban al arte flamenco, tanto gitanos como payos): según su teoría de los campos sociales, el poder simbólico (las instituciones longevas en una capital como Madrid en un proceso de internacionalización como buscaba el gobierno de Franco se hace con el objeto cultural: la cultura del flamenco. Para ello necesita a los individuos representantes de ella, que están estigmatizados y fuera de ese campo social, en otra dimensión, separados, en ghettos, lejos del centro (y centralismo), siendo las diferencias sociales abismales. Pero necesitan del habitus del grupo social que ejerce el flamenco, para llevarlo al exterior y servirse de él como elemento internacionalizador, como muestra de su exotismo y por tanto autenticidad, pureza, y como reforzador de relaciones diplomáticas.

Dentro de España, el flamenco se había acoplado a las pocas concesiones que recibía: había compañías donde todas las mujeres imitaban la misma coreografía homogénea, con

²⁵⁷Lévi-Strauss 1993, pág. 50.

²⁵⁸Francisco Almazán en 'Flamenco y sociedad', en: Aurelio, Bernardo y Matrona. Cien años hace que nacieron, editado por José Blas Vega, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 27.

²⁵⁹«So, for better or worse, the art of flamenco has always been the object of studies which have treated it as an ideological instrument fundamentally linked to a hypothetically unique Andalusian culture», Ordóñez Eslava en Music and Francoism, España: Brepols Publishers 2013, pág. 6.

los mismos claveles en el pelo y vestidos idénticos²⁶⁰. La consigna de la Sección Femenina era muy clara al respecto: «La Sección femenina recoge para revivirlo el folclore de España; Música, danza, magníficos exponentes del alma de los pueblos que se asoman en sus ritmos. Por ello resucita la danza, la Sección Femenina»²⁶¹. El repertorio era higienizado y adecuado a las directrices impuestas por las instituciones gubernamentales: «En vez de bailes impropios y canciones inadecuadas les enseñamos arte (...)»²⁶².

Antes de acabar la Guerra Civil, las hermanas López abandonaron España por miedo a represalias. En Nueva York tuvieron muchísimas actuaciones en grandes teatros. Pero fue más bien la excepción: entre 1939 y 1945 fue difícil conservar actuaciones en el extranjero. La Argentinita, Carmen Amaya y los Chavalillos sevillanos (Rosario y Antonio) lograron durante algunos años difícilmente seguir actuando fuera de España. Tras la posguerra civil, el dedicarse a la danza provocaba rechazo en la sociedad. Susana y José decidieron seguir trabajando fuera de España para poder desarrollar sus creaciones sin ningún tipo de censura. Se nombra escuetamente este tema: «Sin embargo, el hecho de marcharse de España no respondía a cuestiones políticas. La decisión vino motivada por sus inquietudes artísticas»²⁶³. Pero la realidad es que artísticamente era muy difícil poder crear y trabajar como bailaoras en España, encontrando límites a la libertad de expresión, donde se multaba y apresaba a artistas por cualquier representación que resultase sospechosa. Existen varios ejemplos: a pesar de considerar a Ernesto Halffter un buen director de orquesta y un profesor de conservatorio competente, se le acusaba de haber obtenido su cargo al frente de la institución gracias a su amistad con personalidades «izquierdistas» de renombre como el mismísimo presidente de la República Manuel Azaña y con el cuñado de éste, el dramaturgo Cipriano Rivas Cherif. Se le imputaba además haber obtenido, a través de estos contactos, becas para viajar al extranjero. Los informantes cuestionaban la fe católica del compositor, apuntando incluso a los rumores que circulaban sobre su condición de judío. Tampoco podían asegurar su pertenencia a la masonería pero aceptaban esa hipótesis porque siempre que llegaba a Sevilla se le veía rodeado de destacados izquierdistas y masones. Por todo ello, Halffter era separado definitivamente de su cargo de profesor del Conservatorio de Sevilla. Incluso en la música clásica no se escapaba una personalidad disonante²⁶⁴.

La elección de un artista de no incluir contenido social o político explícito dice del mismo tanto como si lo hiciera al revés, aspirando a lograr objetivos artísticos, no políticos. Por omisión. Sin adhesión. Inútil será añadir que todos los artistas podían ser de primera categoría, pero si además se pronunciaban públicamente como nacionalistas

²⁶⁰«Das war natürlich sehr cliché, sie hat damals logisch unter Franco so in diesen populären grossen spanischen Kompagnien getantzt, zwanzig Frauen in einer Reihe, mit Röschen und so.», detalle de la entrevista a Brigitta Luisa Merki.

²⁶¹Martínez del Fresno 2013, pág. 107.

²⁶²Idem, pág. 114.

²⁶³Murias 1995.

²⁶⁴Contreras Zubillaga en *El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939)* <https://journals.openedition.org/amnis/1195?lang=es>[10.06.2024].

obtenían invitaciones al exterior. «La declaración de la victoria de Franco el 1 de abril de 1939 dio paso a un nuevo e intenso periodo de propaganda nacionalista en Portugal(...) La cena estuvo seguida de una «velada artística» en la que participaron los artistas Carmencita Aubert, Antonita Serrano, Mari Carmen, José Boggiero Encina, Frutuoso França y los guitarristas Fernando Freitas y Pais da Silva. Según la prensa portuguesa, estaba previsto celebrar un baile que se prolongaría hasta la madrugada.»²⁶⁵. Lo flamenco, ganando espacio y público nuevamente como definición de lo español, se va convirtiendo en imagen que ha integrado lo gitano en lo andaluz y lo andaluz en lo español²⁶⁶. Sobre los efectos que se produjeron como consecuencia de este cambio de política exterior, se sabe que fueron inmediatos y favorecedores. Carlos Sanz Díaz y José Manuel Morales Tamaral exponen en su artículo «National Flamencoism Flamenco as an Instrument of Spanish Public Diplomacy in Franco's Regime (1939-1975)» la situación de Mariemma, bailarina, que parece ser considerada franquista, y que pide por carta una indemnización económica por haber sido víctima de una campaña contra ella por «militantes» del otro bando en teatros. El embajador español en Estados Unidos muestra su alegría al ver el efecto positivo del baile flamenco después de la gira de Mariemma en tierras americanas: «Después de tiempo que llevamos no encontrando en la prensa más que verdaderas letanías de insultos contra España, es consolador y alegre el alma leer al fin elogios sobre algo español»²⁶⁷. Franco ya había adoptado música y arte en etapas anteriores, como durante la guerra, usando los himnos como identificación de posturas políticas: «Evidentemente, la petición de Franco así formulada resultaba incoherente – o tal vez es sintomática de la lógica propia de un dictador –, ya que, en realidad, su voluntad distaba mucho de querer supeditar la aceptación del himno a la «espontaneidad» popular, sino que tenía todos los elementos de un hábil ejercicio propagandístico.»²⁶⁸. También los alemanes al visitar el país y fomentar relaciones culturales se dan cuenta del fuerte impacto y reconocimiento de

²⁶⁵Citando el artículo de Contreras, ver Zalduondo / Quesada 2013, págs 31-33.

²⁶⁶Almazán, Francisco. 'Flamenco y sociedad', en: Aurelio, Bernardo y Matrona. Cien años hace que nacieron, edited by José Blas Vega et al., Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, p. 27.

²⁶⁷«In December 1963, the flamenco dancer and choreographer Guillermina Martínez Cabrejas, known under her stage name of Mariemma, addressed the Spanish Minister of Information and Tourism, Manuel Fraga, with a long letter of complaint (Martínez Cabrejas). Her point was clear: Because she had been lending a great service to the image of Spain and to the prestige of the authentic "Spanish Dance" worldwide since the 1940s, she deserved some financial compensation after a last-minute cancellation of some scheduled performances by the Ministry. Hence, Mariemma remembered her successful performance in the Comic Opera in Paris "despite the campaign directed against me inside and outside the theater, for I had been declared a 'Francoist' at a time when the public opinion worldwide was resolutely counter to Spain" (Martínez Cabrejas). Not by chance did Mariemma include in her letter the words uttered in 1948 by the highest representative of the Spanish government in Washington DC, the diplomat Jose Félix de Lequerica, who expressed himself after Mariemma's performance in New York in the following terms: "After a long time finding in the international press nothing but a litany of insults against Spain, it is rewarding and soul-stirring to read finally some compliments about something Spanish" (Martínez Cabrejas). That "something Spanish" was flamenco music and dance.», en National Flamencoism Flamenco as an Instrument of Spanish Public Diplomacy in Franco's Regime (1939-1975), Dunkel/Nitzsche 2018.

²⁶⁸El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939), de Igor Contreras Zubillaga, en <https://journals.openedition.org/amnis/1195>, [10.06.2024].

la música española con la población²⁶⁹, lo que ellos también poseían y mostraban con orgullo²⁷⁰. La subjetividad era eliminada en las críticas sobre actuaciones artísticas²⁷¹, pero en algunas publicaciones sí se llegó a preguntarse por la relación entre fascismo, pureza en el baile y flamenco: «(...) en plena era de eso que llaman folclore y de mujeres frenéticas y desmelenadas, ofrecer el baile en su más estricta pureza (...) es filosofía germánica?»²⁷²

Aunque la posición era más aperturista a partir de los cincuenta, no significaba que se tuviera completa libertad. Mucho más tarde, Gades creó su propia compañía a principios de los 60 y trabajaba sobre todo para el cine. Pero en 1968 fundó otra compañía exclusivamente para hacer giras. 1972 fue el año de la primera gira, visitando los países del este, aunque sin permiso de Franco, pidiendo un salvoconducto en Francia que no aparecía en el pasaporte²⁷³. Harto de la situación política, Antonio Gades dejó de bailar y se instaló indefinidamente en Cuba, donde había exiliados políticos al igual que en los países comunistas: muchos pertenecientes al Partido Comunista Español huyeron a Moscú, Francia o Suiza, entre ellos la famosa Pasionaria. Acudían a las raras representaciones de flamenco que se daban²⁷⁴. De los bailarines flamencos que se quedaron en España, el que llegó a ser castigado con la cárcel fue Antonio el Bailarín, llegando a estar durante meses en prisión²⁷⁵.

El flamenco ha seguido siendo cada vez más reconocido hasta la actualidad, aunque algunas voces expresan preocupación por no verlo como un arte de rango superior, perteneciente a artes de escenarios en teatros y óperas. Según Bruno Argenta, «con la fama que tenía Gades con sus producciones que son como muy, de una perfección, una clase, pensaba que ya por fin se reconoce el flamenco, se ve, bueno ahora el flamenco pertenece a la UNESCO, pero la imagen que tiene la gente es todavía lo mismo, la gente normal no es que, sabes lo que quiero decir? que no ha cogido otro rango, la gente que lo ve más profesionalmente, o van al teatro, sigue siendo lo mismo, y en España también es todavía,

²⁶⁹ «Hauswald noted the Spanish propensity for rhythmic vibrancy and instrumental colour and praised the close association between folk idioms and musical style. In particular the brilliant impression and vivid depiction of the Andalusian countryside as depicted in Turina's *Sinfonía sevillana*, the «miraculous» and «delicately scored» Guitar Concerto of Rodrigo and the passionate ballet music by Usandizaga.», Erik Levi en Zaldondo / Quesada 2013, pág. 16.

²⁷⁰ Drewes anota que «a venture which was based on the fact that the people of both the Spanish and German nations were inextricably linked to their national art.», Idem, pág. 18.

²⁷¹ «Goebbels whose 1936 dictum proclaimed that henceforth all cultural criticism in Nazi Germany must avoid any expression of personal opinion and merely report events as they took place.», Idem, pág. 17.

²⁷² Ver Murias 1995, pág. 31.

²⁷³ «A aquellos países comunistas donde Gades se sentía afín pero también al otro lado de la guerra fría, a Estados Unidos. Era trabajo. Y lo sigue siendo. El flamenco estuvo siempre al margen de la política. o esa era la idea. Se actuaba, y se actúa, para quien paga. El estómago manda más que las ideologías. Aunque durante años se incluyera negativamente al flamenco en aquel extraño binomio que hubo entre franquismo y copla.», Lopez 2020, pág. 57.

²⁷⁴ «Y así fue como viajó con una compañía a la Unión Soviética en 1973, acompañados de comisarios políticos del régimen que no impedían, sin embargo, que entraran a verlos al camerino algunos españoles exiliados llorando de la emoción.», Idem, pág. 183.

²⁷⁵ En marzo de 1974, fue condenado a dos meses de prisión por blasfemia y escándalo público, por unos comentarios durante un rodaje de una película. Su ingreso en la cárcel dio lugar a una polémica por la existencia de este delito, lo que llevó al Gobierno a concederle el indulto.

bueno siempre ha estado utilizado por la política, si no era en tiempos de Franco, para dar una imagen míranos que representamos nuestra alegría, nuestra cultura.»²⁷⁶

2.4.3.2. Evolución del flamenco bailado Los postulamientos sobre la expresión corporal establecidos por Delsarte (Delsarte, 1811-1871, Francia) no fueron nunca escritos. A través de la tradición oral se formó una cadena etnológica gracias a la cual su conocimiento sobre las relaciones del movimiento respecto al tiempo y al espacio está presente en teorías de la danza. Lo mismo sucede con las leyes que estableció como precursor. La ley de la velocidad, de la cual Delsarte dirá que «la lentitud y la rapidez del movimiento están en relación directa con el volumen que hay que desplazar y el tiempo del recorrido en el espacio», y la ley de la elevación, hoy en día aplicada por los practicantes de la danza moderna, empieza por la posición de repliegue sobre sí mismo, como en la posición fetal, y progresa hasta el despliegue total del cuerpo, que llega a la posición de pie, con los brazos en cruz, expresando la sensación de realización, de belleza, de verdad. Realizando el movimiento inverso, cerrándose, el bailarín expresa según Delsarte la negación, la fealdad, la falsedad. Lo que bailarines europeos contemporáneos habían asimilado de él, pudo verse fusionado con principios del flamenco, sobre todo con la escuela bolera que era muy popular a principios del siglo XX en Francia, gracias a la presencia de profesores (españoles) que se encontraban sobre todo en la capital. Se establecen más paralelismos en su teoría: «La regla: cuando un agente monopoliza la acción o la atención, los agentes restantes deben disimularse y no deben modificarse al mismo tiempo. Es lo que determina el porte dinámico. En los movimientos cuya prioridad está en los miembros, el rostro permanece impassible. Los gestos expresivos no deben ir acompañados por expresiones en la cara. En las expresiones del rostro, éste debe cambiar sin que los movimientos del torso y de los miembros sean modificados. En las expresiones anímicas, los hombros tienen un papel considerable»; según Delsarte, los hombros se consideran el termómetro de los sentimientos y de las pasiones. Estos principios encadenan paralelismos con los movimientos y la mímica del flamenco: no se contradicen, sino que se acentúan.

Que el porcentaje de baile clásico español sea tan elevado en comparación al resto de danzas (regionales, folclóricas, andaluzas, flamencas), en las compañías de flamenco en torno a mediados de siglo, posiblemente se deba a una diversidad coréutica muy variada (parte de legados como el de Delsarte) y sobre todo una gran riqueza musical que se adaptaba a un público heterogéneo: los pequeños teatros presentan gran variedad de espectáculos innovadores con muchos números cortos, donde la danza y la música tienen un rol importante²⁷⁷. El pequeño teatro musical pudo haber sido un género que influyó

²⁷⁶Bruno Argenta, ver Anexo, transcripción 7.10.

²⁷⁷«De otro lado, el arte de vanguardia –recordemos, un arte de minorías, basado en la ruptura y la transgresión– se posicionó estéticamente frente a dichos excesos románticos. Como resultado, asistimos al auge de la miniatura, al florecimiento de las grandes obras en pequeño formato, en las que se inscribe el teatro musical de cámara.», en Torres 2008.

a Susana y José, pero no lo sabemos con certeza, ya que no era el único: «El resultado fue la creación de un importante corpus de obras híbridas, en el que se combinan en dosis desigual la música, la danza y la acción teatral, y en el que las fronteras de los géneros tradicionales se sitúan al borde del desmoronamiento.»²⁷⁸ Gonzalez Climent explica esta mezcla de estilos con un acento negativo: «Estamos en pleno filisteísmo flamenco. La época padece una heterodoxia implacable. Los operistas meten la complejidad del cante auténtico. Todo se fía al atolondramiento público, incapaz de abrir juicios y establecer jerarquías. Jirones sinfónicos, mixtión escandalosa, cante residual, todo al servicio de una masa contentadiza y profundamente despistada»²⁷⁹. Nombrar todos los estilos presentes e incluirlos a todos es casi tarea imposible: folclore urbano y regional y los bailes de moda: el flamenco, como especie más singularmente española; la jota, en sus diversas modalidades, también el cuplé. Del folclore regional las rondas de canciones y bailes, y del folclore urbano, las seguidillas, el bolero, el tango andaluz; de los bailes de moda el vals, el pasacalles, el chotis, la gavota, la polca, la habanera, la mazurca, el cancan, la rumba, la matchicha, el cake-walk, el garrotín, el foxtrot y el tango argentino. Un ejemplo de experiencia vanguardista al margen de las categorías ya anteriormente nombradas sería la *Linterna mágica*, un espectáculo mixto estrenado en 1921 en el seno del Teatro de Arte de los Martínez Sierra, en el que se sucedieron danzas al estilo de los Ballets Russes, cuadros plásticos, coros y piezas cortas dramáticas entroncadas con la comedia lírica popular, todo ello acompañado con la proyección de imágenes a través del aparato que antecedió al cinematógrafo, al son de la música de Scarlatti, Mozart, Chopin, Schubert y alguna que otra pieza popular. El coreografiar obras clásicas se practicó también entre los bailaores de flamenco, y también con mucha frecuencia lo encontramos en Susana y José al principio de su carrera (sobre todo en programas entre 1951 y 1958). Posteriormente abundaban las danzas regionales folclóricas, y sobre todo sus propias creaciones. Hemos hecho una lista de las obras más conocidas y coreografiadas del repertorio, con el consiguiente coreógrafo y algunos datos interesantes, como fecha (si es conocida) intérpretes o compañía (ver Tablas, 4.3.3 Repertorio musical clásico coreografiado, en Anexo). Las obras se empezaron a coreografiar casi al mismo tiempo que su estreno, y fueron en muchos casos coreografiadas por diferentes bailaoras y bailaores. Esta actividad era bastante común a principios de siglo (recordemos el I. Concurso de Danza Suizo y las obras que interpretaban las intérpretes, muchísimas de origen clásico).

En cuanto a los intérpretes, sabemos con certeza cuáles eran los bailaores que desarrollaron técnicas y coreografiaron pasos que sobrevivirían hasta la posteridad. Pastora Imperio supo engranar el baile con el cuplé y la tonadilla. Antonio el Bailarín fue entre los bailaores masculinos el primero en bailar un martinete en 1949, reservado solo para el cante hasta ese momento. Carmen Amaya también fue la primera en bailar un taranto,

²⁷⁸Idem.

²⁷⁹González Climent en «Flamencología», Ayuntamiento de Córdoba, Área ed Cultura, 31989 (Demófilo, 4), Córdoba 1955, pág. 425.

un poco antes de esta fecha.

La Argentina también había hecho ya sus propios descubrimientos, según Udaeta: «El intento de alargar la rudimentaria “carrerilla” para darle un sentido musical, la llevaron a descubrir, o mejor dicho a crear la “carretilla seguida” con la cual la Argentina revolucionó el arte de tocar las castañuelas»²⁸⁰. El gusto por el folklore, tanto de las regiones españolas como de Hispanoamérica, llevó a Antonia a interesarse en sus viajes por los bailes populares de raíces ibéricas de la España colonial. Estudió las aportaciones de cada país: costumbres, ritos, cadencias, colorido, ritmo. Como ejemplo, ella descubrió el baile de La Cariñosa, danza nacional de Filipinas, en una de sus giras, y lo incluyó desde entonces a su repertorio. Vicente Escudero²⁸¹, en su libro *Mi baile*, resumen perfectamente la importancia de su labor para con la danza española: «Antonia Mercé fue la creadora de una escuela de baile tan propia, tan genuina, que de ella partieron y a ella vienen a parar cuantos pretendieron o intentan dar universalidad a la danza española». El mismo Escudero, vanguardista y conservador del baile tradicional a partes iguales, incluye por primera vez la seguriya coreografiada, y expuso sus ideas sobre el baile flamenco dándole una forma nacida del vanguardismo que resucita en castañuelas metálicas a los antiguos crótalos: «El bailarín se acompañaba de castañuelas de hierro o aluminio», según Udaeta, que lo conocía. Movimientos artísticos como el dadaísmo o cubismo en el flamenco no sólo eran para Susana y José compatibles, sino que tuvieron un precursor en Escudero.

Encarnación López fue de la generación que compartía el estilo de La Argentina (sin embargo nunca tuvieron buenas relaciones), pero que siguió desarrollando un nuevo estilo para que el flamenco estuviera a la misma altura que el ballet en la escena internacional hasta fallecer en 1945. Udaeta así lo entiende y reconoce el posterior legado para las compañías, incluidos ellos mismos: «A partir del año 1945 nacieron numerosas compañías de baile español que trataron de mejorar el estilo y la técnica»²⁸².

Para Susana y José fueron Antonio el bailarín y Rosario otro peldaño en la composición de su repertorio y cómo plantear sus actuaciones al principio de los años cincuenta. La prensa no escatimaba en elogios hacia Antonio: «(...) Antonio, que en plena juventud, ha logrado el título de “Primer bailarín de España”»²⁸³ o en el periódico La Tarde que publicaba: «(...) Ha explotado en Madrid la bomba artística de la temporada. Jamás se ha visto bailar de esta forma en toda la historia de la danza española (...)»²⁸⁴. De las 33 obras estrenadas y coreografiadas por ellos, 16 son de baile clásico español, 2 de folclore, 9 de flamenco y 2 de baile bolero. Que el porcentaje de baile clásico español sea tan elevado en comparación al resto, posiblemente se deba a una diversidad coreútica muy variada y una riqueza musical que se adaptaba a un público heterogéneo, ya que Antonio y Rosario, al igual que Susana José, bailaron sobre todo para un público internacional. Esto

²⁸⁰Udaeta 1989.

²⁸¹Bailaor flamenco español (1888-1980).

²⁸²Idem.

²⁸³Manqueríe, 1949, en Martí y Pérez 2021, pág. 18.

²⁸⁴Fuentes 1990, pág. 113.

nos hace llegar a la conclusión de que el repertorio de bailes y danzas que pertenecen al concepto de flamenco está en gran medida supeditado al espacio y la recepción: mientras más internacional sea la proyección, más grande será el espectro e inclusión de todos los estilos bajo un único arco conceptual de género. Y mientras más reducido y homogéneo sea el campo de acción y recepción, más planteamientos y controversias existirán sobre su originalidad e integridad. Un ejemplo claro de esta teoría se plasma en la apertura de ideas que experimentaron los profesionales del flamenco al salir al exterior aprovechando las ventajas de la globalización y las facilidades de viajar y actuar, y verse confrontados con la riqueza cultural de otros estilos. «Cristina (Hoyos) pensó en un espectáculo para el tablao que fuera más allá del baile. Con principio y final y cierta teatralidad (...) El kabuki y el flamenco parecen compartir rasgos, como cierta plasticidad, algunos escorzos de los brazos o el movimiento de las manos al danzar (...)»²⁸⁵. Cristina Hoyos tomó estos elementos para enriquecer sus coreografías y evolucionar su técnica mucho más tarde que Susana y José. Pero el caso más curioso y que sí nos acerca a la evolución de Susana y José en su concepto de ballet y de la técnica usada fue el de Tomás de Madrid: la misma curiosidad e imparcialidad con que Udaeta se acercó a la danza la encontramos en Tomás, adoptando sin prejuicios roles femeninos, algo que en España jamás hubiera sido aceptado. Durante sus estancias en Japón llegó a actuar adoptando el carácter de Yuki-onna, en la que el mismo interpretaba vestido de mujer al espíritu de la nieve del folclore japonés²⁸⁶. Y de ahí se atrevió a ir más allá: «Tomás comenzó a experimentar. Harían un primer pase de cuadro flamenco al uso. Se tocan, cantan y bailan diferentes palos -alegrías, tangos, soleás- independientemente, y se suele rematar el número por bulerías. En el segundo, como también haría Cristina Hoyos al año siguiente, empezarían a crear escenas, a meterle una narración al baile. Por ejemplo, uno canta y otro baila y mientras simula que le roba y le persigue. Un argumento dentro de la pieza que encadene, además, todo el espectáculo. Tomás ya creía entonces que había que darle algo más al público, que la función típica era siempre la misma y se la podía dotar de un valor añadido para que tuviera un impacto mayor. En España no se atrevía a proponerlo porque podían decirle que de qué iba, que eso no era flamenco, que flamenco era cante, baile y toque, ahora fandangos, luego seguiriyas, una farruca, pero que nada de andar haciendo teatro o baile clásico español. Esa era la reacción de los más puristas y ortodoxos frente a cualquier cambio o innovación.»²⁸⁷. Este pensamiento se identifica plenamente con la naturaleza de los ballets flamencos de Susana y José, que en esta época ya llevaban casi unos veinte años desarrollando esta forma de dramaturgia en sus producciones, introduciendo, por ejemplo, hasta catorce cuadros o escenas en el ballet flamenco de *La Celestina*. «Y cuando regresa a Madrid intenta también hacerlo». En 1970, como director del café de Chinitas, Tomás intenta llevar la idea a cabo, con Carmen Mora, Carmen Linares, Enrique Morente, y

²⁸⁵Lopez 2020, pág. 67.

²⁸⁶Lopez 2020, pág. 146.

²⁸⁷Idem, pág 145.

el mismo Tomás bailando, adaptando historias tipo Romeo y Julieta o basándose en musicales como *West Side Story*. Los músicos elegidos (Morente y Linares) eran aquellos que ya habían dado un más en la evolución del flamenco en escena, gracias a Susana y José, diez años antes. Esta elección no es, desde mi punto de vista, casual, sino que demuestra que Tomás el bailarín, al igual que muchos de los nombrados anteriormente, ya sabían de la evolución danzística, musical y teatral llevada a cabo por Susana, José y Robledo, por verlos en directo, por comentarios o ecos de la prensa internacional, y se atrevieron a seguir sus pasos. Lo mismo hizo Carmen Amaya contratando a Andrés Batista al final de la década de los cincuenta, habiendo trabajado y experimentado el guitarrista durante varios años en las producciones de Susana y José, y creando mano a mano con Robledo.

2.4.3.3. El flamenco extranjero, impuro? En los dos capítulos anteriores hemos intentado explicar la relación de dependencia entre la naturaleza de la recepción y los espacios escénicos y de actuación, con la comprensión y definición de lo que englobamos y entendemos como género flamenco. Aunque en las primeras definiciones que la flamenología da al arte flamenco no se tomó en cuenta el contexto ni la situación política tanto nacional como internacional (y si se hizo, fue de manera residual), sí que, en tiempos de la democracia española, y la actualización y renovación de conceptos de la antropología y etnología moderna, se ha empezado a añadir y a analizar seriamente²⁸⁸. La perspectiva del origen del flamenco como un género exclusivo de una determinada raza o etnia como pudo ser la gitana no es tampoco hoy sólida, en parte gracias a los principios también más extendidos de la antropología cultural²⁸⁹. Pero si este pensamiento no está lo bastante asimilado desde los argumentos teóricos, la práctica del flamenco está llena de datos que barren con cualquier duda sobre la legitimidad de la práctica flamenca, sea cual sea su origen: desde los (ya nombrados en el capítulo 2.1) ejemplos como Fanny Elsler (donde todos se sorprenden de que una vienesa se comporte así en la escena, tocando y bailando como una española, aclamada en América y a la que se agradece realizar la primera internacionalización del baile español) o Petra Cámara (levantando entusiasmos nunca vistos y llevando al éxtasis al público europeo, que quedó así para la posteridad y aseguró la lealtad de este público durante siglos al flamenco) hasta ejemplos más actuales como

²⁸⁸ «En lo que toca a la contextualización, da la impresión de que la recopilación de datos fluye con cada vez mayor caudal y, sin embargo no se sitúa en los hechos políticos, sociales y económicos de su periodo de acaecimiento. Como panorama actual más alentador, sigue vigente el viejo tema del papel que los gitanos tuvieron en los orígenes del género, aunque desde renovadas perspectivas, a la vez que varios títulos han relacionado con fortuna el nacimiento del flamenco y fenómenos como el casticismo, el majismo, el costumbrismo, el popularismo o el nacionalismo, esto es, con procesos históricos y movimientos artísticos más globales.», Cruces Roldán 2021, pág. 421.

²⁸⁹ «Por eso, cuando hablamos en este estudio de la contribución de las razas humanas a la civilización, no queremos decir que las aportaciones culturales de Asia, Europa o América sean únicas por el hecho de que estos continentes estén, en conjunto, poblados por habitantes de orígenes raciales distintos. Si esta particularidad existe - lo que no es dudoso - se debe a circunstancias geográficas, históricas y sociológicas, no a actitudes distintas ligadas a la constitución anatómica o fisiológica de los negros, los amarillos o los blancos», Lévi-Strauss 1993, pág. 40.

Lucero Tena, la gran crotalista «española» nacida en México, o la experiencia de bailaores como Tomás de Madrid o Blanca del Rey en Japón, donde reconocen que «allí, en la otra esquina del mundo, trataban mejor al flamenco que en su país»²⁹⁰.

Susana y José demostraron también en la práctica que conceptos como el origen, la raza, la estética o la nacionalidad no estaban reñidos con los atributos necesarios para profesionalizarse y consolidarse en una determinada rama artística, por muy exótica que esta aparentara ser: «Desde ahora podemos añadir el nombre de José de Udaeta, barcelonés de casta vascuence que ha sabido elegir a su pareja: Susana, de origen suizo, apasionada por el baile español en todas sus facetas, y que siente profundamente el arte flamenco sin caer en la vergonzosa españolada a que nos tienen acostumbrados los artistas extranjeros. Un verdadero milagro de asimilación»²⁹¹. A qué tipo de españolada se refería en esta cita, es difícil saberlo con precisión, pero nos guiamos por un comentario de Argenta, que observa los intentos de imitar el temperamento solo con algunos movimientos bruscos, sin ahondar en técnica y cultura²⁹². Por ello se hablaba de adulteración del cante y baile, no sólo por personal extranjero sino por profesionales también españoles que se supone por ser de otras comunidades aparte de la andaluza, eran apreciados como foráneos, y «deformaban» palos con una supuesta denominación de origen (como el caso del fandango, supuestamente sólo puro en Huelva), originando debates donde se intentaba diferenciar lo andaluz de lo flamenco, lo flamenco de lo jondo, o lo jondo del folclore, debates conceptuales que poco aclaraban o aportaban al arte²⁹³. La situación no mejoró con los años: Según Argenta, «antiguamente en los tiempos de Pilar López, o de Gades (al final ya no quería extranjeros pero al principio tenía siempre también) era más normal cuando querías bailar, intentabas quedarte»²⁹⁴.

²⁹⁰Esta cita se encuentra en Lopez 2020, pág. 133. También Aiko Aoki para el ABC en 2014 confirma esta premisa: «En Japón el flamenco se valora más que en España», durante la Bienal de Flamenco en Sevilla, fuente: <https://www.abc.es/sevilla/cultura/20141105/sevi-bienal-aiko-flamenco-201409091840.html>[10.06.2024]. Y el embajador de Japón en España bien lo confirma: dice haber más escuelas de flamenco en Japón que en España, ver <https://www.expansion.com/2008/04/04/entorno/1108338.html>[10.06.2024].

²⁹¹Alfonso Puig, crítica sobre una actuación de Susana y José en Barcelona, marzo de 1955, en Murias 1995, pág. 43.

²⁹²«(...) pero con el flamenco es mucho más fácil, una falda y un poco de temperamento, un poco... como a veces que estoy dando clase y dicen no es importante lo que aprendan sino que se lo pasen bien, chico ya pero para mí estas cosas tienen que ir juntas, yo no puedo enseñar a que se lo pasen bien, se lo pasan bien pero tienen que aprender al mismo tiempo. Y esto, claro que da mucha popularidad al flamenco, mundialmente», detalle de la entrevista personal a Bruno Argenta.

²⁹³Este tipo de denuncias aparecen en otros artículos ya citados, como el artículo de López Jara publicado en 1933, ver capítulo 2.4.3.

²⁹⁴Entrevista a Bruno Argenta.



Figura 30: Teresa (Teresa y Luisillo) con abanico exótico de plumas y adorno también de plumas en el pelo, fuente: The New York Public Library, 1948, en <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-49f8-a3d9-e040-e00a18064a99>[10.06.2024].

Los circuitos coloniales influyeron también en el imaginario español, después de la crisis de identidad de 1899, perdiendo las colonias. El mantón de manila (originalmente de Filipinas), las castañuelas o el abanico (traído por los portugueses a Europa desde Japón), son elementos que no son «puros», ya que su origen es extranjero, pero no se cuestiona su legitimidad en las estructuras flamencas. La pérdida de las colonias pudo influir en estos debates, como lucha contra la pérdida de identidad. Las fronteras cambiaron y cambian constantemente, y quizá este suceso dió prioridad a dotar de un concepto y un origen claro a un arte que ya de por sí era y sigue siendo casi imposible concretar en sus comienzos. Creo que para encontrar una definición de flamenco era más fácil acotar fronteras, hacerlo menos difuso, e identificarse con imágenes reconocibles, aunque la reacción a las imágenes no siempre es controlable: la imagen que se proyecta en sí sobre uno mismo puede controlarse, y forma parte de lo que entendemos como identidad individual, pero la identidad colectiva es un concepto diferente. Es lo que muchos bailaores extranjeros buscaban y no encontraron: una aceptación social y cultural de su trabajo y estilo elegidos individualmente (la imagen que proyectaban, identidad individual), pero que no era aceptada colectivamente²⁹⁵. Así se puede comprender mejor la complejidad de la tarea de Susana y Robledo y sus antecesores también extranjeros para llegar a ser reconocidos como profesionales del flamenco. En la década de los sesenta se podrían resumir dos corrientes: la primera en España, constituyendo las primeras cátedras de flamenco y antologías del flamenco, y la segunda en el extranjero, con Morente y Linares entre otros muchos artistas

²⁹⁵ «(...) viele Spanier "so als Ausländer kannst nicht richtig Flamenco tanzen", das ist schon noch sehr, ist zum Teil noch bei vielen so verwurzelt, weiss so, das Gedankengut, "du muss Zigeuner sein, oder Spanier sein". Und sonst, als Ausländer.» , testimonio de Lea Hoegger, bailarina, ver Anexo, transcripción 7.11. Otro testimonio similar: «Du muss als erstes das Haar färben, oder du ziehst eine schwarze Perrücke an, sie hat uns alle als Spanierinnen verkaufen wollen, und das war mir zu blöd, da bin ich ausgestiegen. brigitta bueno y esta suiza, und... anderseits hat sie uns suizas unterrichtet, ich meine, es war so doof, y ich ging dann weg.» , detalle de la entrevista personal a Brigitta Luisa Merki.

cantando con Robledo y Susana, experimentando y buscando otros formatos desconocidos para el público español. Una situación cultural que antropológicamente se ha venido repitiendo en la historia del origen de las culturas desde milenios. Citando a Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo*²⁹⁶: «me propongo llamar diverso a todo lo que hasta hoy se llamó extranjero, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico y aun divino, todo lo que es Otro». Precisamente es Segalen el que critica la descontextuación de las personas que vivían como extranjeros en países de culturas muy lejanas y no supieran adaptarse o siquiera aprender el idioma. Es la realidad opuesta al proceso de transculturación que analizamos anteriormente en Robledo y Susana, que absorben la cultura española en profundidad, llegando a sintetizarse con ella de manera insólita.

Para terminar este capítulo, merece la pena comentar que la diversidad del flamenco así como su evolución está reconocida y regulada para su seguridad y protección en la ley. La finalidad de esta regulación es asegurar la diversidad cultural del flamenco como expresión artística en constante evolución y transformación, así como garantizar la conservación, recuperación y puesta en valor del conjunto patrimonial del flamenco en todas sus manifestaciones, favoreciendo el acceso al mismo²⁹⁷. Una iniciativa de internacionalización del flamenco fue llevada a cabo por la Federación Estatal de Asociaciones de Compañías y Empresas de Danza (FECED), que en 2012 crea el sello *Dance from Spain*. Se trata de un instrumento de internacionalización para las compañías españolas, en la que participan en la actualidad alrededor de 70 compañías, de las cuales algunas son compañías flamencas. Es la coordinación del sello, que depende de la Federación, la que vehicula las subvenciones y acuerdos de colaboración de instituciones públicas (ICEX, INAEM, el Instituto Cervantes, e instituciones privadas, como la Fundación SGAE).

²⁹⁶Segalen escribió las notas sobre «Ensayo sobre el exotismo. Una Estética de lo diverso» a principios de 1900 durante sus viajes a Tahiti, China y la Polinesia como médico de la marina francesa durante la expansión colonial. El interés por lo exótico ya estaba haciendo mella en los artistas y específicamente en los compositores franceses, que adoptaron esos elementos sorprendentes en sus obras (Segalen 2017).

²⁹⁷Ley BOE 4/2023, Ley Andaluza del Flamenco, del 18 de abril de 2023, en: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2023-10786[10.06.2024].

2.4.3.4. Apertura del flamenco a otros estilos El flamenco ha estado desde sus principios exotizado, contando con elementos añadidos a su construcción estilística. Estos elementos fueron en parte muy cercanos, pero también hubo elementos, que sin ser del mismo ámbito, al tener un origen lejano y ser también novedosos, fueron incluidos. Un elemento cultural cercano geográficamente fue la tauromaquia Sobre los toros y la danza cito a Janet Riesenfeld, que lo explicaba así: «Incluso forma parte integral de la danza. Ambas artes están tan imbricadas, que es difícil saber qué fue primero, si el torero ha tomado sus gestos de los bailes más tradicionales o si el baile ha incorporado las actitudes del torero. La danza más famosa de La Argentina se llamaba La Corrida y no era otra cosa que una serie de pases toreros acompañados de música.»²⁹⁸.

Otro elemento cercano cultural y estilístico fue la música clásica andaluza: para el análisis de las creaciones coreográficas con este tipo de música basta consultar la lista elaborada (Repertorio musical clásico coreografiado, Anexo): aquí encontraremos muchas piezas de inspiración folclórica andaluza por compositores clásicos que pertenecían al repertorio oficial de los artistas flamencos más internacionales (hablamos de Turina, Albéniz, Falla, entre otros). Pero en esta lista se encuentran muchas más obras, que presentaban otros estilos, como el expresionismo, neoclasicismo musical, y otras corrientes más vanguardistas. Y es que aunque muchos de estos artistas tuvieran sus raíces en el flamenco y baile español tradicional, se atrevían a coreografiar en su propio estilo cualquier tipo de música que les inspirara. Algunos ejemplos los encontramos en Udaeta: con Trini Borrull interpretaron un *Cake Walk* de Montsalvatge dedicado a ellos en el Teatro Comedia a principios de la década de los 40. Hans Werner Henze dedicó su *Fandango* a José y lo coreografió. Piezas como *Stop Ragtime* de Scott Joplin, sonatas de Joseph Haydn o variaciones de Beethoven también pertenecían a su repertorio. En esta mentalidad coincidía con Antonio Gades, que tanto actuaba en teatros, coreografiaba todo tipo de músicas y ballets, grababa películas, como volvía a los tablaos.

En cuanto a la relación del flamenco con estilos más contemporáneos como el jazz o la danza moderna, fue a partir de los años sesenta y setenta, cuando la profesionalización de la danza evolucionó y se hizo habitual tener conocimientos de danza clásica y otros estilos (el tener una base) antes de especializarse, cuando los bailarines flamencos ya rutinariamente tomaron contacto con otro tipo de movimientos. Cito a Argenta: «Después hacía clásico, y el moderno me gustó mucho, también algo de jazz pero era muy ligero. Y cuando estaba en Nueva York tomé clases de floorbar, con una mujer que lo creó, es como una barra en el suelo, pero es más bien de fortalecer y estar... no es un estilo de danza pero para los bailarines es una buena manera de practicarlo para tener el cuerpo muy bien, sano y fuerte.» Sobre su contacto en Estados Unidos con el claqué dice lo siguiente: «Bueno, era una época muy corta, me acuerdo bien de las clases y que me gustó, lo que pasa es que después en comparación con el flamenco, primero rítmicamente me pareció

²⁹⁸Riesenfeld 2023, pág. 165.

más interesante y claro, la manera de zapatear, que me gusta mucho el claqué, el antiguo, el moderno, es tremendo lo que hace la gente, pero claro, el claqué es como todo muy {hace gestos con las manos}, muy arriba muy suelto, y el cuerpo, y el flamenco es todo lo contrario, esa energía, que la otra, y rítmicamente me parecía más loco más estimulante, mucho más expresivo...»²⁹⁹. Argenta expone aquí la dificultad de mezclar danzas aéreas y térreas. El flamenco está mucho más cerca de danzas como el katak indio (que se baila con pies descalzos) que con el claqué, sonorizando el contacto del zapateado contra el suelo, aunque parezca lo contrario. Los paralelismos del flamenco con el kabuki y con el dadaísmo y el Ausdruckstanz los hemos mencionado anteriormente.

En Morente encontramos un cruce de estilos interesantes y sorprendentes: pese las críticas de los puristas, abrió el cante jondo a la poesía culta, lo acercó a los jóvenes universitarios, exploró los ritmos de sus diferentes palos, investigó sus raíces árabes y lo maridó con el rock y otros sonidos contemporáneos³⁰⁰. Gran parte de la música española de las últimas décadas es heredera de sus hallazgos. Tal y como sucedió con el jazz y sus variantes en el siglo XX, quizás el XXI pueda conseguir desarrollar aun más estilísticamente el flamenco³⁰¹. En cuanto al jazz debemos mencionar brevemente al músico El Negro Aquilino, cubano, que intentó imitar el estilo flamenco antes de que se volviera habitual en la escena del jazz, que tiende a beber e muchísimas fuentes y se caracteriza por sus constantes referencias a otros estilos. «Era el único artista que había visto en España vestido de etiqueta. Lo escuchamos imitar con el saxofón las voces y los estilos de los cantaores de flamenco»³⁰².

Por último, detallar que Susana y Robledo inculcaron a sus alumnos abrirse a otros estilos de danza y música, aparte de influenciar ellos mismos a muchísimos artistas (como fue el caso de Frank Martin). Estos pupilos mezclaron flamenco con otros estilos, lo que trataremos en el capítulo 2.5.3.1, como La Carbona mezclando flamenco y música africana, mucho antes de que músicos como los Montoya fueran a Mali y trabajaran con músicos de esa tierra.

2.4.4. Influencias de Susana y Robledo sobre otros creadores

Aparte de la influencia que ejercieron Susana y Robledo en sus alumnos que llegaron a profesionalizarse, que se tratará en el punto 2.5.3, quisiera matizar brevemente el puente de influencias de nuestros protagonistas y sus ballets flamencos con la escena flamenca española al que ya hemos apuntado durante todo este capítulo 2.4 y especialmente en el 2.4.1.2, para finalizarlo con algunos matices.

²⁹⁹Detalle de la entrevista a Bruno Argenta.

³⁰⁰Para más detalles sobre Morente y sus diferentes influencias estilísticas, ver documental *Flamenco impuro*, en: <https://www.youtube.com/watch?v=9W5kAePNk2A>[10.06.2024].

³⁰¹Castro Buendía cree en esta evolución: «El proceso de transformación y superación artística continúa en la actualidad, utilizando la misma base musical y expresiva anterior e incorporando influencias de otras músicas, como ha venido ocurriendo siempre», Castro Buendía 2014, pág. 1744.

³⁰²Lopez 2020, pág 221.

Según el testimonio de Emilio de Diego, guitarrista de Antonio Gades: «Fue en una de aquellas infinitas tertulias, que como tantas otras habría empezado a la caída de la tarde alrededor de una de las mesas de La Alemana, compartiendo café, vocación e ilusiones, cuando alguno de los habituales inició aquel relato minucioso y pasionado sobre el espectáculo que José de Udaeta -que en aquellos días formaba pareja artística con la bailarina suiza Susana Audeoud- acababa de presentar en Madrid. Puede que fuera El Güito, o Antonio Gades, o Juan Quintero (...) No lo sé! sólo recuerdo que aquella tarde, y las siguientes, no se habló de otra cosa (...). Nuestra juventud y la originalidad de aquellas propuestas artísticas nos permitían y nos obligaban a disentir y ensalzar con idéntica vehemencia (...). José de Udaeta nos trajo una bocanada de aire fresco, una manera distinta de conjugar lo esencial que encontramos en la raíz misma de nuestro folclore con la incorporación de fórmulas originales (...) Abriendo camino a todos»³⁰³. En 1981 hubo un encuentro entre Udaeta y Gades, y Susana y Robledo habían acudido también a representaciones de Gades³⁰⁴. Pero esta cita confirma que fue mucho antes cuando Gades vió a Susana, José y Robledo sobre un escenario, y que más probablemente ellos lo influenciaron a él, y no al revés.



Figura 31: Mapas de las giras realizadas por Antonio Gades durante toda su vida, sobre todo en Norteamérica y Europa, recorrido similar a las giras de Susana y José, (ver Anexo, Tablas, Antonio Gades), Fo-CI.

Otros profesionales dan testimonio de su profesionalidad. Pastora Imperio, que falleció en 1979, conocía también a Susana y José: «Hacía muchísimo tiempo que no veía bailar alegrías como Dios manda». María de Avila: «Recuerdo muy bien sus primeros éxitos (...) en compañía de Susana así como su salida triunfal al extranjero». Pilar López: «Entre los

³⁰³Murias 1995, págs. 83 y 84.

³⁰⁴Según Argenta: «(...) pero después justamente volvía a Suiza, y sabía que quería volver, y he visto a Antonio Gades en Zurich. Estaba en el teatro Corso, cine Corso, además que fui a verlo con Susana, y Armiño...», en otra parte de la entrevista: «Hombre, sé que se conocieron, pero creo que este día no, porque me acuerdo que hemos salido juntos del teatro.», entrevista personal a Bruno Argenta.

muchos programas que le he visto, recuerdo una Celestina en la Alcazaba en los Festivales de Córdoba magnífica, y una Carmen en Londres que únicamente siendo un gran artista se pueden realizar»³⁰⁵.

2.5. Legado pedagógico

2.5.1. Cursos y metodología: descripción general

La actividad profesional de Susana y Robledo y su recepción a nivel internacional no terminó con su carrera danzística: la docencia ocupó entonces toda su agenda y el siguiente capítulo vital, tanto de ellos como de Udaeta. Este capítulo se basa sobre todo en los testimonios de sus alumnos, aquellos que asistieron a sus cursos y vivieron de primera mano la actividad docente. Otra fuente original donde podemos ver a Susana y Robledo trabajando pedagógicamente es en el documental «Flamenco at 5:15». Su directora, Cynthia Scott, les dedicó el óscar ganado y destacó en su discurso la calidad humana y profesional de los dos artistas y maestros³⁰⁶.

A principios de siglo encontramos figuras de trayectoria reconocida en distintos lugares dando clase, sobre todo en Madrid y París, donde el interés era latente. Sobre 1950, aunque no hubiera muchos bailaores profesionales, se empezaron a abrir las primeras escuelas sin estar ligadas al nombre de su profesor principal: mientras que La Quica junto a sus padres y su marido daban clase desde hacía décadas bajo su nombre, la escuela *Amor de Dios* abrió por primera vez en 1953 sin llevar el apellido (o apodo) de ninguna figura reconocida. El proyecto de Antonia Mercé de fundar una escuela nacional de danza, contando con el apoyo de Max Aub, en ese momento funcionario en la embajada española en París, nunca se llevó a cabo y fue planeado muchísimo antes, en la década de los treinta. En Suiza se tardó un poco más en observar esta evolución: los primeros cursos que dieron Susana y José conjuntamente fue en Zurich, al final de la Segunda Guerra, en 1948, junto a Mary Wigman. A partir de entonces no pararon de dar cursos anuales en muchísimos países, a veces juntos, a veces por su cuenta (José por un lado, Susana y Antonio por otro). Cada uno desarrolló cualidades pedagógicas magníficas y a partir del año de su retirada pudieron dedicarse a la enseñanza al más alto nivel, reclamados por academias de ballets profesionales, compañías o facultades de arte. En esta faceta fueron pioneros también, fundando los primeros cursos de verano de baile español en España o en Suiza.

Brigitta Luisa Merki fue una de las primeras alumnas de Susana y Robledo y se acuerda del primer estudio de Susana en Berna: «Esto era un cursillo que ella daba en la escuela

³⁰⁵Murias 1995, pág. 173.

³⁰⁶«Many fine artists contributed to this film but we would like to thank particularly Paul Cowan, Hans Oomes, Paul Demers, and the wonderful dancers from the National Ballet School of Canada. But most importantly I would like to thank the two great teachers of "Flamenco at 5:15," Susana and Antonio Robledo. It is their dignity, their discipline, and their commitment to life which were the inspiration for this film. Thank you.», discurso de Cynthia Scott pronunciado el 9 de abril de 1984 en la ceremonia de los óscars. El documental se puede encontrar en <https://www.youtube.com/watch?v=hFVC7PH2zJU>[10.06.2024].

de Herta Bamert en la Höschgasse», justo antes de empezar a dar cursos en la Opernhaus de Zurich, de gran prestigio y con bailarines profesionales: «(...) Era esta época, cuando daban clase también en la escuela de ballet de la ópera de Zurich, y estaban Susana y Robledo, estaban siempre dos o tres meses allí, y daban clase dos veces a la semana»³⁰⁷. Sus actividades eran respaldadas por la asociación de danza de Suiza³⁰⁸. José también daba clases en Alemania, primero en Dresden y en Colonia, aunque en Dresden (cursos de verano de la escuela Palucca) tomó el relevo Susana.

Más tarde, sobre la década de los 70 y 80, ya iban Susana y Robledo a Canadá. Incluso sopesaron la posibilidad de que algunos alumnos europeos fueran con ellos.³⁰⁹ Los dos atraían a todo tipo de bailarines y bailaoras, y eran seguidos de cerca por futuros profesionales de la danza, no sólo flamenca: «Ella era un nexo de unión, así como Robledo, mucho se conseguía a través de ellos, a menudo podía transmitir danzas clásicas españolas, en Hamburgo, en todos sitios, ella tenía ese talento, y él también, conocían a muchísima gente, en esa época, yo fui a Colonia y a Zurich, y también en su casa en Vigata, en Cataluña, en privado, y tenían en Ziegental un pequeño estudio»³¹⁰. La relación de Susana con la escuela Mudra (Bruselas, Bélgica) se estableció a través de Maurice Béjart: «En este tiempo existían los cursos de baile de verano, era muy... todos los sitios, Colonia, Hamburgo, existían estos cursos, hoy no existe, y después estaba todavía en Mudra, en Bélgica, con Béjart, y en Toronto, pero por ejemplo en Berna ella ya no estaba, estaba coreografiando con Flamencos en route y ya tenía esto un poco más reducido. Y en Colonia todavía estaba dando cursos de verano.»³¹¹. Y en Zurich comenzó a dar clases regularmente en una escuela de danza, de las pocas que había donde ofrecían una educación danzística a todos los niveles y en todos los estilos posibles: la escuela Tamuté³¹². Aunque los cursos

³⁰⁷ «Das war ein Kurs bei Herta Bamerts Schule, an der Höschgasse (...) Es gab dann diese Zeit, wo sie auch in der Ballettschule von Opernhaus unterrichtet hat, un da waren auch Susana und Robledo, die waren dann immer etwa über fast zwei drei Monate da, und haben zweimal die Woche unterrichtet. », detalle de la entrevista a Brigitta Luisa Merki.

³⁰⁸ «Y en aquellos tiempos existía una asociación fuerte, la Asociación de danza y gimnasia, y tenían mucho contacto con Susana, lo organizaron», («Und damals waren ja, gab es diesen starken Verband, Tanz und Gymnastik früher, und sie haben einen engen Kontakt mit Susana gepflegt, und sie haben das damals organisiert.»), Idem.

³⁰⁹ Según Argenta: «(...) porque ella daba clases en Toronto, y tenía esos contactos, los daba ya, porque decía no sé si quiero hacer un año clásico intensivo, y ella estaba como mirando que pudiera ir un año a Toronto, lo que pasa que al final no lo hice porque me parecía que me alejo demasiado, sabes (...)», detalle de la entrevista a Bruno Argenta.

³¹⁰ «Sie war ja eigentlich immer auch so ein Bindglied, Robledo auch, vieles ging über sie, sie konnte oftmals auch... klassische spanische Tänze, die sie kannte, vermitteln, vielleicht, in Hamburg, oder sie hat... sie hatte einfach diese Gabe, und er eigentlich auch, ich meine... sie haben einfach unheimlich viele Leute gekannt, in dieser Zeit... es war Köln und Zürich, war ich... und natürlich dann, später bei ihr zu Hause, in Vigata, also in Katalonien privat, sie hatten ja dort im Ziegental ein kleines Studio gehabt», detalle de la entrevista a Brigitta Luisa Merki.

³¹¹ Según Bruno Argenta.

³¹² «Las clases de Susana, esa era la escuela de... Tamute, se llamaba, que está cerca del Escher Wyss, y era la época, porque Susana y Armiño daban las clases siempre en la ópera, pero en esta época la ópera estaba de renovación, entonces daban el curso ahí, en Tamute (...)», Idem. La escuela Tamuté era fundada por Erwin Schumann, que dirigía su propia compañía de danza del mismo nombre, ver https://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Erwin_Schumann[10.06.2024].

que más expectativas creaban y donde se reunían más personalidades, a nivel docente y a nivel profesional, eran los cursos internacionales de verano en Alemania: «Yo iba a Colonia, allí se daban los cursos internacionales de verano, y era la mejor época, muchos profesores venían de Nueva York, Mary Hinkson y gente fantástica de danza moderna, los bailarines no tenían que ir a América, los profesores venían a nosotros! Eran otros tiempos. Y en este contexto era Susana una persona importantísima»³¹³. La actividad pedagógica se llevó a cabo hasta la enfermedad de Susana, aunque después, según Argenta, Susana y Robledo siguieron viajando a España y apoyando a sus alumnos donde pudiesen: «Hice una producción con Brigitta, la de Capricho Amor, en el 96 se estrenó, y Susana estaba ya mal. Bueno Susana estaba justamente, era en el año 90, no, si, en mayo del 90 se formó el ballet de Murcia (...), e hicimos varias actuaciones, y ellos vinieron a la última, Susana y Armiño, y vinieron de Sevilla, de haber estrenado Allegro y Soleá.»³¹⁴

Cada generación de bailarines puede reinventar la danza a su imagen y semejanza, añadiendo elementos que se adhieren a su personalidad, reflejando sesgos de su época. Tanto Susana, José, como Robledo, legaron la danza y la música tal como la percibían. Su metodología era en parte aprendida, en parte intuitiva. Susana agradece a la Asociación de danza de Suiza, y en especial a Hedd Perll, la posibilidad de dar cursos de verano en Zurich. Ella misma reconoció no saber nada de pedagogía hasta que vió dar clase a Rosalia Chladek: «A su lado yo parecía una salvaje. Yo les daba palmadas a los bailarines en hombros, brazos, caderas, para corregir. Las clases de Rosalia me maravillaron y aprendí rápido de ella. Esto me vino bien cuando acabé mi carrera de danza y empecé a trabajar como profesora y coreógrafa.»³¹⁵ Sus clases tenían un gran éxito, por su contenido y forma: «En este primer instante no sabía qué bueno que son las clases de ellos, qué bien estaban, estructurados, o qué bien te enseñaban, qué rápido entras en todo, la complejidad de la musicalidad, de los diferentes bailes, es como todo muy... para un extranjero muy complicado, bueno para ellos aquí también, quiero decir que hay mucha información, lo que pasa es que claro, si estás ya acostumbrado al ritmo {palmetea} ya tienes como algo que está asentado, no? Y para un extranjero, mejor manera que empezar con ellos no había.»³¹⁶.

³¹³«Ich war aber in Köln, da waren diesen berühmten Sommerkurse in Köln, die internationalen, das waren die besten Zeiten von diesen Sommerkursen, weil ganz viele Lehrer damals aus New York kamen, Mary Hinkson, und also wirklich tolle Leute aus der Modern Dance. Das waren so die Hochblüte der Sommerkurse, weil früher logischerweise gingen die Tänzer nicht nach New York sondern die Lehrer kamen nach Europa! Das war eine ganz andere Zeit. Und da war natürlich Susana in diesem Kontext schon eine wichtige Person», detalle de la entrevista personal a Brigitta Luisa Merki.

³¹⁴De la entrevista a Bruno Argenta.

³¹⁵«Meine pädagogische Tätigkeit habe ich, das mus ich schon erwähnen, dem Berufsverband zu verdanken. Hedd Perll fragte mich, ob ich am Sommerkurs 1964 in Zürich unterrichten wolle. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich keine Ahnung, wie ich mein tänzerisches Können weiterzuvermitteln hatte. Deshalb war ich schockiert, als ich Rosalia Chladek unterrichten sah! Neben ihr kam ich mich vor wie eine Wilde! Ich klopfte den Tänzerinnen zur Korrektur einfach auf Gesäss, Schultern, Arme. Rosalias Unterrichtsstil bewunderte ich und lernte sehr schnell von ihr. Dies kam mir nach meiner Bühnenkarriere zugute, als ich meine eigentliche pädagogische und choreographische Tätigkeit begann. Ich arbeitete an der "Mudra" von Maurice Béjart und bei Betty Oliphant an de National Ballet School of Canada in Toronto.», Susana, mayo de 1989, Gisiger 1989, pág. 89.

³¹⁶Bruno Argenta.

Se comenzaba, según Argenta, como en una clase de ballet, con barra, pero adaptados al flamenco, con diferentes palos y trabajando diferentes partes del cuerpo, cada ejercicio y palo orientado a un determinado músculo y trabajando el sistema motor. Después se estudiaban pequeñas coreografías en forma de ejercicios, acompañados por composiciones de Robledo específicas para este fin. Y se añadía una danza, especial según cada clase, no siempre la misma, se enfocaba temáticamente la clase en una de ellas³¹⁷. Susana y Robledo también mostraron interés en la pedagogía de maestros españoles después de su aprendizaje, y siendo ellos ya maestros consagrados. Muestra de esta humildad y ganas de aprender toda su vida nos la da Argenta en otra parte de su testimonio: «(...) que Susana tenía de repente mucho interés en saber quién era Angel Torres, y creo que fue la misma época, y quería venir una vez a ver la clase, a ver qué hace este, y le preguntaba a Angel a ver si era posible para Susana y Armiño venir a ver la clase, y vinieron los dos, y estaban muy fascinados por su manera de dar la clase, no, es un hombre, no se trataba de pasos, sino de otras cosas muy, muy, detalles que son importantes para mí, bailar y sentir.»³¹⁸

El legado pedagógico de Susana y Robledo fue una puerta, descifrando códigos dancísticos, que abrió el aprendizaje de la danza flamenca a personas que no estaban familiarizadas con los códigos flamencos y ritmos andaluces, pero trabajaron pedagógicamente un curriculum y estructura pedagógica para conseguir el aprendizaje a muy alto nivel y en tiempo récord, para que los alumnos tuvieran la mejor base de flamenco posible fuera de España. Por eso su éxito pedagógico en todos los países a los que los llamaron fue inmediato, en Canadá, Bélgica, Suiza, Alemania, Holanda, etc. Además las clases se solicitaban para trabajar con profesionales de la danza, haciendo inmersión en flamenco en tiempo limitado y con gran intensidad, para entender un género de danza casi imposible de entender por la lejanía geográfica y cultural. Eran mediadores pedagógicoculturales, dejando un legado único en aquellos sitios que visitaban.

³¹⁷Citando la detallada descripción de Argenta: «Sus clases estaban enfocadas un poco como..., Susana cogía un poco este concepto de una clase de ballet, que haces al principio como en la barra, que decía: primero hacemos la barra, y eran como cinco o seis ejercicios, diferentes ritmos, palos del flamenco, a lo mejor un tango, soleá, una rumba, un poco como un tres por cuatro, no eran bulerías pero un poco como este concepto de ritmo. Y con este concepto se hacían diferentes... estaban los principiantes claro que era todo mucho más simple, después estaba muy bien coordinado, el hacer brazos con los pies, muy bien montado, estos ejercicios, y eran más bien piezas cortas, de un minuto, dos minutos, y ehm:: después cada curso trataba un tema, una seguidilla, lo que sea, y esto eran composiciones, de Armiño, digamos de un baile, pero hay piezas que se bailaba, y las alegrías, eso también era para nosotros, para todos los extranjeros que tomaban clases con ellos, muy bueno, porque claro, cuando venía a Madrid a tomar clases, tu aprendías a tomar pasos, pasos y pasos, y ahora algo de pies, pero no, nunca había estructura, sabes, que los bailes de ellos era la forma clásica: por ejemplo las alegrías, la entrada, zapateado, el cante, la letra, otra vez algo de pies, una subida, el silencio, el paseo de la Castellana, la bulería y el final. Entonces estabas como teniendo una idea: he empezado algo y he terminado algo. Y esto aquí nunca, nunca, y es como, claro, que no coges una idea de qué es una coreografía.», Idem.

³¹⁸Idem.

2.5.2. Pedagogía musical: creación de material

En 1700 Feullet escribe por primera vez un sistema de notación de la danza, siguiendo la partitura musical, al detallar la coreografía de La folie d'Espagne. Aunque ya existían otros tratados sobre danza, en ninguno se estableció un sistema de notación o código escrito de interpretación de movimientos, sino que se intentaba describir con imágenes e ilustraciones corporales, o situar los pies indicando las posiciones conocidas³¹⁹. El flamenco, y la danza en general, ha sido testigo de muchos intentos de escritura y lenguaje escrito para salvaguardar el legado coréutico de muchos maestros y compañías.

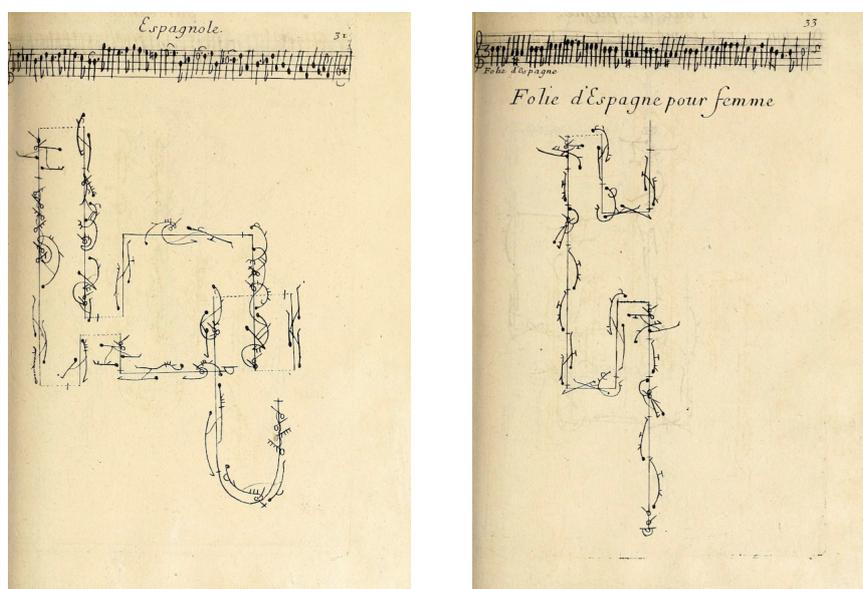


Figura 32: Manuscritos de notación danzística de Feullet, Folie d'Espagne y Espagnole, sobre 1700, en <https://publicdomainreview.org/collection/dances-in-beauchamp-feullet-notation/> [10.06.2024].

Al igual que Feullet, Zorn intentó también transcribir el movimiento, pero añadiéndole un lenguaje para el sonido de las castañuelas. Sin embargo su notación de danza se limitaba a indicar la postura corporal. El maestro español Pablo Minguet Eyrol también transcribió los bailes de la corte española, con pocas diferencias, en la mitad del siglo XVIII. Por Udaeta eran conocidos estos lenguajes, y él también contribuyó de manera pedagógica a abrir el mundo flamenco a la notación, incorporando un lenguaje escrito personalmente para las castañuelas (ver 2.3.3.1, imagen) que podría interpretarse en la posteridad:

³¹⁹Curiosamente, Domenico Piacenza (1390-1470), el autor del primer tratado denominado *De arte saltandi et choreas ducendi*, fue aparte del primer coreógrafo así reconocido, compositor oficial para la Casa del Este en Ferrara.

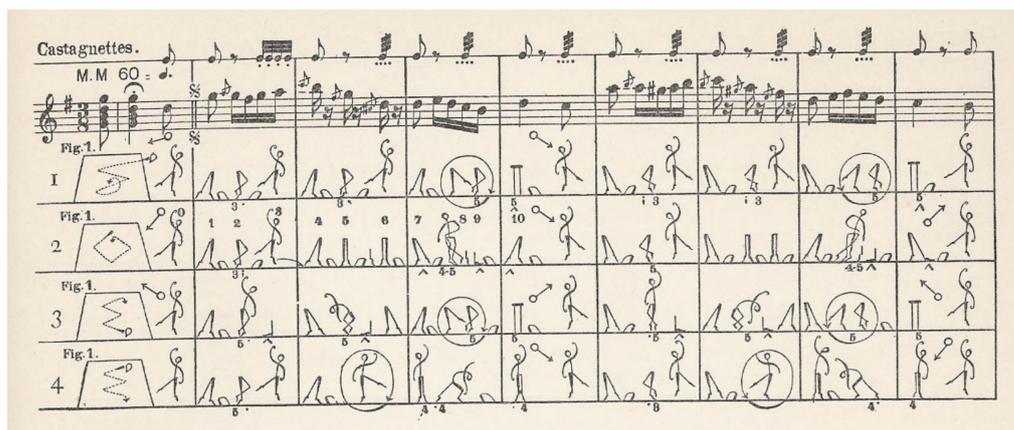


Figura 33: Lenguaje danzístico de Friedrich Alfred Zorn (1816-1895) sobre La Cachucha, basado en la coreografía de Fanny Elsler, sobre 1887, fuente: colección privada, licencia Creative Commons, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Zorn_Cachucha.jpg[10.06.2024].

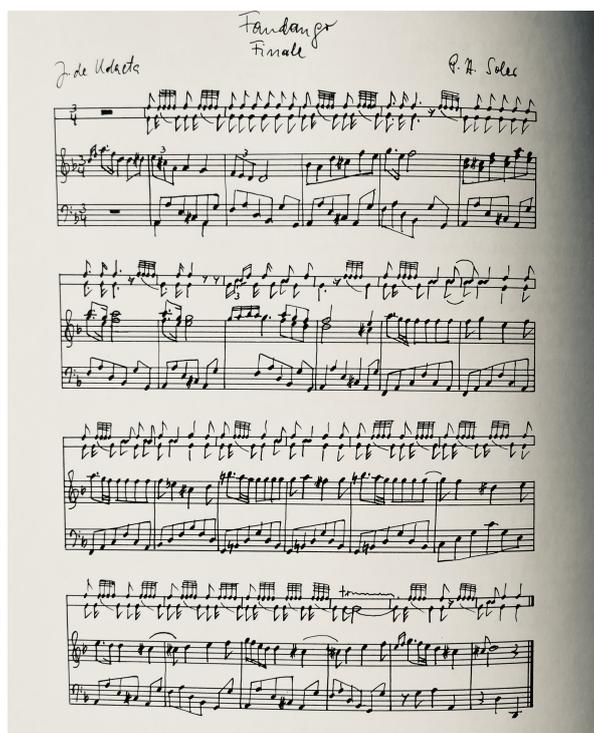


Figura 34: Notación para castañuelas por José de Udaeta para el Fandango de Soler, en Udaeta 1989, pág. 92 (Fo-CI).

Robledo y Jarchow contribuyeron a la pedagogía de la danza desde la perspectiva del acompañamiento musical. Otros pedagogos ya habían intentado encontrar un lenguaje escrito para el movimiento³²⁰. Alrededor de 1950 Laban desarrolló su notación danzística, a primera vista abstracta y casi futurista.

³²⁰En el primer tratado de danza que existe, Orchesographie, del clérigo francés Thoinot Arbeau, en 1589, ya se intentaba cifrar los movimientos de la danza junto a la música. Otro tratado titulado De arte saltandi e choreas ducendi, de 1420, era un verdadero tratado de danza del maestro Domenico de Piacenza donde también se encuentra otro cifrado danzístico.

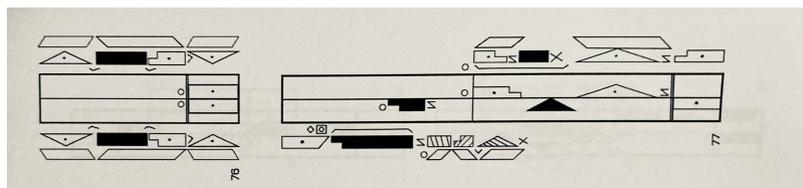


Figura 35: Notación danzística de Laban, en Laban 1950, pág. 102.

Veintisiete años después intentó Peter Jarchow en su trabajo crear ejercicios musicales de calentamiento para bailarines que expresaran movimiento. En su libro «Musikbeispiele für tänzerischen Unterricht» escrito junto a Eva Winkler introduce los ejercicios con explicaciones detalladas: «El bailarín tiene la tarea de representar la diferencia entre melodía y ritmo. El cambio de compás tiene por finalidad motivar al bailarín a encontrar melodías y ritmos libres de motivos o formas ya aprendidas»³²¹.

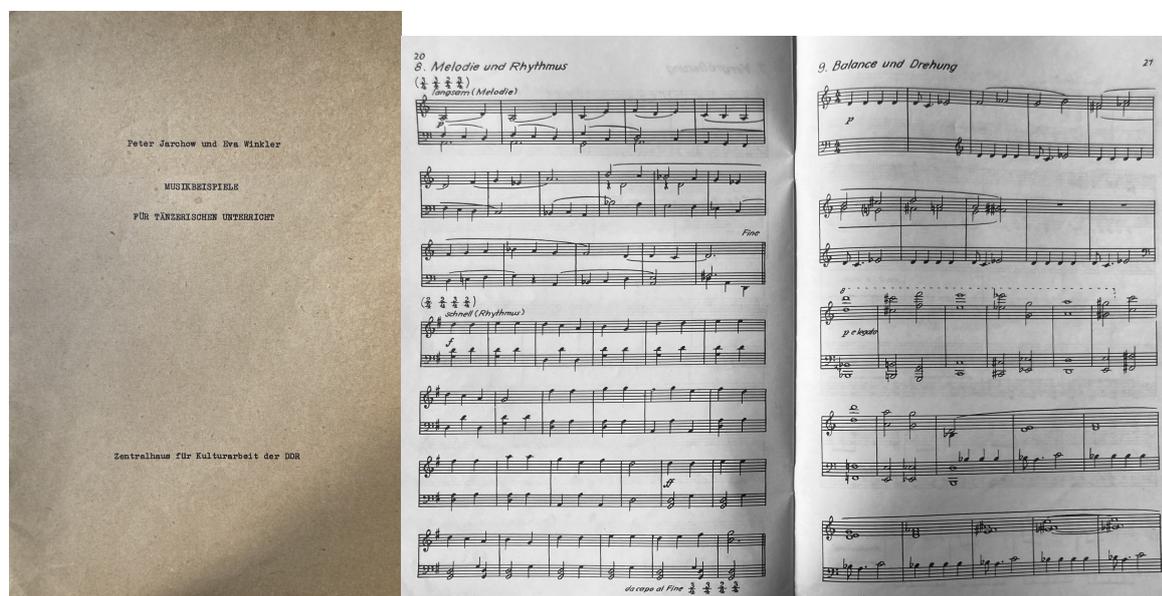


Figura 36: «Musikbeispiele für tänzerischen Unterricht», de Peter Jarchow y Eva Winkler, publicado en la DDR en 1977 (Fo-CI).

Robledo se dedica oficialmente a la composición y la pedagogía después del fin de Susana y José. Podrían denominarse como literatura pedagógica sus 25 sevillanas publicadas. Una confirmación de la existencia de este material la obtenemos de sus exalumnos: «Él compuso especialmente una pieza extra para el workshop»³²². También de los testimonios de Brigitta Luisa Merki y Bruno Argenta se extrae que había muchas piezas compuestas para las clases. Si esto se confirma, el corpus musicae será más grande de los que creemos con fines pedagógicos. Esta música jugó un papel fundamental en la didáctica de ambos, puesto que quedó en la memoria de sus alumnos y los motivaba a aprender. Argenta recuerda esta música en las clases: «Muy buenos pedagogos los dos, él siempre un poco

³²¹Jarchow 1977, pág. 8.

³²²«Er hat wirklich ein Extrastück komponiert für den Workshop.», L. Hoegger, ver Transcripción, Anexo.

más en la sombra, y::: pero:::, después esto era fantástico. Y bailar, claro, me acuerdo la primera vez que bailaba un solo, que tocaba el, era como::: era muy bueno, que te hacía todo como muy fácil, y:::, me empezaba a gustar la música, empezaba a entenderla.» También otros profesores la usaban en grabaciones, como nos comenta Brigitta Luisa Merki: «Carmen Clavel usaba su música (...) Tenía grabaciones. Un poco de las danzas pedagógicas, Zapateado, o algo así. Ella no se daba cuenta, de que yo sabía de quién era la música.»³²³. Merki también aprende en el estudio de Herta Bamert la primera coreografía con música de Robledo compuesta para la docencia, una rumba o «rumbita»³²⁴. Robledo, en su artículo sobre el ritmo en el flamenco³²⁵, nos habla de la importancia de las acentuaciones en la música y la danza, y en sus composiciones hace especial ahínco en mostrar las partes fuertes de los palos para un mejor seguimiento y coordinación con la danza.

Por último, es importante remarcar que al igual que todas las figuras destacadas del flamenco, Susana y Robledo transmitieron con su propia escuela la parte más importante de su legado, una manera personalísima de ver el mundo del flamenco, de interpretarlo, tocarlo y bailarlo: no sólo se trata de estilo, sino de una parte fundamental de este arte, puesto que fueron todas estas figuras las que conformaron el ideal que hoy entendemos como baile flamenco³²⁶.

2.5.3. Profesionalización paulatina de la danza

De dos antiguas alumnas como Perrottet y Wigman, que siguieron la tradición del maestro Alban y se dedican también al arte y docencia, salieron bailarines con una sólida formación que pudieron desarrollar carreras en el extranjero en estilos clásicos y modernos, aún sin existir estructuras ni instituciones que impartieran estudios reconocidos de danza. Era casi una actividad autodidacta y muchas veces orientada por instinto o intuición. Los estudiantes amateur que tuvieron la suerte de estudiar con Susana se vieron apoyados por esta y Robledo para salir al extranjero y hacer estudios o especializarse en determinados estilos, siendo guiados hacia una profesión y buscando juntos oportunidades de trabajo, muchas veces conseguidos gracias a los contactos de ambos y por recomendaciones entre

³²³«Carmen Clavel. Sie hat seine Musik zum Teil verwendet, aber sie hat ganz schlecht über die beide geredet. In den Stunden. Sie hatte Aufnahmen. So halb von den Schultänzen, Zapateado oder irgendsowas. Sie hat nicht gemerkt, dass ich ja weiss, von wem es ist», detalle de la entrevista a Brigitta Luisa Merki.

³²⁴«Aber ich war das erste Mal dort bei Herta Bamert in diesen uralte Studios auf Parkettboden. Und er hat da natürlich gespielt. Das erste was ich gelernt habe, war La rumbita, de Antonio Robledo.», Idem.

³²⁵Robledo, Antonio: "Rythmische Konstanten im Flamenco", en: Schnittpunkte Mensch Musik, editado por Rudolf Klinkhammer, Regensburg 1985, pág. 54 - 59.

³²⁶Argenta añade: «Pero justamente esta generación de Pilar López, de La Argentinita, la primera, Antonia Mercé, la Argentina, todos estos empezaban a poner esto como escuela de concepto para el escenario, entonces estos formaron todos estos bailes, que nunca hay que olvidar, y aqui me parece que a veces cómo se olvida de rápido, no hay que bailar como bailaba esta gente, pero la manera cómo lo han dado, un concepto tan marcado y tan bueno, para cualquier alumno que tenga una idea de como tiene que ser en la danza española.», detalle de la entrevista a Bruno Argenta.

otros profesionales del sector³²⁷. Este apoyo ayudó a la emancipación no sólo de mujeres bailarinas y bailaoras que pudieron vivir de la profesión elegida, sino de todos los bailarines que de una u otra manera se pudieron beneficiar de estos contactos y relaciones entre países, fomentando el desarrollo y el intercambio de puestos de trabajo nacional e internacionalmente. El fundar nuevas compañías ayudó al sector a conseguir contratos y mejores condiciones de trabajo, así como a asentar en Suiza leyes que pudieran estructurar la vida del bailarín y regular su situación laboral. Lo que ayudó a la profesionalización también fue la labor coreográfica de Susana y Robledo en instituciones normalmente cerradas a bailaores, como son la Opernhaus de Zurich o el Ballet nacional de Toronto. Ahí llegan a bailar sus alumnos y alumnas como profesionales, aun sin ser bailarines clásicos, fomentando el intercambio de experiencias y de estilos. La incentivación que significaba trabajar en la compañía de Susana y Robledo, trabajando con bailaores de todas las nacionalidades y estilos, aupó a los bailarines suizos a un estatus profesional, haciéndolos capaces de trabajar con otros estilos, en diferentes producciones, y siguiendo su huella en el extranjero.

Muchos son los testimonios que nos confirman la labor pionera que desarrollaron tanto Susana y José como Susana y Robledo en los cursos que impartieron a lo largo de su vida y en su recorrido como compañía profesional dentro y fuera de Suiza. Algunos son alumnos que siguieron su estela, pero este reconocimiento es general, también desde el punto de vista de profesionales de otros géneros de danza³²⁸.

Desde la perspectiva actual, la danza hace setenta años estaba en un estado semiprofesional con muy buenas cualidades y condiciones físicas: «En esta época había muy buenos semiprofesionales, o quizás debiera decirse amateurs, aficionadas (...) pero la danza amateur tenía un nivel muy alto, y las personas eran mucho mejor técnicamente que hoy»³²⁹. El nivel de fama y profesionalidad que alcanzaron Susana, José y Robledo era tal, que sus cursos y representaciones eran visitados por alumnos, escuelas y profesionales de toda

³²⁷ «Susana y Armiño en este sentido muy... como un poco mis:::, tenían un rol de padres, si no, de realmente ver, me ayudaba también mucho a ver que tenía realmente potencial de hacer algo, que tengo que seguir, que me ayudaban mucho.» Eran protectores, no sólo pedagogos, potenciando las primeras carreras profesionales de flamencos suizos. A Bruno lo apoyaron incluso ya estando en España y labrando su futuro como bailar profesional: «Cerca de donde vivía yo estaba el estudio del Estampío, donde ella tomaba clases, y también el estudio de La Quica, donde Susana conocía a José, que el tomaba clases con la Quica, y tomando una vez un café por la plaza Santa Ana me decía que ya vas a ver, lo vas a recordar, a apreciar como la mejor época», y «Susana, también me fui a su casa cerca de Girona, y le enseñaba siempre lo que hacía, y ella venía a Madrid a ver lo que hago», Bruno Argenta, Idem.

³²⁸ «Sie waren die ersten die wirklich professionell getanzt haben und im Ausland gearbeitet haben.», descrito por B. Schildknecht, pedagoga de danzas árabes suiza, ver Transcripción, Anexo. También Leandra Hoegger, desde el ballet clásico, los recuerda: «Und eben so, Susana, für die ist es so... ist von Flamenco bessen gewesen, ich meine, sie ist eine total Pionierin gewesen, und dann auch noch mit dem Antonio zusammen auch sehr revolutionäre Flamencomusik auf dem Klavier», detalle de la entrevista personal a Leandra Hoegger.

³²⁹ «In dieser Zeit gab es sehr viele, sehr gute semiprofessionelle Leute, oder man musste sagen: Nein, es waren Amateure, Aficionadas, vor allem (...) aber der Amateurtanz hatte natürlich einen hohen Stellenwert, und er war, die Leute waren viel besser technisch, wie heute Amateure.», entrevista a Brigitta Luisa Merki.

Europa y América³³⁰. Su premisa era sencilla: «Lo que se ama, se aprende»³³¹.

2.5.3.1. El éxito de una generación: alumnos destacados La influencia de Susana y Robledo en la profesionalización de la danza en Suiza dieron con fruto a una excepcional generación de bailaores y bailaoras, bailarines y bailarinas profesionales en diferentes danzas y estilos, así como multitud de artistas y aficionados en otros géneros y artes pero que lograron alcanzar un nivel alto de conocimientos danzísticos y una gran excelencia en la comprensión de movimientos artísticos. Casi todas las entrevistas (transcripciones) publicadas en el anexo pertenecen a profesionales de la danza y antiguos alumnos de Susana y Robledo. Repitieron su camino, de maneras diferentes pero yendo a España a formarse, siguiendo su estela profesional, fundando estudios en Suiza o España.

Bruno Argenta, bailar desde años tempranos, desarrolló sus habilidades bajo la supervisión de Susana. Su pasión lo ha llevado a profesionalizarse: vive en España y trabaja como bailar y coreógrafo en Madrid, volviendo a Suiza frecuentemente para dar cursos y dirigir proyectos artísticos. Los Laberintos de Dürrenmatt es una producción donde trabaja con algunas coreografías de Teresa Martín y donde muestra parte de la influencia artística que heredó de Susana y Robledo, no sólo en la temática, tomando como punto de partida temas del escritor suizo, en este caso el tema del laberinto³³², como hicieron sus maestros cincuenta años antes, sino también entremezclando diferentes expresiones artísticas (literatura, imagen, danza, teatralidad) y reciclando también temas como las coreografías ya creadas años antes por su compañera Teresa. Argenta se vio impactado por la temática de La Centaura y el laberinto, «por eso los textos de Dürrenmatt, como suizo, me parecía, estaba muy fascinado por el laberinto, hay una pieza de Armiño, el laberinto, que es una pieza, desde la primera vez que la escuché, ya estaba cogido, un día lo voy a montar». Y lo hizo: «E hicimos varias actuaciones, y ellos vinieron a la última, Susana y Armiño, y vinieron de Sevilla, de haber estrenado Allegro y Soleá.»³³³ La música de Robledo sigue presente en su obra y destaca la gran facilidad que ofrece a los bailaores, ya que es fácil para un bailar adaptarse al movimiento a la música. Cuenta él mismo su pasión por esta música con la que creció y aprendió a bailar de forma estructurada. Argenta describe la relación entre Susana y Robledo y sus alumnos como «una familia realmente artística, esto era muy importante, que conocer a Susana y a Armiño, y de hacerme, si de estar repente arropado y que te protege un poco». Como un paraguas de protección, actuaban de mediadores y mecenas con sus discípulos, ayudándolos en ese

³³⁰«(...) weil die beiden so viele Leute hatten herum, weil sie so berühmt war, das war mir nicht so bewusst, aber da kamen ja immer Leute von Deutschland, die sie ja kannten von den Aufführungen in Deutschland, von der Lola Rogge Schule, von überall von diesen bekannten Schulen kamen Lehrerinnen und Fans, das heisst alle haben die ja immer belagert.», Brigitta Luisa Merki, Idem.

³³¹«Und was du liebst, das lernst du auch», cita extraída de la entrevista realizada por el periódico Sonntags Zeitung el 30 de noviembre de 1997.

³³²Coreografía El Laberinto, en: [http://danzarte.es/espectaculos.php?DOC_INST=2\[10.06.2024\]](http://danzarte.es/espectaculos.php?DOC_INST=2[10.06.2024]).

³³³Entrevista a Bruno Argenta.

camino de profesionalización que aún era en ese entonces terra incognita para muchos de ellos.

Brigitta Luisa Merki fue una de las primeras alumnas de Susana y la que motivó la fundación de Flamencos en route, dirigiendo la compañía hasta su disolución hace dos años. Cuenta ella que «era muy introvertida, y la relación creció cuando empezaron a ver mi talento de alguna manera y se interesaron por lo que yo hacía, de dónde venía, y el por qué.»³³⁴. Brigitta Luisa Merki preparó programas como bailaora y los representó siguiendo la estela de sus maestros. Su primera producción se llamó *Fantasía de una flamenca*, y la acompañaban el pianista Jürg Fehr y un actor, todo con música de Robledo (peteneras, zorongo, alegrías, soleares, etc.). Ella misma se hacía el vestuario³³⁵

Fueron treinta y cuatro actuaciones con su primera producción. Para el público era extraño no tener acompañamiento sin guitarra. Su experiencia anterior en compañías de teatro le ayudó a montar sus coreografías y escenografías. Y por ello asumió la dirección de la compañía posteriormente³³⁶. Brigitta Luisa Merki tomó el relevo de Susana en muchos de los cursos de verano cuando no pudo seguir por razones de salud.

Teresa Martin también asumió el relevo de Susana en muchos cursos, en España en la casa de Vigata³³⁷ mientras Robledo los acompañaba. Durante una breve temporada compartió la dirección de Flamencos en route. Ella se había formado con Susana y Robledo, bailó en las primeras producciones de la compañía y después se fue a España. Había bailado allí en tablaos, y coreografiado para grandes escenarios obras de su padre, Frank Martin, actuando con acompañamiento de orquesta o de piano (la *Fantasía sobre ritmos flamencos* fue dedicada tras un encargo a Badura Skoda y teresa la coreografió y bailó por toda Europa), combinando todo tipo de experiencias en torno al flamenco, tanto tradicionales como innovadoras. Más tarde fundó su propia compañía y trabajó tanto en Suiza como en España y Holanda.

Otra de sus primeras alumnas fue Nina Corti, que, empezando con ella, desarrolló una carrera como bailaora de flamenco en solitario. «Ella tenía una base de ballet, venía de una familia de músicos, había empezado a bailar muy joven, y estaba en las clases de flamenco, había empezado con Susana antes que yo»³³⁸. Ella se hizo popular por

³³⁴ «Ich war lange sehr zurückhaltend, und bei mir ist dann die Beziehung eigentlich gewachsen darüber dass sie irgendwie mein Talent erkannt haben und interessiert waren, was ich mache, und woher ich komme und warum und wieso», entrevista a Brigitta Luisa Merki.

³³⁵ «Mein allererstes Programm hiess Fantasía de una flamenca, und das war nur Musik von Robledo. Ich habe eigentlich alle... die Tänze die ich gelernt habe, unglaubliche Potenzial, das war alles mit Klaviermusik, habe ein Bühnenstück gemacht mit einem Schauspieler, und ich war diese Tänzerin und Jürg Fehr, der war Pianist und hat diese Musik gespielt, von Robledo. Es waren all diese Tänze, Zorongo, Peteneras, Alegrías, Soleares», Idem.

³³⁶ «Por eso, yo siempre quise fundar una compañía, de flamenco. No me interesaban los vestidos bonitos y de solista. Yo quería tener una compañía», «Deswegen, ich wollte immer eine Kompanie gründen, in Flamenco. Es hatte mich nicht interessiert, die schönen Kleider, und alleine. Ich wollte eine Kompanie haben», Idem.

³³⁷ «Und Teresa Martin hat den Kurs geleitet, (...)», entrevista a Leandra Hoegger.

³³⁸ «Sie hatte eine Balletausbildung, sie kam aus einer Musikerfamilie, sie hat sehr früh angefangen zu tanzen, und sie war auch in Flamenco, hat sie früher bei Susana schon angefangen als ich», entrevista a

diferentes actuaciones en giras con los Gipsy Kings, entre otros grupos flamencos, pero más tarde tendió también un puente entre el flamenco y obras clásicas, como el fandango de Boccherini u obras nunca coreografiadas en estilo flamenco como las variaciones de Rachmaninov.

La Carbona (Ursula Kohler) fue también bailaora profesional, y empezó a bailar con Susana; quizá fue la primera de todas sus alumnas que se especializó y bailó profesionalmente mucho y durante largas temporadas. En Berna construyó una verdadera peña flamenca con aficionados, músicos, alumnos, y motivó a la apertura de muchas otras escuelas de flamenco. Trabajó con Rafael de Huelva y Jürg Gester, dos músicos flamencos afincados en Suiza. En cuanto a la influencia que tomó de Susana y Robledo, también estaba el aperturismo por trabajar con otros estilos. Muy sorprendente y comentado fueron sus giras mezclando flamenco y música africana. Otras dos producciones las hizo invitando a Nina Corti.

Otros alumnos de Susana y Robledo que se profesionalizaron, y que también se unieron al fundar Flamencos en route, fueron: Antonia Mena, Dominique Lasaki, Juani Berggren, Joaquín Ruiz, Alejandro Granados y Antonio Alonso entre muchísimos más. Como dato curioso añadir que casi todos estos alumnos y futuros bailaores llevaron al escenario en el Teatro Lope de Vega la obra *La Celestina* unos veinte años después de fundarse la compañía. Terminaremos este capítulo con una cita esclarecedora de Argenta respecto a los valores que transmitía Susana (y Robledo) en su pedagogía: «no era solo venir y tomar clases e irte, era de profundizar en todo, de dónde viene el flamenco, qué es el flamenco, España, que no son sólo los pasos, son muchas cosas las que te tienen que llevar, y te tiene que interesar, o te tienes que enfrentar para profundizar y todo esto.»³³⁹

Brigitta Luisa Merki.

³³⁹Entrevista a Bruno Argenta.

3. Resultados

3.1. Reconstrucción biográfica

3.1.1. Cronología

Los datos biográficos investigados hasta ahora nos permiten reconstruir la vida de Susana y Robledo con mejor perspectiva de lo que se sabía en un principio. La búsqueda en Alemania y el intento colectivo de evocar la memoria familiar, la búsqueda en los archivos y catálogos, en anticuarios así como las entrevistas y contacto con personas clave ha arrojado datos suficientes como para atrevernos a hacer un boceto de su biografía más completa de lo que teníamos al principio. Aquí mostramos los resultados ordenados cronológicamente junto a algunos acontecimientos en el mundo de la danza y el flamenco que nos ayuden como referencia a entender cada época.

- 1916 El día 10 de octubre nace Susana como Susanne Looser.
- 1919 José Luis de Udaeta nace en Barcelona, y la hermana de Robledo, Rosmarie Janssen también nace el mismo año en Hannover.
- 1920 Emil Janssen compone "Auf Adlers Flügeln getragen übers brausende Meer der Zeit".
- 1922 El doce de mayo nace en Hannover Armin Janssen. Susana tiene en este momento 6 años y ya ha manifestado querer ser bailarina.
- 1923 Emil Janssen compone "Hier hast du meine beiden Hände".
- 1925 La familia Janssen se muda a Templin. Nace su segunda hermana, Marlis Janssen. En la casa de los Janssen se cantan y tocan por las noches canciones del cuaderno "Klänge aus der Kinderwelt". Palucca funda su escuela de danza en Alemania.
- 1928 Susana acude a la escuela secundaria de Köniz, en Berna. Clase de danza con Dora Garraux.
- 1930 Mudanza de la familia Janssen a Danzig. Nace su hermana Annelie Janssen.
- 1932 Nace Alain Bernand. Primeras clases de piano de Robledo directamente con su madre.
- 1933 Susana viaja a Italia. Frank Martin compone para Andrés Segovia «Quatre pièces brèves für Gitarre».

- 1935 Mudanza dentro de Danzig a una nueva casa. Robledo asiste al Städtische Gymnasium en Winterplatz. Emil Janssen pone la música «Offenbarung, Der Mutterlied» para coro mixto.
- 1936 Robledo empieza a recibir clases de música y piano en el conservatorio de Danzig.
- 1937 Susana interrumpe sus estudios de enfermera en el Lindenhof-Spital.
- 1938 Susana se casa con el médico Guy Audeoud.
- 1939 Mudanza de toda la familia a Königsberg (Yorkstraße 39, Kaliningrado). Robledo improvisa con frecuencia al órgano, y dirige también con frecuencia el coro en la iglesia. Palucca recibe la prohibición de bailar en Alemania. Hilde Baumann, alumna de Palucca, funda un grupo de danza moderna (en Suiza?). Primer concurso de danza de Suiza, impulsado por la Exposición nacional (Landesaustellung). Susana Audeoud baila el 17 de julio por la tarde.
- 1940 Robledo acaba su bachillerato o estudios de secundaria ab en Königsberg (Kaliningrado). Mientras, en Suiza, Susana da a luz a su hijo, Yves Audeoud.
- 1941 Susana baila y coreografía *Danseuses de Delphes* junto con música de Claude Debussy en el Schauspielhaus de Zürich.
- 1942 Nace Enrique Morente.
- 1944 La familia Janssen celebra las navidades juntos en Kaliningrado. Frank Martin compone *Petite Symphonie* concertante como encargo de Paul Sacher.
- 1945 Robledo va a la guerra como marine en un submarino (Kriegsmarine). Según fuentes secundarias, es apresado con la tripulación en algún punto de Francia. Sus padres huyen durante el avance de las tropas rusas hacia Steckbrunn, a la casa de la tía Martha. Todos se encuentran después en Oldenburg. Marlis vivirá en Fabelin y se casa al final del verano. Primera escuela de Ballet oficial en Zürich (Volkart Schule).
- 1946 Robledo está en Göttingen y estudia en la universidad musicología (cinco semestres según Richard Merz). Su profesora Martha Mascha le motiva a componer y a estudiar piano. Marlis, la hermana de Robledo, da a luz a su primer hijo. Primeros reglamentos para bailarines profesionales en Suiza. Susana baila en el Stadttheater Luzern (Musikfestwochen) el 21 de agosto (una sarabanda, y una danza gitana). El 13 de octubre en el Schauspielhaus baila Susana acompañada de un guitarrista español, Juan de Cordoba (Bewegungen, s.51). Frank Martin se muda a Holanda con su familia.

- 1947 Susana se va a Paris para tomar clases de José Torres después de verlo actuar en Suiza, pero él se niega a darle clase. Ella decide ir a España y será retenida en Port Bou, frontera entre Francia y España. Dos días después se le permite pasar al territorio español. Busca a José de Udaeta en Barcelona y Madrid. Susana y Jose de Udaeta empiezan a ensayar juntos. Susana se convierte en Prima Ballerina en el Ballet español de Madrid y empieza a tomar clases de flamenco con El Estampio y La Quica, los que fueron a su vez profesores de José de Udaeta. Susana también toma clases de escuela bolera con Pericet. Hay una anécdota sin confirmar, donde se la confunde con una prostituta por la calle y la guardia civil la retiene brevemente.
- 1948 Robledo comienza sus estudios de piano en el conservatorio de Freiburg i. Breisgau con el profesor Carl Seemann. Susana comienza a bailar con Jose de Udaeta como dúo de flamenco en el extranjero: su primera actuación será en Ginebra (31 de mayo) y actúan también en Holanda.
- 1949 Amistad de Robledo con Friedrich Zehm y Bertold Hummel. Nace Barbara, sobrina de Robledo. Primera gira de Susana y José en España y Suiza: el 20 de diciembre actúan en Madrid. En algunos artículos aparece el año 1949 como obtención de su diploma en Freiburg.
- 1950 A partir del 17 de abril comienza la gira de Susana y José en Suiza (Zürich, Ginebra, Berna y Basel). Hay informaciones sin confirmar de que Robledo pudo tomar clases de piano en Zürich con Max Egger a partir de este año. Marlis trabaja en la escuela primaria de Templin. Gira de Susana y José por España, Suiza, Alemania y Holanda.
- 1951 Susana y José actúan en abril en el Schauspielhaus de Zürich. Por cuestiones que no se han aclarado buscan a un pianista sustituto en Freiburg y Carl Seeman les recomienda a Robledo. Van juntos a Austria. Se supone que será sólo por dos meses. El 19 de julio en Freiburg, en la Kaufhaussaal, Robledo estrena la *Sonatine* para trompeta y piano de Bertold Hummel con Franz Fehrenbach a la trompeta. Gira por Holanda, Alemania, Suiza y Francia.
- 1952 Susana und José bailan Der Dreispitz en Hannover. Primeras composiciones para piano y flamenco. Bailan Don Juan en Hamburgo. El 16 de febrero nace Hans-Dieter Hefele en Darmstadt, sobrino de Robledo. en el bautizo estará presente Robledo, también celebrará la Navidad en familia en Alemania. Marlis se muda con su familia a Canadá en busca de trabajo y mejores perspectivas. Actúan en las Berliner Festwochen en Alemania así como en Holanda, Bélgica, Austria y Suiza. El sombrero de tres picos en Hannover.

- 1953 Fallece Berta Knappe, la madre de Robledo. Carta de Robledo a su padre Emil Janssen. Gira por Alemania, Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia, Holanda, Belgien, Austria y Suiza.
- 1954 Primera gira con Susana und José que se alargará en otras giras hasta 1958. Visita en la Grafenstrasse y gira por Alemania, Francia, Congo belga, Indonesia: Java, Celebes, Bali, Borneo, Sumatra, Billiton.
- 1955 Concierto de piano de Robledo en Madrid (marzo). Primeras críticas en el periódico ABC. Después Barcelona (mitad de marzo): toca piezas de Stravinsky, Bartok, y seguramente también Toccata de Ravel. Le siguen otros conciertos hasta abril. En noviembre da conciertos en Dortmund y Essen. No está claro si toca solo o está en compañía de Susana y José: recibe buenas críticas no solo como solista sino como buen acompañante en diferentes medios de prensa. Acompaña a Susana y José y toca piezas sueltas. Toca en Braunschweig y Bruselas. Acuden todos al Festival de Schwetzingen Compone *Ibiza*. Gira por España, Holanda, Italia, Alemania, Bélgica y Suiza.
- 1956 Visita familiar de Robledo con Susana a Oldenburg (Alemania) para conocer a su padre Emil. Emil se muda a Emden. Susana y Jose bailan *El sombrero de tres picos* en Zürich con el Ballet del Stadttheaters Zürich . Actúan en Bristol (Inglaterra) en octubre y después en Lucerna. Marlis y su familia regresan de Canadá a Alemania. Compone *Pavana*, *Romanesca*, *Catalanesca*. Gira por Suiza, Holanda, Alemania, Bélgica, Italia e Inglaterra. Frank Martin compone la ópera *Der Sturm*.
- 1957 Robledo toca en marzo en Zürich (crítica del NZZ del 7 de marzo) obras de Falla y Ravel. En julio actúa en Rotterdam, tocando *Alborada del Gracioso* (Ravel). En noviembre toca en Zürich y aparece en el programa "Zorongo von Robledo". En diciembre toca en Bruselas, donde tocará *Haendel Variationen* de Brahms. En Amsterdam incluye en el programa Bartok y Frank Martin *Préludes*. Frank Martin está presente en los conciertos. Se muda a Zürich, compone *La Plañidera*, toca en Ginebra. En Jerez de la Frontera, Antonio, Susana y José buscan a un cantautor y dan con Sernita, que actuará durante tres años con ellos, y cantará *Romance de Carmen y José*, entre otras obras. Robledo graba a Sernita en su casa de Zürich (grabaciones incluidas en Sernita de Jerez, Ediciones Carena). Gira por Alemania, Suiza, Belgica, Austria, Italia y Holanda.
- 1958 En febrero concierto solo en Göttingen de Robledo, donde toca las *Haendel Variationen* de Brahms. Compone *Romance de Carmen y Don José* (según

- Merz), estreno en Hamburgo el 26 de octubre. Conciertos en Holanda con Ser-nita, y en la embajada española en Ginebra. Contrae matrimonio con Susana Audéoud. Alain Bernard empieza a trabajar como bailarín y profesor en el Stadttheater de Berna. Gira por Austria, Holanda e Inglaterra.
- 1959 Concierto en Nueva York y encuentro Victoria de los Angeles supuestamente en este año (programas con logotipo en rojo). Gira por USA, Canada, Surinam, Antillas, Venezuela, England, Austria, Finlandia, Suecia y Alemania.
- 1960 En septiembre actúan en Viena. El programa de Susana y José incluye *Catalanesca*, *Ballada de Carmen y José*, *Villancico*, *Encuentro Ritmico*, *Soleares*, *Alegrías antiguas*, *Tientos...* mientras ya se incluyen solos de la guitarra y el piano. En octubre actúan en Manheim, y en Londres, con el *Romance de Carmen y Don José*. En Londres se encuentran casualmente con el Ballet de Pilar López y con Antonio Gades, también actuando. Gira por Inglaterra (Festival Edinburgh), Suiza, Alemania, España y Austria.
- 1961 Programma de Susana y José sin Robledo, y con Rudy de Heus al piano. Sus programas llevan el logotipo amarillo, y Robledo no aparece en ninguna de las fotos ni en el texto. Compone *La Verbena*, *Lamento de los Centauros* (se toca en octubre en Zürich). Gira por Alemania, Bélgica, Suiza e Inglaterra.
- 1962 Gira por Holanda, Inglaterra, Alemania y Suiza. Palucca visita Suiza por primera vez y da un curso en Berna.
- 1963 Compone *Arcos flamencos*. Empieza un esbozo de *La Centaura*. Compone *El laberinto*. Gira por USA, Canada, Islas Hawai, Bermudas, Antillas, Austria, Suiza, Belgien, Alemania, Dinamarca y Suecia. Estrena *La centaura* en octubre en Viena.
- 1964 Compone *Epígrafes Mediterráneos (La Centaura y El Laberinto)* para Susana y José, y se graba en directo. Primer curso internacional de verano convocado por la SBTG donde se invita a Susana y Robledo. Trabaja en la escuela Mudra de Maurice Béjart (Bélgica), y en la Toronto National Ballet School invitada por, (Canada). También son invitados por primera vez en Dresden a dar los cursos de verano en la Palucca Schule. Actúan en el Festival Hemel-Hempstead de London y también por Austria, Suiza, Holanda (donde conocen a Pepe Habichuela, que se encuentra con FIesta Gitana de gira también en Rotterdam) y Alemania.
- 1965 Actúan en Canada, USA, Alaska, Suiza. En el mundo del flamenco en España se edita "Suite Flamenca", grabación del pianista flamenco Arturo Pavón,

- marido de la hija del caracol, quizás uno de los pioneros como pianista de flamenco junto a Robledo.
- 1966 Cursos de verano en Zürich, donde Teresa Martin acude por primera vez. Robledo compone *La Celestina*. Morente trabaja por primera vez con Susana y Robledo, cantando en *La Celestina*. Estreno en Frankfurt (8 de enero), después se representará en la Opernhaus de Zürich. Gira en Europa. Vuele a componer: *Aspectos* (1966) con Andrés Batista, estreno en Frankfurt. Presenta "La Celestina" en disco de vinilo (con el sello Emi – Odeon). Acuden al Festival Montrose (Escocia), presentaciones en Holanda, España.
- 1967 Programa con Susana y José sobre danzas folclóricas, la música será arreglada por Robledo: *Olé de la curra, Malagueña, Panaderos, Bolero de Torrent, Capricho de Goya nr. 75* compuesto junto a Andrés Batista, y se estrenará en Berna el 17 de noviembre con Batista. Gira por España, Suiza e Inglaterra.
- 1968 25 de julio en Zürich: compone Siguiriya gitana. Curso de verano en Zürich. Gira por Alemania, Holanda, Austria, Italia, España y Suecia. Otras compañías de flamenco de España empiezan a salir al extranjero de gira.
- 1969 Primera vez en Playa de Aro (Girona, España). Compone *Final Alegre*, Estreno en Gooiland Hilver Sum. Gira por Holanda, Inglaterra, Suiza y Alemania.
- 1970 Ultima gira de Robledo con Susana y José por Suiza y Europa: La pareja Susana y José terminan su carrera como dúo de flamenco. Interpretan *Carmen, Capricho de Goya nr. 75, Final Alegre, Cuadros flamencos*. Curso de verano en Zürich. Se publica «Susana y José, spanischer Geist im Tanz», de Gerhard Zacharias.
- 1971 Trabajo pedagógico y acompañamiento al piano de Susana y José en diferentes escuelas y compañías: Folkwang Schule, Essen Mudra Schule de Maurice Béjart, Tanzstudio de Alain Bernhard. En Berna actúa La Singla con Andrés Batista a la guitarra, en su gira por Europa.
- 1972 Compone *Los siete Puñales* para dos pianos y percusión. Concierto el 24 de noviembre que será grabado en directo. Antonio y Susana son invitados a Canadá como profesores del National Ballet School of Toronto. Curso de verano de Zürich. Brigitta Luisa Merki asiste por primera vez a los cursos con Susana y Robledo. Barbara (sobrina de Robledo) vendrá de visita a Zürich. Teresa Martin está trabajando profesionalmente como bailaora en un tablao de Mallorca. Frank Martin la visita y se inspira para su *Fantaisie*. Badura Skoda le hace un encargo para una obra de piano.

- 1973 Robledo está de gira en Toronto con Susana y Enrique Morente. El Prix de Lausanne se celebra por primera vez en Suiza. Frank Martin compone la *Fantaisie sur des rhymes flamencos*.
- 1974 Robledo compone *Ronda de Toros* en Bruselas. Curso de verano en Zürich. Emil Janssen (Oldenburg) escribe una carta a su hijo (en Castillo de Aro, Girona). Teresa Martin coreografía *Trois Danses* y *Fantaisie sur des rhymes flamencos* de su padre Frank Martin. El estreno se celebra en el Lucerne Festival. Robledo und Susana están presentes. Teresa actúa también en el Opernhaus como Ariel en la ópera de su padre *Der Sturm*. El 21 de noviembre fallece Frank Martin en Naarden, Holanda.
- 1975 Compone *Zapatanguillo* el 13 de julio en Zürich, y *Los siete Puñales* para el Stadttheater Bern (en su versión para piano). El padre de Robledo, Emil Janssen, fallece.
- 1976 Presentan *Ronda de Toros* con los miembros del National Ballet Toronto School. Curso de verano en Zürich.
- 1977 El 14 de julio en Zürich compone *Petenera medieval*, y el 14 de agosto en Vigata, Playa de Aro (Girona), compone el *Taranto del sol negro*. Peter Jarchow termina los Ejercicios para danza con piano.
- 1978 Curso de verano en Zürich.
- 1979 En febrero actúan Susana y Robledo en el St. Lawrence Centre for the Arts.
- 1980 Compone *Soledad* (en Toronto). Cursos de verano en Zürich.
- 1981 El 23 de noviembre se estrena *Los siete puñales* (versión para orquesta) con el National Ballet Toronto en Canadá.
- 1982–1983 *Soledad* se realiza con el Ballet de la Opernhaus Zürich, Susana coreografía y Brigitta Luisa Merki baila el papel principal. Cursos de verano, Zürich.
- 1983 Susana baila con Maurice Bejart en Europalia (Bélgica). En Toronto, se graba el documental con Susana y Robledo durante sus clases con el ballet (Cynthia Scott dirige los trabajos). Brigitta Luisa Merki presenta *Fantasías de una flamenca* en diferentes teatros de Suiza con música de Robledo.
- 1984 Se funda la compañía de danza "Flamencos en route" por Brigitta con Susana y Antonio. Reciben un Oscar al mejor documental corto llamado "Flamencos at 5:15" (Cynthia Scott). Curso de verano, Zürich.

- 1985 Compone *Obsesión* para Flamencos en route, y se estrena el 10 de abril en el Kurtheater Baden con coreografía de Susana. Teresa Martin y Brigitta Luisa Merki son dos bailarinas principales del elenco y fijas en la compañía. Robledo compone *Jardín de alegrías*. Aparece la grabación en vinilo de "Obsesión". Gira en Alemania, actuando en el Internationales Tanzfestival en Amersfort, y en Holanda. El 3 de abril se publica el artículo en el "Kulturspiegel" de Hansueli W. Moser-Ehringen sobre la compañía. Publicación de Robledo bajo el nombre de Armin Janssen "Rhythmische Konstanten im Flamenco" (artículo en el libro *Schnittpunkte Mensch Musik – Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik*). En diciembre recibe el encargo para componer unas fantasías de cante jondo por la comunidad de Madrid para las fiestas de San Isidro.
- 1986 Compone la obra de concierto *Fantasías de Cante Jondo para voz flamenca y orquesta**, para la voz de Enrique Morente, y la estrenan en Madrid, en el Teatro Real, con la orquesta Arbós. Curso de verano, Zürich. En Ludwigshafen (Pfalzbau) actúa Robledo con Flamencos en route interpretando *Obsesión*.
- 1987 Compone *Don Juan (A Juan. Momentos de Don Juan flamenco)* para Flamencos en route. Mientras sigue con los conciertos de la *Fantasía de cante jondo* en la Mezquita de Córdoba, y con *Don Juan* en el Internationales Tanzfestival Stuttgart y en la Opernhaus Zürich, Stadsschouburg, Amsterdam, Luxemburgo e Italia. Maurice Béjart funda su compañía de ballet y escuela en Laussane.
- 1988 Actuaciones de *A Juan* en Alemania. Curso de verano en Zürich.
- 1989 Susana y Robledo serán galardonados con honores por la ciudad de Zürich. "Soy gitano": Camarón de la Isla graba su emblemático disco con la Royal London Philarmonic.
- 1990 Actuaciones en febrero de *A Juan* en Stuttgart. Compone *Alegro-Soleá* para voz flamenca, piano y orquesta de cuerdas, para Enrique Morente. Compone también *Don Quijote y Sancho Panza* para Flamencos en route. En mayo da conciertos en Cádiz, Teatro Falla (*Alegro-Soleá*). El 23 de mayo se estrena *Contrastes (Obsesión, Don Quijote y Sancho Panza, Ritmo)* en el Kurtheater de Baden. La gira de *Contrastes* los llevará a Suiza y Alemania. Premio de Schweizerischen Doron-Preis-Stiftung para Susana y Antonio. En septiembre tocarán en Sevilla, en los Reales Alcázares (estrenando *Alegro-Soleá*), con motivo de la VI Bienal de Flamenco, con Morente y Habichuela. Las críticas estarán divididas.

- 1991 Contrastes se representa en Austria, Hungría e Italia. Robledo compone *La Celestina* para Flamencos en route, y se estrena el 19 de octubre en el Casino Zug (Richard Merz hace de director artístico, y el Kammersprechor, será dirigido por Bernhard Erne, mientras que la coreografía será obra de Teresa Martin), y seguirá representándose en Stuttgart, después en el Festival der Frauen en Hamburgo, Bienal de Arte Flamenco en España, en los Bregenzer Festspiele en Austria, y seguirán por Hungría, Italia y Luxemburgo. Primera trombosis de Susana: pierde el habla y su movilidad se ve reducida.
- 1992 Concierto en Granada en pleno julio, en el Palacio de Carlos V, durante el Festival Internacional de música y danza: se interpretan *Fantasia* y *Alegro-Soleá*. Concierto en la Mezquita de Córdoba (*Alegro-Soleá*). Morente y Robledo colaboran en la música para la película restaurada «Currito de la Cruz» (1929), que se muestra en la Expo de Sevilla 1992 con Morente. En octubre tocan en Almería (*Alegro-Soleá*). En todo el año 1992 estará Pepe Habichuela a la guitarra con Morente y Robledo en todos los conciertos.
- 1993 Se retoman las representaciones de *La Celestina*. Brigitta Luisa Merki estudia una nueva coreografía. Gret Palucca fallece a los 91 años en Dresden.
- 1994 Compone *Rondón*, que se estrena el 4. de noviembre en el Kurtheater de Baden. Brigitta coreografía y toma la dirección artística de la compañía. Gira por Alemania, Italia y Austria. Escribe a Bertold Hummel por carta (después de casi 50 años sin verse). Enrique Morente recibe el Premio Nacional de Música, siendo el primer músico de flamenco en recibirlo. Teresa Martin abandona la compañía Flamencos en route.
- 1995 *Alegro Soleá* es tocada en Paris, en la Cité de la musique, con Morente y Tomatito entre otros, y en Madrid, en el Teatro de la Zarzuela. Se publica el disco "Alegro Soleá" junto a Enrique Morente y la Orquesta Sinfónica de Europa dirigida por André Presser.
- 1996 Heinz Spoerli es nombrado director del Ballet en el Opernhaus, Zürich.
- 1997 Termina de componer *el canto nómada* para Flamencos en route, que se estrena el 17 de octubre en el Kurtheater, Baden. El 14 de diciembre se celebra en Zürich, en el Theater Gessnerallee un homenaje a Robledo titulado: *Hommage an Antonio Robledo zum 75sten Geburtstag* (donde se interpretan *Alegro-Soleá* y *el canto nómada* entre otras piezas, con Flamencos en route, Enrique Morente, Carmen Linares y René Berger, el gran amigo y pianista de Robledo). Entre el 16 y el 21 de diciembre hay actuaciones en Zürich representando *el canto nómada* en el Theater Gesneralle, y después siguen en Dresden, Baden y

- Lucerna. Nina Corti, bailaora suiza, después de hacer algunos años de pausa, sale de gira con el espectáculo *Moments in a Garden of Spain*.
- 1998 Se publica la grabación en CD "el canto nómada". Se representará el 27 de marzo en el Stadthalle de Neumünster, el 4 de abril en Rastatt, y el 24 de abril en Wilhelmshaven.
- 1999 El 21 de octubre es el estreno de *Soleá and the Winds* (coreografiada por Brigitta Luisa en colaboración con Colin Connor). Se representa en Kurtheater Baden con Antonio, en Aarau y Zürich. Siguen en Italia, Alemania y Luxemburgo. Será el último trabajo en activo de Robledo en Flamencos en route.
- 2001 Estreno el 24 de marzo de Fragmentos I (*Metamorfosis, Centaura*), en los teatros Thik y Theater im Kornhaus en Baden, Aarau y Zürich. Le sigue el estreno el 26 de mayo de Fragmentos II (*Voy!, Olé*), también en los teatros Thik en Baden. Y termina con el estreno el 13 de octubre de *Fragmentos III (Laberinto, Soledad)*, que se representará también en los teatros Thik de Baden, en Berna, Essen (Alemania), y en el teatro Litta de Milán (Italia).
- 2002 Compose *Lamento para contralto, coro de voces femeninas y piano*. CD "Estaciones". Flamencos en route presenta Tránsito flamenco (ya sin Robledo). El 12 de noviembre, en Ludwigshafen am Rhein, se estrena *Lamento* en la 94. Musikalische Abendnacht. Robledo dirige la pieza y toca. Hay una grabación en directo con fecha del 16 de noviembre en Ludwigshafen.
- 2003 Organización del concierto homenaje a Antonio Robledo. IC recibe las partituras y los datos de contacto. Primer encuentro con Robledo en su casa de la Münsterergasse.
- 2004 Concierto homenaje a Antonio Robledo con estudiantes de la ZHdK. Daniel Fueter da el discurso inaugural: *Hommage à Antonio Robledo*. Es el 13 de noviembre. Se cumple el vigésimo Aniversario de la compañía Flamencos en route. Premio Hans Reinhart-Ring a Brigitta Luisa Merki (otorgado por la Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur, SGTK) por su carrera. El hijo de Susana fallece en un accidente en Freiburg i. Br. Se publica el libro «Flamencos en route» de Hansueli W. Moser-Ehinger con informaciones sobre la compañía y todas sus producciones, así como artículos sobre Susana y Robledo.
- 2006 "Eine lebende Legende wird 90": Artículo de Marianne Mühlemann sobre Susana y Robledo en el Bund Zeitung.

- 2007 Susana y Robledo se mudan a la residencia Nordlicht (Max Bill Platz, Oerlikon, Zürich) a las afueras de la ciudad. Una de las últimas fotos nos muestra a Susana en la vivienda de la residencia.
- 2008 Publicación de la grabación "abriéndose camino" en formato CD y producido por Flamencos en route y Robledo.
- 2009 Pequeña celebración del cumpleaños de Susana. Se celebra el 25 aniversario de la fundación de la compañía Flamencos en route. Susana estará presente en este evento, el último fuera de la residencia. José de Udaeta fallece ese año.
- 2010 1 de enero, fallecimiento de Susana. Robledo visita a sus sobrinos en Marburg y se queda en casa de Barbara Melnyk. Será el último encuentro de Robledo con su hermana Marlis y toda la familia. El 13 de diciembre fallece inesperadamente Enrique Morente.
- 2012 Homenaje a Palucca en el Bayerisches Staatsballet. Peter Jarchow da el discurso de homenaje.
- 2014 Entre mayo y julio realizo visitas personales a Robledo en la residencia Nordlicht. Sus nietos y Brigitta también le visitan. Fallecimiento el 2 de octubre en Zürich a los 92 años. El 14 de octubre se celebra una pequeña ceremonia de despedida con sus allegados y amigos más íntimos.

El mapa incluyendo todos los viajes se vería diferente del que presentamos al principio de nuestra investigación (capítulo 1.2). Incluyendo todos los países que han sido encontrados en programas, folletos y artículos son unos 25 en total. El mapa actualizado se vería como a continuación:

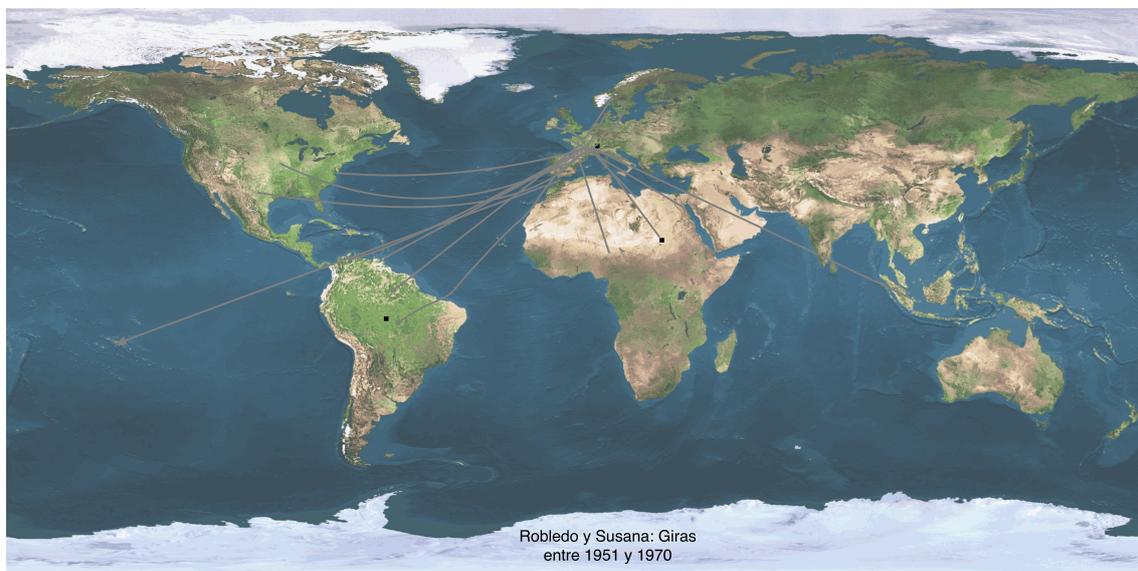


Figura 37: Mapa de los movimientos geográficos de Antonio Robledo entre 1951 y 1970 en las giras con Susana y José (Fuente: <http://www.astray.com/static/earth-huge.png>, CI).

Estos datos nos muestran que Robledo viajó toda su vida a donde fue invitado y pudo trabajar con Susana o con otros músicos de flamenco. Aún naciendo en un determinado país, con un nombre de procedencia germana, con una tradición musical definida, él eligió un nuevo nombre, se adaptó a otro país durante más de medio siglo sin tener necesidad de volver a vivir en Alemania y abrazó un estilo de música totalmente diferente a lo que primero aprendió y estudió hasta hacerlo suyo. Las palabras de Elisabeth Feller en su artículo por el fallecimiento de Robledo en 2014 tienen sentido: el estuvo «en route» toda su vida.

3.1.2. Obra: ordenación y clasificación

Para estructurar todo el universo de Robledo al que hemos tenido acceso y unificar todas las fuentes encontradas, ha sido necesario no solamente constituir un anexo para enumerar los documentos, sino realizar una catalogación de toda la información e ir ordenando las pequeñas piezas del puzzle musical, según el período y la producción del ballet flamenco al que pertenecieran. El corpus de su obra se mostrará en un índice musicológico con diferentes apartados que clasifiquen la información. La meta de este corpus es facilitar la exposición de todos los documentos existentes y encontrados hasta ahora, y ordenarlos por temática, forma, contenido, tonalidad, título, pertenencia a ballet, año de composición, dedicatoria, instrumentación, estreno, y otros parámetros de importancia. Todos los parámetros incluidos son estándares ya aplicados a otros compositores cercanos (como ejemplo, el índice del compositor Rolf Looser). Para ordenar el resto de documentos que no fueran solamente manuscritos, se ha establecido el Verzeichnis (Índice), que engloba casi todas las fuentes, primarias y secundarias, encontradas y catalogadas.

El análisis de los manuscritos la limpieza y presentación de los mismos, con correcciones casi inexistentes, la limpieza de los trazos, regulares, y los trazos precisos, hace llegar a varias premisas conclusivas: la gran parte de los manuscritos analizados son partituras pasadas a limpio, terminadas, en ningún caso originales. La ausencia de manuscritos asófagos o interminados, de motivos, de errores, no significa que no se dude de su existencia, pero en cualquier caso no son manuscritos de trabajo. Incluso se podría interpretar como un trabajo de notación, una última fase después de haber improvisado la música en una fase temprana, haber desarrollado las formas, haber perfeccionado la improvisación, y establecidas formas fijas, pasadas a forma escrita, de manera que pudiera interpretarse en un futuro y quedara para la posteridad.

La lista de obras en su estado actual (ver Anexo, Tablas) incluye informaciones respecto a las fuentes, a la dedicatoria de la obra, tonalidad y movimientos, intérpretes, fechas (de composición y en caso de que no hubiere, fecha de estreno), instrumentación y coordenadas si se supiesen con seguridad. En esta lista mostramos también los ballets y dramas musicales en conjunto y desdoblados en sus respectivos movimientos. En cambio, el Índice (Verzeichnis, ver Anexo) es un catálogo donde se alistan los documentos encontrados según su naturaleza o característica: las obras se muestran en orden alfabético y según la instrumentación, los documentos encontrados se dividen en cartas, artículos, biografías, dependiendo de la clase de documento, y esto necesita un análisis previo de las fuentes a catalogar.

Por parte de Robledo hay que destacar que, bien habiendo recibido algunas clases de composición de Frank Martin, nunca estudió composición según la enseñanza establecida, ni se sentía atado a ninguna escuela o manifiesto en especial. Solo le debía respeto a lo que él denominaba su escuela, que era la escuela del folclore español, de las reglas no escritas del flamenco, y que él consideraba más duras incluso que las de la composición

clásica. Aquí pueden caber dudas de si el compositor hacía realmente música dentro de lo llamado flamenco partiendo de sus orígenes germanos y de su vocación casi autodidacta. Sin un mismo lenguaje no se hubieran entendido. Pero Habichuela añade refiriéndose a Robledo: “Era flamenco, flamenco”. Sobre la recepción que tuvo el flamenco colaborativo creado entre estas dos figuras, la aceptación a nivel europeo fue total y sin excepciones. En España la crítica fue heterogénea. Dentro del marco de la música clásica (por ejemplo en los conciertos realizados en el Teatro Real), las obras fueron acogidas con entusiasmo y aceptadas como una fusión innovadora arriesgada. Para otro público, el especializado en flamenco, no fue fácil aceptar la innovación de la instrumentación (nuevos timbres, polifonía), y se vió desbordado. La fusión se sitúa en una delgada línea donde la innovación puede ser entendida como el robo de la identidad. Las causas pueden ser varias. Por un lado se puede atribuir la causa a la programación que acompañaba el estreno de estas obras en Andalucía: en los programas que se escucharon en la Bienal de Flamenco se tocó primero Bártok y Toldrá, piezas que no son de fácil escucha para un público no acostumbrado a las vanguardias sinfónicas y al timbre orquestal en el flamenco. Estas obras no ayudaron a la percepción y enajenaron aún más con su factor experimental a la fantasía flamenca. Por otro lado la naturaleza de los géneros pudo ser también una causa del rechazo inicial. El mezclar flamenco y pop, como podemos escuchar en ejemplos más modernos de Ketama, o flamenco y jazz, como hicieron Pedro Iturralde y Paco de Lucía en su época, tuvo una aceptación bastante alta desde sus comienzos. Los consumidores de flamenco están más en contacto con el pop en la inmersión musical diaria, así como el jazz, habiendo fusiones desde los años setenta y haciendo estas fusiones más asequibles en cuanto a escucha. La música clásica, sin embargo, necesita de un largo proceso de comprensión y costumbre, es minoritaria y no es parte habitual de la escucha musical del público flamenco. Por ello la fusión de flamenco con un género casi desconocido no cala tan rápido en un oyente flamenco como otras fusiones con géneros más populares. En cuanto al trabajo de Morente y Robledo, al buscar algo nuevo, sin seguir patrones severos ni esquemas armónicos determinados, no estaban siendo conscientes de estar fusionando estilos o encontrando un lenguaje. Cualquier experimento de este calibre precisa de tiempo y de escucha repetitiva para lograr dos objetivos: aceptación o reconocimiento de la música como parte de la propia vida, y poder con el paso del tiempo descontextualizarla y adaptarla a nuestros recuerdos. Aquí se debe aclarar que Morente no sabía escribir música. Creemos que el estado actual de registro de la obra en la Sociedad General de Autores es incorrecto. Robledo fue el mayor artífice de la obra en cuanto a todo el acompañamiento orquestal.

3.2. Logros en el universo Susana-Robledo

3.2.1. Difusión de los ballets españoles

A partir de todos los indicios acumulados y analizados, Susana y José con Robledo junto a ellos, puede que no crearan un mundo propio en el flamenco conscientemente, sino que lo encontraran por el camino: el proceso de trabajar en equipo durante tanto tiempo les llevó al resultado conseguido encima de los escenarios. El éxito, la fascinación que ejercieron sobre públicos de todo el planeta, la virtuosidad de sus movimientos y la originalidad de sus producciones fueron los frutos de ese proceso. El contexto y el mensaje en los ballets flamencos de Susana y José era un claro activismo artístico y una reivindicación de su libertad junto a su destacada y genuina idiosincracia conseguida en un género repleto de compañías semejantes con producciones similares a simple vista, pero que diferían en forma y parte del contenido. Dominaban el medio en el que trabajaban por sus experiencias y sus perspectivas enriquecidas por otras artes (multidisciplinares en teatro, danza clásica, etc). Por eso la importancia que le dieron al conocimiento de la danza española, y su férrea disciplina. Solo una buena ejecución los llevó a donde llegaron, y ellos lo trabajaron desde el principio con los mejores maestros de Madrid porque lo sabían desde un principio.

Todos sus viajes y su insólito número de actuaciones fue determinante para su reconocida trayectoria y su evolución. La movilidad sobremoderna es parte de la vida de deportistas y artistas, donde predomina la desterritorialización y el individualismo³⁴⁰. El principal problema en la internacionalización de la música en vivo y sus intérpretes, como es el flamenco, son «los elevados costes financieros de las giras, la escasa capacidad de “management” de los grupos que no se ubican en los grandes circuitos y la excesiva burocratización y complejidad para la movilidad de productos, servicios y personas, como el desconocimiento de los posibles mercados» (Cerezo 2015). En los años cincuenta era más fácil, según Susana, hacer giras (no existían las condiciones laborales ni los sindicatos en los teatros según ella, y los costes eran muchísimo más bajos). El reconocimiento internacional es para un bailar o bailaora y su compañía esencial en esta década, y salir de gira se ha convertido hoy en requisito necesario para consagrarse. La percepción del arte flamenco dentro de España ha llegado inusitadamente a depender también de la aceptación y los parámetros que se asimilan en salas de diferentes partes del mundo.

Un detalle importante a destacar en la difusión o que hace cambiar el modo de ver y entender el flamenco en última instancia no fueron Susana, Robledo y José per se, sino los nuevos medios como el cine y la televisión, puesto que tenían más repercusión. Si se bailaba 100 veces al año con un público de 1000 personas, se llegaba a 100.000 personas, pero si lo retransmitía la televisión o el cine, que es lo que en principio hizo a Gades ser la mayor figura conocida del flamenco y la coreografía diez años más tarde, entonces hablamos de millones de personas, una repercusión incomparable a la labor que llevaron a cabo Susana y Robledo durante años actuando en teatros. Pero la inspiración y

³⁴⁰Ver Augé 2018, pág. 15-16.

el trabajo pionero era de ellos. En 1963 se estrenaba la película «Los Tarantos» (Rovira), con Antonio Gades y Carmen Amaya, pero ya diez años antes se había rodado «Duende y misterio del flamenco» (Neville), concretamente en 1952, con lo que había empezado una labor de difusión incomparable a cuanto las compañías habían hecho hasta ese entonces.

En cuanto a las producciones, las temáticas fueron indudablemente originales e inéditas: «La aportación universal del arte de Susana y José engloba la primera incorporación de los mitos españoles y mediterráneos a la escena española expresados según las fórmulas flamencas» (Murias 1995), lo que ellos hacían bajo el nombre de ballets espagnoles o flamencos. Se ha decidido denominar “Clásico Español” y no “Danza Estilizada” al estilo de una parte de su repertorio, al considerar que por el momento es demasiado pronto para trasponer a una conceptualización que aparecerá en los años 70 del siglo pasado, es decir, posterior y desde otros parámetros culturales. De igual modo lo especifica Luisa Algar cuando se refiere a este término: «En consecuencia es importante la consideración de los cuatro estilos o formas de la danza española: folclore, escuela bolera, flamenco y clásico español, término por el que se ha optado para referirse a la llamada actualmente “danza estilizada”, dado que era el que se utilizaba usualmente en el entorno profesional de la época.» (Pérez-Castilla, 2015). Es la interpretación de una época expresando un arte en permanente transformación como es el flamenco lo que nos lleva a ser muy cuidadosos con el lenguaje y las denominaciones de géneros y estilos.

¿Por qué fue tan importante que Susana y José, Robledo, Marta Font, todos en la compañía, crearan fuera de España? Porque podían exponerse a la experimentación: corrían riesgos, creciendo más allá de las maneras de pensar tradicionales. Gracias a ellos, otros bailarines decidieron escoger ese camino, como Tomás de Madrid en el Café de chinitas donde se atrevió a experimentar, al igual que Antonio Gades, viendo que Susana y José lo hacían sin ningún tipo de complejo, además contratando a aquellos músicos que Susana y Robledo habían descubierto y mostrado su estilo. Igualmente lo hizo Carmen Amaya en 1959 contratando a Batista, que ya había experimentado el proceso de creación con Susana y José, componiendo con Robledo a principios de la década (como ya hemos comentado en el capítulo 2.4.3.2). Los avances son fruto de la experimentación, y el formato (los grandes o pequeños teatros) y los medios (las compañías, decorados, escenografías y demás elementos presentes) también estaban presentes en este arte, hasta ese momento casi invisibles, y se podían aprovechar.

Otra aportación puede ser la diversidad cultural que una pareja de distinto origen al habitual pudo desarrollar dentro del flamenco y en la época en la que trabajaron. Aunque no fueron la primera pareja mestiza (ya han sido nombradas en capítulos anteriores otras parejas de diferentes orígenes) sí que llamaron la atención no sólo en su país sino en todos los que pisaron, y se incluyeron dentro de las grandes figuras de la época.

Actualmente el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación da prioridad a las acciones con flamenco en Europa, Estados Unidos, Iberoamérica y los países del Medite-

rráneo, esto es, aquellas regiones con mayor interés para España. Asimismo, se fomenta la presencia en «regiones que ofrecen grandes expectativas para nuestra lengua y cultura, como Asia y África subsahariana.»³⁴¹. Pero el trabajo de llevar el flamenco a nivel internacional fue un logro conseguido por todos los artistas y compañías desde 1850 hasta finales del siglo XX. Hoy en día existe ballets en Andalucía y otras estructuras públicas similares en toda España que mantienen la relevancia de la danza en España, intentando equilibrar la tradición y la innovación. Cabe destacar también que la Junta de Andalucía creó hace más de dos décadas el Centro Andaluz de Flamenco, con sede en Jerez de la Frontera, actual Instituto Andaluz del Flamenco (Decreto 103/2011, de 19 de abril), creado con la finalidad de velar por la preservación y difusión del Flamenco, dentro y fuera de España, Además de constituir el mayor centro de documentación del Flamenco en el mundo, de él depende el Ballet Flamenco de Andalucía, creado en 1994 bajo la denominación de Compañía Andaluza de Danza.

El flamenco plasma múltiples perspectivas hoy en día, combinando elementos antiguos y actuales. Se poliniza cruzadamente entre diversas experiencias y estilos. La hibridación es un proceso natural actualmente en el flamenco. El exotismo en el flamenco puede verse desde fuera como extranjero, pero el concepto de exotismo también puede ser interpretado desde dentro: los propios flamenquistas observan como exotismos capítulos del pasado, o como exóticas herejías las innovaciones propuestas en sus propias filas. Es este, según Segalen, el denominado exotismo histórico, «sobre todo las crónicas», a las que se acude con frecuencia en la dotación de datos a una construcción social de un estilo que creció sin fuentes escritas ni lenguaje artístico plasmado, sino por métodos antropológicamente etnoartísticos (vía oral, visual, de generación en generación), dado el carácter efímero de cante y baile, antes de la aparición de las antologías. La invención de esta construcción es necesaria para demostrar de alguna manera el desarrollo del arte al que nos referimos, dotándolo de origen, historia y lo más importante, como parte de nuestra identidad.

Otra gran aportación de Susana y Robledo es que se identificaron con la cultura flamenca, impregnándose y aprendiendo todo lo que pudieron. Con ese legado bien interiorizado, plasmaron sus ideas y sensibilidades, y dejaron que la inspiración y la experimentación hiciera su trabajo creando. Ayudaron también a que la difusión del flamenco por todo el mundo fuera un factor importante en un momento en el que la inestabilidad política había cortado la actividad cultural casi a rajatabla. Citando a Marc Augé: «Una frontera no es una barrera, sino un paso, ya que señala, al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él (...). Hay fronteras naturales (montañas, ríos, estrechos), fronteras lingüísticas y fronteras culturales o políticas, y lo que señalan es, en primer lugar, la necesidad de aprender para comprender»³⁴².

³⁴¹Cito aquí a Ana María Cerezo Gallego y su tesis titulada «La industria cultural del flamenco», Universidad de Málaga.

³⁴²Augé 2018, pág. 21.

3.2.2. Desarrollo de la dramaturgia flamenca

Las producciones de Susana y José empezaron siendo números aislados sin conexión alguna y terminaron siendo monumentales ballets flamencos interdisciplinarios. Los materiales que elegían, los métodos de producción y las imágenes que crearon determinaban el proceso y el resultado de sus obras, un resultado acumulativo que no solo era danza, sino una representación completa de diferentes disciplinas artísticas. En algunos programas incluso definen su trabajo como *Tanzphantasien*, creando así una forma completamente novedosa y contemporánea. Recrean un exotismo sensorial, construyendo un mundo sonoro que se cruza con otro mundo visual, y que juegan con la espacialidad y el tiempo de manera planificada.

La metáfora se recoge con ellos por primera vez en el flamenco escénico. Hace falta un lenguaje simbólico, querer expresar más que solo danza, una idea detrás. Las producciones sobre Goya o Don Juan encerraban composiciones simbólicas dentro de las formas flamencas. Un detalle particular aquí es que a Pilar López o a Antonio Gades nunca se les puso en duda como bailarines de flamenco aunque representaran obras clásicas, ballets, dramaturgias, historias del cine, etc. o números como Lola Flores en sus películas. Susana y José fueron analizados por la crítica especializada con una doble vara de medir: por ser pioneros, y por ser en parte extranjeros o provenir, como Udaeta, del clásico o del teatro. Más bien podrían reincidir estas voces críticas en lo que antaño se suponía al ver artistas que mezclaban estilos (hibridación estilística en los cafés cantantes, por ejemplo) o artistas que también cantaban (como Pastora Imperio o La Argentinita): que la interdisciplinariedad era causa de la falta de conocimiento o talento³⁴³. La concepción de la dramaturgia en el flamenco cambió casi sin notarlo: años después podemos encontrar críticas positivas a Flamencos en route, incluso una crítica de otro espectáculo flamenco en el mismo medio donde «mucho antes, el cuadro flamenco de Pilar Astola y Javier Cruz presentó «La vida», que no tenía ningún hilo argumental que se precie», denunciando la falta de dramaturgia (hilo argumental) en un espectáculo flamenco, que cincuenta años antes era justo lo que no era habitual.

Las imágenes quedan en la memoria como catalizadores: es el poder de lo que percibimos visualmente. Por eso los decorados y vestuario fueron tan importantes, jugando con el color y con la saturación, otro parámetro que se observa sobre todo en fotogramas de publicidad. No hay nada difuso, sino imágenes que aun estando en blanco y negro, están muy saturadas. Realzando el contraste, se dieron cuenta de que se creaban más

³⁴³Cito aquí a López Rodríguez: en su capítulo sobre las artistas pluridisciplinarias, también aclara que «lejos de considerarse una riqueza técnica de los artistas, el hecho de cantar otros estilos musicales distintos del flamenco era considerado por los aficionados de la época como un signo de falta de talento jondo. El historiador Antonio Escribano, por ejemplo, cuenta cómo Amalia Molina, a pesar de su éxito, era calificada de «corta» (limitada en su registro flamenco) porque solo interpretaba un ramillete de cantes: marianas, soleares y tientos-tangos. Lo mismo le sucedió a Pastora Imperio, quien en sus comienzos «bailaba poco y se perdía», siendo los puntos fuertes de su repertorio las alegrías, las soleares y los tanguillos», en López Rodríguez 2020, pág. 50.

espacios, todo era más teatral. El claroscuro es un elemento en la iluminación que, siendo casi casual e improvisado en los tablaos, sí fue usado y reconocido por ellos dentro de las actuaciones, creando sorprendentes efectos visuales, jugando con la calidad volumétrica de sus figuras y con la temporalidad o imagen estática. La potencia de la luz hace posible la percepción de la profundidad. Acentuando los contrastes, realizaban la ilusión de profundidad. Y la imagen logra llevarnos más allá de su disposición, de los que vemos: nos lleva a creer ver otra cosa. Y aquí reside la gran diferencia entre Susana y José y otras compañías con productos escénicos: hay dos mensajes, dos intenciones, la escenografía y la dramaturgia nunca es plana, es flamenco con multiperspectiva, con metáfora. Y de esas diferencias de imágenes y de mensajes deriva su complejidad. En cuanto al color, siempre es emocional. Por eso los vestidos de Susana y Juan son naranjas, verdes, según sus personajes, al igual que en José, con grandes capas oscuras, u ornamentado como un árbol de navidad, los lunares de diferentes diámetros según la parte del vestido o falda. Se buscó el impacto visceral del color: la danza y la música son una arte efímero y fugaz, por ello la importancia de que las imágenes sean poderosas, llamando la atención por su encuadre, tamaño y color. Los vestidos crean volúmenes, rompiendo las líneas rectas del marco teatral. La performance estaba enriquecida con otros elementos (pintura, escultura, arquitectura). Estas eran las ventajas de actuar en teatros: podían jugar con la forma y el movimiento en un gran espacio. Los objetos pequeños representaban a menudo un significado metafórico, los grandes invocan algo somático, casi efectivista.

3.2.3. La relevancia de Susana como figura femenina

El mostrar este lado desconocido de la investigación y la importancia del rol de Susana como creadora pone en evidencia la relevancia de las bailarinas como precursoras del arte moderno y de confluencia en la danza de todas las expresiones artísticas y movimientos que se encontraban en el caldero europeo de las artes modernas. Pero el concepto de moderno en el rol de Susana plantea confusiones de significado y que pueden representar diferentes esferas, por ello haré una pequeña distinción:

-La modernización fue la aportación al desarrollo laboral de las mujeres. La innovación científica y cultural significaron un gran estímulo para todas las mujeres que deseaban trabajar, afectándoles directamente. Un ejemplo de ello es la teoría de Huyssen sobre la cultura de masas y la marginación de la mujer: si el movimiento cultural del dadaísmo o el flamenco eran marginales, la mujer que voluntariamente trabajaba en estos ámbitos se pudo reconocer mejor en ellos puesto que ella pertenecía a un grupo con escasa influencia y autonomía, y pudo desarrollarlos mejor al ser parte de su identidad³⁴⁴.

-Modernidad: Este término se refiere a personas que pertenecen a este movimiento histórico, a principios del siglo XX y durante su desarrollo. Los cambios positivos que

³⁴⁴Huyssen 1986, pág. 46.

la existencia de personas modernas supusieron para Susana fueron fundamentales: en su educación, en su independencia económica, etc. y no simplemente un proyecto masculino, como deseaba su progenitor.

-Modernismo: Susana, como José y Robledo, y todos los demás, eran exponentes de este movimiento cultural y lo incluyeron en su fusión de influencias. El vínculo entre Susana y Robledo fue una muestra de modernismo musical y danzístico. La visión cultural se enriqueció con la proyección cultural de todos los miembros de la compañía.

Al vivir las mujeres apartadas de los logros y progresos que conllevó el cambio de siglo, creo que cualquier pequeño logro hacia la independencia cotidiana era celebrado y apreciado, y eso conllevó a que también nuevos elementos, técnicos y artísticos, fueran vistos desde la perspectiva de la mujer, como una ayuda, beneficio, posibilidades de uso y mejora, con una actitud aperturista y unido a aportar a la creación. Quizá desde el punto de vista masculino muchos progresos no eran realmente progresos desde una perspectiva saturado por las rápidas mejoras y signos de modernización que contraía el nuevo siglo con la población. Viéndolo en el dadaísmo, un movimiento vanguardista pero también en parte marginal, por ser tan perturbador, la mujer se sintió más identificada con él, puesto que también perturbaba el ser bailaora³⁴⁵, como perturbaba la naturaleza femenina: el sangrar desde la pubertad, el parir casi a escondidas, el no poder asistir a reuniones, no participar, no exponer, no viajar sola, no tener una cuenta de banco, no tener autoría sobre las propias creaciones, etc.

Esta marginalidad también se observa en España. El progreso que experimentaron muchas mujeres con su inclusión y derecho a la educación propició que trabajasen en oficios como el diseño o las artes decorativas. Como escribió Victorina Durán³⁴⁶ en sus memorias sobre su paso por el Museo Nacional de Artes Industriales³⁴⁷, «Rafael Domenech pensaba que las mujeres no podían llegar a ser pintoras, a lo más que podían aspirar era a las artes decorativas». Así aparecieron paulatinamente escuelas de señoritas, residencias, o el instituto-escuela. La autoría de sus obras no era, sin embargo, reconocida automáticamente sino que tenía que ser confirmada por un compañero laboral masculino y en su mayoría firmadas conjuntamente. En este contexto cambiante, donde se iban produciendo pequeños progresos poco a poco, no se avanzaba igual en todas las disciplinas artísticas: la arquitectura, por ejemplo, fue una de las profesiones rezagadas, ya que fue en 1936

³⁴⁵El ser bailaora significaba no sólo el simplemente tener un rol artístico de protagonista sobre un escenario (que competía con el rol familiar y hogareño habitual en la sociedad): al ser objeto de las miradas era visto como lascivo y caer en una tendencia a ser una mujer vulgar. Otro elemento importante: el ser bailaora implica mostrar actitudes agresivas, zapatear, hacer ruido, demostrar, percutir, no sólo mostrar suavidad. Ver Kirkpatrick 2003, pág. 140.

³⁴⁶Victorina Durán (1899-1993) describió en sus memorias las dificultades que ella y sus compañeras Chacel y Calvo Roderó sufrieron al pedir un certificado de estudio o inscripción en el museo, sobre 1910, ver Duran 2018. Esta situación no era nada anormal: también muchas no fueron aceptadas en las tertulias de París donde participaban Degas y Monet, ya que el género femenino tenía prohibido participar en tertulias culturales, a lo máximo que podían aspirar era a un pase diario como copistas en el Louvre.

³⁴⁷Hoy en día Museo Nacional de las Artes Decorativas.

cuando se reconoce a la primera arquitecta española³⁴⁸.

Las artes escénicas constituyeron un espacio fundamental para el trabajo, la experimentación y, por supuesto, también la subversión de las artistas en el cambio de siglo. Muchas de ellas lograron encontrar en este ámbito un refugio desde el que cuestionar y transgredir la identidad de género impuesta por la sociedad. Sobre el escenario, coreógrafas, compositoras, actrices y otras intérpretes encontraron libertad, poder de actuación e independencia. Entre bambalinas, escenógrafas, figurinistas y sastres aplicaron su creatividad para poner en escena la materialización de estas sinergias artísticas. Si las primeras tuvieron que lidiar con una consideración social en constante cuestionamiento moral, las segundas se sumieron muchas veces en el anonimato o la falta de reconocimiento. Pese a todo, el valor de sus aportaciones resulta incuestionable. Y este fue el caso de Susana.

3.2.4. Aportación cultural y pedagógica no reconocida: pioneros

Uno de los rasgos que caracterizan el estilo de Susana y Robledo es el aperturismo. También lo es el austerismo en el tratamiento del material coreográfico. El guión de sus obras seguía unas reglas determinadas: nunca un número va solo, siempre la historia creada enlaza baile tras baile, las escenas de expresión teatral y gestos nos dan a entender por dónde nos lleva el drama propuesto.

También su arte describe dónde estaban y dónde estaría el flamenco años después. No era su función definitivamente describir dónde había estaba el flamenco veinte años antes. Su contribución es su obra, buscando siempre algo nuevo, nunca repetir su trayectoria y coreografías, ni siquiera como profesores y con sus alumnos. Como estudiosos de un arte en un país extranjero, fue un proceso inevitable: cambiaron ellos mismos analizándolo, y cambiaron a su entorno artístico, en España y en todos los lugares a donde fueron³⁴⁹. La recepción de su obra fue mayormente positiva, y demuestra la sintetización que lograron, tanto musical como danzística. El testimonio de Pepe Habichuela es crucial para entender el nivel de adaptación y sintetismo de Robledo: «(...) eso para mí es flamenco, flamenco, flamenco. Flamenco.»³⁵⁰

Sobre la ópera flamenca, «junto al Niño de Marchena, que llegó a presentarse en los escenarios con esmoquin», la ópera dio a conocer al gran público a cantaores como don Antonio Chacón, Manuel Vallejo, Niña de los Peines, Cojo de Málaga, José Cepero, Niño Medina, Pepe Pinto, Bernardo el de los Lobitos, Manolo Caracol, o Juan Varea; es decir, los grandes maestros del cante jondo³⁵¹. Algo similar hicieron Susana y José: en sus ballets

³⁴⁸Matilde Ucelay (1912-2008), que además a pesar de ser arquitecta titulada tuvo que firmar sus obras junto a hombres, nunca individualmente.

³⁴⁹Según Augé: «Cuando el etnólogo se va, ni él, ni aquellos con los que ha convivido son los mismos de antes, puesto que el trabajo del etnólogo no consiste en una simple observación, sino que tiene una dimensión experimental.», Augé 2018.

³⁵⁰Habichuela, Pepe: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Zürich, 17.11.2017.

³⁵¹Ver Gutiérrez 2016.

flamenco dieron a conocer a Morente, La Talegona, Linares, Sernita, y muchísimos más artistas infravalorados en España. También actuando con esmoquin, pero bailando algo completamente diferente. Fue casi el surgimiento de una performance en el flamenco, lo que casi es una contradicción, pues flamenco es casi el origen del concepto de performance. Naturaleza fugaz, medio sonoro, instalación, juego entre movimiento y expresión teatral, seriedad y dramatismo junto a coqueteo y ligereza, y pulsos de energía entre bailarines y músicos. Y entre ópera flamenco y ballet flamenco se presenta igualmente relación, que implica gran perfeccionamiento técnico, mayor profesionalización de las compañías y mejores coreografías. Antonia Mercé La Argentina, Vicente Escudero, Encarnación López la Argentinista, Pilar López, Alejandro Vega y Antonio el Bailarín combinaban también la danza española con el flamenco. Se incorporan repertorios de compositores españoles como Albéniz, Falla y Turina y se coreografían obras como *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*. Así, todos bailaban y coreografiaban casi lo mismo básicamente: la estandarización del repertorio flamenco se empezaba a visualizar.

3.2.5. Influencia en los ballets espagnols hasta la actualidad

Comparando las giras y estrenos, se muestra claramente que Susana y Robledo empezaron mucho antes de las compañías actuales de flamenco moderno a producir ballets, y sobrevivieron también mucho tiempo después. Morente, Gades, incluso Udaeta murieron antes de que Robledo y Susana fallecieran. Todos siguieron creando y bailando hasta su despedida, menos Susana por su estado después de la trombosis. En muchos sitios coincidieron con seguridad. No es esta solo la prueba de que conocían sus trabajos: los otros testimonios aportados, las temáticas coincidentes y los escenarios comunes muestran a la luz la relación e influencias que se ejercían unos a otros, aun sin reconocerlo activamente.

Durante la reconstrucción y junto al proceso de ordenar los datos descubiertos sobre la biografía de Robledo, han aparecido los estrenos de sus obras en varios programas, informaciones más específicas sobre las fechas y lugares de composición en entrevistas y transcripciones, pero lo más importante es haber reunido todas las obras encontradas y de las que se tienen conocimiento con toda la información de que se disponía a falta de manuscritos y fuentes primarias musicales. Juegan aquí un papel fundamental las grabaciones oficiales y las que realizó Hans-Dieter Hefele a Robledo en vida.

Sus obras estaban compuestas alrededor de una historia representada dancísticamente dentro del lenguaje del flamenco: piezas musicodramáticas como *Los siete Puñales*, *Música para un ballet español* (encontramos este tipo de piezas ya desde más de siglos, como los ballets de Rameau o la música de Beethoven para un ballet caballeresco) o *Canto para un ballet*, como se denominó a *Ronda de toros* para el Toronto National ballet School. Algunas como *Los siete puñales* son una inspiración reconocida de *Bodas de Sangre* de Lorca, y otras como *Obsesión* podrían responder subjetivamente a los cimientos de *La Casa de Bernarda Alba*. No solo Lorca: también fueron fuente de inspiración para montar

nuevos ballets los temas de Don Quijote, Don Juan, La Celestina y muchas otras. La mayor parte de las figuras existían en la literatura o el teatro y eran clásicos españoles. Tanto Lorca como Alberti siguen presentes en Flamencos en route aun mucho después de haberse retirado Robledo: así lo testifican las producciones de Merki como *Nocturnos* o *Entre mariposas negras*, incluso basándose en poemas de Neruda.

A veces le basta recoger algunas historias o leyendas en los títulos de sus piezas, como es el caso de *Sant Ferriol*, una corta danza humorística, basada en la leyenda del santo que con su dedo índice seguía señalando después de su muerte, y al tocar el dedo, se llenaban las pipas de vino. También pequeñas piezas podían ir acompañadas en el programa de una o dos frases, de poesías, refranes o exclamaciones, como en *Orfeo gitano*: «Cielo y tierra son testigos: si miro hacia atrás, estaré para siempre perdido» («Himmel und Erde sind meine Zeugen: Wend'ich zurück den Blick, bin ich für immer verloren»), o en *Capricho de Goya nr. 75*: ¿No hay quien nos desate? («Ay, wird jemand uns je erlösen können?»).

Quizá esta es una de las características que revolucionan el mundo del flamenco silenciosamente: Robledo y Susana cuentan una historia en sus producciones de flamenco con principio y final sin dejar de improvisar junto a los músicos en determinados momentos, introduciendo el elemento narrativo a lo largo de la obra. Pero la coreografía corresponde a una historia y un desarrollo que está escrito y que el público puede reconocer. Su naturalismo al representar leyendas, alegorías e historias mitológicas influyó en la forma y el contenido de las mismas. El medio (los ballets, la dramaturgia) forma parte también del mensaje que se transmitía con la temática. Haber insertado el tema mitológico en el ballet no parece ser sólo su logro, como se comenta en algunos artículos de prensa española³⁵², sino el aplicar una dramaturgia y forma como desarrollo y catarsis al espectáculo de flamenco, alineándolo a otras grandes formas escénicas de la danza como los ballets clásicos o los musicales, pero sin perder la esencia de la música y el baile, jugando y creando con el folclore y el flamenco.

Otro punto que separa el trabajo de Antonio Robledo de los músicos flamencos de la época es que las piezas están manuscritas y las descripciones y programas de los espectáculos también: el cantante sabe qué texto es, qué momentos o giros dramáticos están fijos en la producción y escena, y cuándo debe salir o entrar en el juego. Lo que en un principio fue trabajo de campo, transmisión etnológica del flamenco, por vía oral, desde una perspectiva etnomusicológica, se convirtió en trabajo musicológico al transcribir todas esas fuentes y bien inmaterial a piezas, a transmitir las por un formato musicológico, analizable, perdurable y transmisible de otras maneras. También, como él mismo describe, fue el atreverse a fusionar dos mundos, el clásico y el flamenco, sin ningún complejo pero respetando el cante y su libertad por encima de todo. Basta comprender una frase que pronuncia con toda sinceridad en una entrevista de 1998: «No hay maestro más duro que el folclore». Todos los artistas toman elementos prestados, pero además aprenden de

³⁵²Salas, Roger: José de Udaeta, bailarín y coreógrafo, *El País*, 15. 09.2009, en: https://elpais.com/diario/2009/09/17/necrologicas/1253138402_850215.html [10.06.2024].

los fracasos y descubrimientos de los demás, tanto o más que el que se equivoca en ese momento. «En todas las artes y en las actividades creativas, ocurre que el individuo que las practica las va enriqueciendo a medida que aporta algo de sí mismo.³⁵³» La labor de Robledo supuso una intelectualización de lo que se consideraba el baile flamenco, el zapateado, el acompañamiento general de la música hasta ese momento³⁵⁴.

Su contenido dentro del flamenco podía tener límites, pero su forma no, eso lo demuestra Robledo en su música, en su apertura a la instrumentación, al experimentar, a las colaboraciones sin límites. Dentro del folclore y de la tradición, cultivaron una cultura del descubrimiento sin vergüenza y sin complejos, donde destacaba la porosidad de su proceso creativo. Al crear un lenguaje con mucha simbología, estaban en constante evolución y el flamenco evolucionó con ellos.

Aunque se baila desde hace cientos de años, la existencia de escuelas de baile es un fenómeno relativamente creciente, apenas más de cien años. Se sigue la tradición, como aprendices de otros bailarines en activo, o a las órdenes de un maestro. Pero también copiando, imitando, copiando y creando después, asimilando pasos de otros que llegan a ser propios y que vuelven a ser copiados por otros. La manera de verlo, crearlo y analizarlo está en constante evolución, y es esa constante transformación la que justifica y ha determinado la existencia de este trabajo. Los artistas son, sobre todo, ejecutores, pero también transportan un bien cultural de un sitio a otro, y de un estado a otro. Es por ello que Susana y Robledo nos dan lecciones de hacer y representar, y otras nos recuerdan la necesidad de buscar, conocer y dudar. Al igual que en Bellas Artes juega un papel fundamental el aprender a copiar, la acción de imitar es intrínseca y determinante en la carrera de un bailarín y de un músico.

La revolución de Susana no es tan explícita como lo puede ser el uso de pantalones de Carmen Amaya o el coreografiar los tarantos por primera vez como lo hizo esta gran leyenda, sino en la sinuosa y silenciosa puesta en escena de mitos, figuras y combinaciones nunca vistas que abrieron los ojos a muchos grandes bailaores y músicos que ganaron una perspectiva artística jamás vista, poniendo como ejemplo los ballets posteriores con idénticas temáticas, música con instrumentalización pionera, etc. En cuanto a José, triunfó durante décadas fuera y dentro de España. Quedó un resquicio de descontento en su visión de la danza en España: «Lo triste en España es que no hay compañerismo; si los que luchamos nos uniéramos y cada uno representara su papel, ya vería lo que haríamos, pero todos se creen un rey».

Todos los ejemplos de espectáculos y bailaores que hemos dado hasta ahora, son la prueba más feaciente de que el flamenco es casi inabarcable, por mucho que los puris-

» ³⁵³«Debemos por lo tanto distinguir con cuidado la transmisión de la técnica de una generación a otra, hecha siempre con una facilidad relativa gracias a la observación y la práctica cotidiana, y a la creación o mejora de las técnicas en el seno de cada generación. Estas técnicas siempre suponen el mismo poder imaginativo y los mismos esfuerzos en caminados por parte de ciertos individuos, sea cual sea la técnica particular que hayamos visto.», en Lévi-Strauss 1993, pág. 83.

³⁵⁴«Al principio el artista copia, luego transforma y más tarde crea.», Udaeta 1989.

tas quieran seguir cerrando el círculo, no reconociendo todas los movimientos culturales flamencos existentes y la diversidad de interpretaciones, tanto prácticas como teóricas existentes, y que existen realmente. El intentar separar danzas de naturaleza tan íntimamente ligadas como la danza estilizada, el baile folclórico, las danzas regionales, la escuela bolera, y aplicar según convenga o no la etiqueta de flamenco, es un paroxismo y que se contradice al no existir normas o verse siempre quebrantadas por la misma naturaleza del arte flamenco. El intentar desesperadamente buscar un origen y una pureza que nunca ha existido es construir una mentira, una quimera cultural, un constructo artificial que distorsiona las pruebas históricas y las fuentes primarias, fuentes además disponibles, encontrables y a la vista.

3.3. Conclusión

Susana y Robledo proyectan un arco que abarca temporalmente casi cinco décadas, en el que desarrollan un concepto genuino del flamenco, y que se desarrolla basándose en la diversidad de elementos y la percepción interdisciplinar y heterogénea (que no enfrentada u opuesta), comprendiendo la estética desde una perspectiva plural y más abierta que muchos de sus coetáneos. Sus ballets y coreografías, sobre todo a partir de *La Celestina* (sobre mediados de la década de los sesenta) se colocan en la línea de lo que proyectaba la visión artística de los ballets de La Argentina o Pilar Lopez, y lo que hoy es el concepto y producción de las compañías de flamenco actuales. Siguiendo esta línea de tradición, bifurcándose su producto audiovisual de la senda que mayoritariamente habían tomado los artistas españoles (y flamenquistas de otras nacionalidades) y que se enfocaba más en la vivencia y representación del flamenco dentro de los cánones (vestimenta, lugares determinados como los tablaos, duración de los números, marco «improvisado») establecidos, se permitieron concesiones, mezclas, adiciones de elementos nunca experimentados hasta ese entonces, coreografías muy elaboradas, concibiendo nuevos límites, abriendo las posibilidades de un baile y música que, mientras ellos empezaban a investigar y experimentar, en España se estaba empezando a limitar, a poner reglas para poder definir y colocar etiquetas como puro, clásico, nuevo, verdadero, falso, etc. En resumen: mientras se intentaba buscar un marco que permitiera catalogar todos los palos y las figuras conocidas creando un perfil de patrimonio, de tradición cultural, fuera de las fronteras españolas la libertad que reinaba cuarenta y cincuenta años antes seguía vigente y lo sigue estando. Es necesario proteger el legado de Susana y Robledo de una lectura reduccionista según las reglas que hoy creemos son vigentes en el flamenco, cometiendo el error de no valorar el contexto cultural y político en que llevaron a cabo su hazaña artística y juzgando con la visión globalizadora del mundo actual. Aun siendo ellos parte del inicio de la globalización cultural, insembrando la percepción del público en muchos países con su arte y su concepto del flamenco, no existía un baremo a nivel global con el que guiarse y seguir una determinada tradición o escuela. Estos constructos existen al final de un proceso que apenas estamos comenzando a analizar y que se han establecido hace escasamente pocos años, a pesar de dar la impresión de ser tradiciones incorruptas, inamovibles, sólidas, fundadas no hace una década como es la realidad sino pareciéndolo desde hace siglos. Y eso es un espejismo en que se cae injustamente y de manera repetida ante los argumentos encontrados en esta investigación. En la memoria de la sociedad, lo que llamamos tradición en el folclore o patrimonio son elementos que a menudo son adoptados mucho más tarde de lo que creemos, se sintetizan y se adhieren a la identidad de un pueblo sin casi percibirlo, y nada más falso.

Todos somos flamenquistas. El carácter único del flamenco lo hace ser fuente de creación e inspiración para todos los artistas de todos los estilos y nacionalidades, no al revés. Acotar su expansión por miedo a contaminarlo, a dejarlo en manos impuras, correspon-

de a un ideal perdido en el tiempo. Incluso dentro del flamenco, los intérpretes siempre han sido curiosos, más de los que escribían sobre flamenco y nos han dejado un relato descafeinado, ario, y falseando una pureza que nunca ha existido.

Entender que el flamenco es un arte sin carnet de identidad es una meta en este trabajo. El flamenco es un arte de raíces españolas, y representado no exclusivamente por artistas nacidos en España o pertenecientes a una determinada etnia, sino por personas del mundo entero. Que haya personas que duden en dedicarse a este por cuestiones de nacionalidad y consecuentemente falta de reconocimiento no debería de existir. Forzarse a reevaluar el significado de flamenco constituye siempre un reto, y reformular conceptos es extremadamente complicado.

Al reconocimiento de Antonio Robledo y Susana Audeoud pertenecen la introducción y el consolidamiento del flamenco en Suiza y parte de Europa. Poco reconocido es su legado y trabajo por la dispersión y globalización del flamenco. Si abrieron nuevas perspectivas a propósito sobre el escenario o su trabajo se distinguió posteriormente como un producto extraordinario, no está claro del todo.³⁵⁵ Lo que sí es seguro es que en esta investigación se ha tratado la imitación, integración y posterior innovación de la identidad flamenca fuera de España, algo muy diferente a la representación cultural existente en países extranjeros a través de escuelas, representaciones, bailes, cursos, ect., limitándose al aprendizaje y asimilación de formas y estructuras consolidadas en España y aceptadas de forma general como estilo flamenco.

Los datos biográficos investigados hasta ahora nos permiten reconstruir su vida con mejor perspectiva de lo que se sabía en un principio. El mapa incluyendo todos los viajes se vería diferente del que presentamos al principio de nuestra investigación. Estos datos nos muestran que Robledo viajó toda su vida a donde fue invitado con otros músicos de flamenco. Aún naciendo en un determinado país, con un nombre de procedencia germana, con una tradición musical definida, él eligió un nuevo nombre, se adaptó a otro país durante más de medio siglo sin tener necesidad de volver a vivir en Alemania y abrazó un estilo de música totalmente diferente a lo que primero aprendió y estudió hasta hacerlo suyo. Un punto que separa el trabajo de Antonio Robledo de los músicos flamencos de la época es que las piezas están manuscritas y las descripciones y programas de los espectáculos también: el cantante sabe qué texto es, qué momentos o giros dramáticos están fijos en la producción y escena, y cuándo debe salir o entrar en el juego. También, como él mismo describe, fue el atreverse a fusionar dos mundos, el clásico y el flamenco, sin ningún complejo pero respetando el cante y su libertad por encima de todo. Basta comprender una frase que pronuncia con toda sinceridad en una entrevista de 1998: «No hay maestro más duro que el folclore». ¿Imitación o reinterpretación? Por eso sería interesante ahondar

³⁵⁵No sólo el reconocimiento de personajes claves en el desarrollo del flamenco han sido marginados de su historia, también todo el mundo de influencias, estilos y fusiones que han existido se ha negado. «A esa consideración han contribuido los argumentos de la defensa de las purezas y de las ortodoxias, el rechazo de la hibridación de los discursos y de las manifestaciones artísticas, y el haberla circunscrito a un marco temporal muy limitado.», citando a Gutiérrez 2016.

en la creación de los ballets de Susana y José y si fue igual la recepción de su trabajo en España y en el extranjero: si un ballet o drama como *el canto nómada* o *La Celestina*, con sus extrañas armonías y su rara instrumentación para la música flamenca incluyendo sintetizadores, oboe, cembalo, sus cambios abruptos y sorprendentes de palos y ambientes hubiera sido bien acogido en España durante la dictadura como lo fue en el resto de Europa y otros países, es una incógnita. Hoy en día solo podemos guiarnos por la historia de la *Fantasía de cante jondo para voz flamenca y orquesta*: mientras que las críticas fueron atroces en su estreno, como explicamos al principio, casi veinte años después, a pesar de haber caído casi en el olvido, es objeto de cumplidos por la prensa especializada. No sabremos responder con fidelidad a esta pregunta hasta no ayudar a reconocer la labor y obra de esta casi desconocida personalidad del flamenco real.

Contreras establece la pregunta de si el arte hecho durante la guerra es arte de guerra, música de la Guerra Civil. Los ballets de Susana y Robledo fueron compuestos después de la guerra. ¿Es, por tanto, una danza de posguerra? Existe un flamenco franquista y otro republicano? Este tipo de etiquetas no ayudan a entender mejor sus obras, puesto que para ellos no era determinante en su arte³⁵⁶.

A pesar de la convicción generalizada hoy en día de que Morente empezó a renovar, fusionar y experimentar sobre la década de los años noventa, se ha intentado demostrar en este artículo la precocidad del cantaor al haber empezado junto a Robledo el proceso de fusión y experimentación flamenca con instrumentación electrónica y formas musicales de otros géneros ajenos al flamenco e incluso a la música folclórica treinta años antes de lo que se cree actualmente. Y confirma la opinión de lo que ya Morente en la década de los setenta afirmaba y siguió afirmando en entrevistas y diálogos durante toda su vida: el proceso de evolucionar y adaptar los cantes de un género de cada artista es un proceso íntimo pero sobre todo legítimo y además de urgente necesidad para el buen hacer y la renovación de los intérpretes y estilos, el apoyo a nuevas generaciones, y el mantener una afición sana. El resultado musical tan prolífico de dos personalidades con orígenes culturales absolutamente distintos como Morente y Robledo hace preguntarse por las causas. Lo que representa Enrique Morente en el universo musical no puede limitarse al mundo del flamenco, porque él mismo siempre intentó ir más allá y salir de un género determinado o encasillamiento. A esto le llama Robledo tener las dos almas necesarias para un experimento sinfónico de este calibre: se siente en casa en el universo del flamenco, pero tiene aspiraciones de traspasar los límites estilísticos y formales, e intenta adaptar su voz a lo que oye sin ningún tipo de prejuicio.

³⁵⁶«¿La música compuesta durante la Guerra Civil debe ser valorada como música «de» la Guerra Civil? ¿Debemos considerar toda obra escrita o interpretada entre 1936 y 1939 como una forma de respuesta, explícita o implícita, a los eventos, aunque solo sea a modo de síntoma de unos individuos sumergidos en un mundo en crisis? ¿O debemos por el contrario otorgar a las creaciones de esta época la autonomía que los musicólogos reconocen por así decirlo por defecto a la música cuando se trata de otros contextos históricos, a riesgo de tener que hacer una excepción para los casos en los que la influencia del conflicto está demostrado, proclamado, incluso inscrito en las propias obras?», Contreras, fuente: <https://journals.openedition.org/amnis/1195>[10.06.2024].

Gracias a los medios audiovisuales que existen sobre Susana, José y Antonio se puede reflexionar, indagar y analizar, desvelando el proceso de elaboración y la profundidad de las obras, pudiendo constatar su excepcional calidad. Y nunca dejan de aparecer detalles. El mejor arte revela siempre detalles, lentamente, sea un fotograma o sea en movimiento. Ilusiones ópticas convincentes.

El estilo que promovieron no tenía que ver con el largo de la falda o los adornos en el pelo, sino en la manera que decidieron actuar sobre el escenario, su actitud. Muchos de los críticos los alabaron por su síntesis y limpieza de recursos extra, pero quizá sea una manera errónea de ver. Es la suma de todos los elementos que propusieron los que hacen de sus ballets inconfundibles, de ahí el estilo: texturas, proporciones, colores, líneas, las composiciones, la luz, esa construcción entra visual y auditivamente y hace crecer otra construcción en nosotros como receptores de su arte. Casi 75 años después hemos analizado las distintas corrientes del flamenco y acercado el foco a distintas localizaciones donde tuvieron lugar fenómenos culturales que cambiaron la percepción del flamenco sin darnos cuenta y casi sin controversia. El exotismo en Susana y Robledo no reside realmente en los ojos del espectador, en la percepción del público, sino en la reacción de ellos mismos al chocar con el flamenco y atreverse a experimentar con él y las consecuencias artísticas que derivan de este hecho. Es su propia percepción y la perspectiva que nos ofrecen de un arte en principio totalmente ajeno a su cultura y sus elementos y que hacen suyo lo que es exótico y genuino en este binomio artístico. El asimilar por completo un patrimonio cultural no es exactamente su logro, sino al contrario: es no haberlo asimilado tal como se transmitía sino reservarse el derecho a transformarlo.

Que las bailaoras y bailarinas suizas se vieron ayudadas por el camino mostrado por Susana y Robledo, y lograron profesionalizarse, incluso más rápido que en otros estilos, es una realidad. No sólo en el flamenco: me atrevo a decir que el flamenco fue la «barra» o el pas de pied al que lograron sujetarse muchos bailarines para ganar terreno, una base donde reafirmarse y despegar como profesionales en esa u otras direcciones.

Todo legado de Susana y José está a punto de desaparecer. No sólo los últimos recortes han dejado a la compañía en quiebra y disuelta: es un patrón que durante años se ha repetido³⁵⁷. Toda la escuela artística coreutica y danzística que tuvo sus orígenes en el período de entreguerras, que floreció durante la segunda guerra mundial, el crecimiento de estructuras como centros pedagógicos, grandes pedagogos, el nacimiento de dos generaciones de bailarines y bailaoras que intentaron despegar y hacer escuela en Suiza y en Europa, no fue lo suficientemente valorada e impulsada, y sobre todo nunca ha sido reconocida.

³⁵⁷Argenta: « (...) y salieron unos bailarines de la ópera de Zürich y formaban una propia compañía, se llamaba CH Tanztheater, y ellos hicieron estos estudios, y al principio fueron subvencionados por la Stadt o Kanton Zurich, y era como la primera compañía, hicieron cosas muy buenas, que los he visto, un poco una alternativa a la ópera pero con un nivel también muy alto, de bailarines, con una dirección artística de una de Brugg, también, Eva Trachsel era la directora. Y ellos les cortaban el dinero de un año al otro. Y me pareció una lástima porque hicieron un trabajo muy bueno y muy importante.», entrevista a Bruno Argenta.

Iniciativas aisladas y marginadas como las residencias artísticas o la Tanzhaus e Zurich, intentos de compañías estatales, se dan de bruces continuamente contra un sistema donde considerados como arte menor, no encuentran un subsuelo común para poder crecer y prosperar junto a otras artes significativas y ampliamente apoyadas por la sociedad en general. Estructuras como salas grandes son una necesidad. No es parte de la identidad.

3.4. Preguntas abiertas

Este trabajo muestra el momento del proceso de investigación en el que se encuentra. Algunas fuentes, por muy pequeñas que hayan sido, han arrojado muchísima información valiosa, como por ejemplo: un simple folleto de presentación, o un pequeño detalle entre las muchas páginas de una entrevista. Pero hay preguntas que aún no han sido contestadas. Estas preguntas se pueden englobar en varias direcciones.

-Dentro de la cronología biográfica de Robledo, sigue abierta la incógnita de si llegó a cambiar el apellido Janssen a Robledo oficialmente tal como se supone en el discurso escrito y leído por Richard Merz el 14 de diciembre de 1997 y tal como se puede leer en las esquelas sobre su muerte publicadas en octubre de 2014 en el periódico *Neue Zürcher Zeitung*. También falta conocer el archivo militar de la *Deutsche Dienststelle* para confirmar las informaciones sobre su paradero durante la Segunda Guerra Mundial. El obtener más detalles de los años que faltan, aún teniendo a grandes rasgos confirmados los acontecimientos más importantes, arrojarían detalles que serían valiosos, en especial todo lo referente a sus periodos de composición y creación de las obras. La recopilación y clasificación en si de sus obras solo acaba de empezar, y para ello necesitaremos acceso a los documentos personales de Robledo en Suiza: por un lado iremos a archivos de Flamencos en route, y por otro lado intentaremos acceder a la información de sus nietos, como hicimos con la familia Janssen en Alemania.

Su obra, aparte del trabajo de clasificación, presenta grandes incógnitas: ¿Existirán más obras de las que hemos encontrado? ¿Dónde están todos los manuscritos? ¿Coincidirán las grabaciones con el contenido manuscrito? ¿Podremos encontrar un desarrollo en la trayectoria de sus composiciones? En España, la casa de Platga de Aro podría contener otras fuentes primarias no conocidas. Al ser residencia para cursos, podría haber literatura pedagógica o apuntes. O por ejemplo: ¿Qué se llevó el nieto de Susana a la muerte de Robledo? Dentro de las mismas obras hay puntos interesantes todavía no explorados, como el tratamiento de las palmas (si es que fueron alguna vez escritas), de los acentos como aparecen en las partituras de las sevillanas y si coinciden con su concepto de *anacrusa* y *acentuación* según su artículo publicado, y la escritura de las voces o *percusión*. También en el estilo podríamos averiguar mucho más sobre la relación entre Frank Martin y Robledo: ¿Se pueden reconocer estas influencias en sus obras? ¿Hay más compositores que se puedan incluir en el tándem Martin–Robledo con obras para instrumentos y baile

aparte de Looser? Si la obra fue un encargo de Badura-Skoda, sería necesario copiar (si existe) el manuscrito de Badura-Skoda o indagar en los documentos y cartas de Frank Martin (en su archivo de la Paul Sacher Stiftung en Basilea).

Su relación con personas como la familia Morente, de la que se intuye que fue más intensa de lo que aparece en la información recabada, a partir de las palabras de Pepe Habichuela³⁵⁸, o con la cantaora Carmen Linares, se suma a la lista de personas que quedan por ser entrevistadas para reconstruir su trabajo musical y su carrera.

-La búsqueda de materiales audiovisuales tampoco ha terminado: ya contando con las copias de los videos existentes en el Bundesarchiv (todos copiados con el permiso de SRG y SRF), y a la espera de la copia del material encontrado en Alemania³⁵⁹, sabemos que existe más material audiovisual: para la televisión holandesa existen grabaciones, por ejemplo, según el testimonio de Andrés Batista³⁶⁰.

-La reconstrucción geográfica en mapas de lugares, coreografías y coreografías será una meta futura para esta investigación por la claridad que podría mostrar en la comparación de los viajes durante las giras, y su comparación a partir de la década de los cincuenta con otros representantes del arte flamenco. Una incógnita a la que podría ayudar este análisis es la referencia a conciertos y giras en Africa todavía no confirmadas hasta ahora en ningún documento. Un vía por la que puede ser históricamente importante avanzar, es la búsqueda de teatros y salas donde actuaron entre 1951 y 1960 e indagar sobre las programaciones, ya que es un periodo donde pocos músicos y bailarines de flamenco españoles salían al extranjero.

-Flamenco, como danza y estilo, no se puede comprender como un arte inamovible e inmutable; más bien era una proyección del momento político y en consecuencia cultural en nuestro país. Cabe preguntarse por qué no llegó a ser producto político de otras culturas y países: el flamenco es desde 1700 o antes un estilo genuino y siempre fácilmente identificable con España al igual que otras imágenes como los toros, la jota, el abanico, la tortilla. Otros países han usado sus tópicos también con fines propagandísticos (el vodka, la gimnasia artística, las matrioskas, son imágenes que relacionamos indudablemente con una única nación, Rusia).

-Otras bailaoras y bailaores europeos desconocidos pueden ser analizados para descubrir paralelismo. Por poner un ejemplo: Carina La debla, bailaora alemana.

³⁵⁸Ver Anexo, transcripción 7.9.

³⁵⁹Wochenschau datado del año 1951.

³⁶⁰Ver Anexo, transcripción 7.7.

3.5. Epílogo: Reflexión

Para evolucionar en el mundo de las artes, primero hay que pasar por el proceso de imitación e interpretación, paso fundamental si se desea después crear un estilo propio. Quizá este trabajo pueda mostrar al mundo la gloriosa misión de nuestros protagonistas, pero mucho más importante es el reconocer de manera póstuma el legado de sus creaciones y aceptar la universalidad del flamenco, que no es nuestro, ni de ellos, ni de aquellos, sino de todos.

La historia escrita del flamenco es una historia reconstruida hasta hace muy poco sin tener en consideración la perspectiva de su evolución fuera de España: es una construcción que omite partes sólidas de sus bases más primigenias. Todas las personas que enriquecen el flamenco desde hace 200 años muchas veces no aparecen. De quién es el arte? De quien lo propaga, de quien lo analiza, de quien lo hace, de quien lo disfruta, o de quien lo usa?

La contraurdimbre de este trabajo trata del arte de muchos hombres y muchas más mujeres entre finales del siglo XIX y principios del XX. Lo inusual en ello ha sido buscar el origen de un ente (un compositor en este caso) extraño y solitario, encontrar otras piezas sueltas del puzzle flamenco en el extranjero y acabar reescribiendo de otra manera muchos de los conceptos que se creían sólidos en un arte musical y danzístico considerado erróneamente propiedad de un solo país y raza. El revisar estos conceptos es importante para arrojar luz a partes de la historia que yacían ignorados, fuese conscientemente o no.

La información en una investigación es nuestra materia prima, pero hay que ponerla al servicio de la duda para conseguir objetividad, conclusiones coherentes, una descripción lo más leal posible a lo que observamos y sin confundir producción (teórica) con documentación. Las imágenes y testimonios no son una experiencia directamente objetiva, pero es en algunos temas tratados de lo único que disponíamos.

Este trabajo ha sido un reto emocional y psicológico, una carrera contra el tiempo y la muerte de testigos, y una confrontación continua entre sesgos y teorías, entre hallazgos y declaraciones contradictorias. El arte resulta clave en la percepción que una cultura tiene de si misma; si no reconoce sus influencias del exterior, se cierra sobre si misma y proporciona una lectura amputada de su desarrollo real, afectando a su futuro.

Si aspiramos a obtener una comprensión más plena y global de la historia del flamenco, quedan por hacer todavía muchos descubrimientos en todas las ramas no investigadas de este arte, y que deberán integrarse y analizarse junto a todo lo ya conocido e investigado.

Parte II

Parte II: Anexo

4. Tablas

4.1. Tabla de obras catalogadas

Workshop	EMBAJADOR	COMPOSIT	SEMPRE	ENCARGADO	ENTRETIEN	COORDENAT	DIRECC	TITULO	REPERT	FORMGAT	SATZ	RESPONSAB	ENTRETIEN	VERLAG	ZUSTAND	ERLICHTUNG	LEITUNG	CORREGR	AUFNAH	WIDMUNG	REMERKUN
Sevilla 25	27 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000	1994	Varios	Plano Solo	Sevilla		Varios	Publications 1994	Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 1	1 página, 0.49 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		B	Plano Solo	Sevilla		Allegro		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 2	1 página, 0.33 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Hm	Plano Solo	Sevilla		Andantino cantabile		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 3	1 página, 0.46 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		D	Plano Solo	Sevilla		Allegretto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 4	1 página, 0.49 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		G	Plano Solo	Sevilla		Allegro giusto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 5	1 página, 0.50 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Fin	Plano Solo	Sevilla		Allegretto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 6	1 página, 0.48 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		G	Plano Solo	Sevilla		Allegretto mosso		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 7	1 página, 0.43 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Cm	Plano Solo	Sevilla		Allegro		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 8	1 página, 0.53 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Dm	Plano Solo	Sevilla		Moderato		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 9	1 página, 0.42 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Dm	Plano Solo	Sevilla		Allegretto mosso		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 10	1 página, 0.44 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Dm	Plano Solo	Sevilla		Allegretto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 11	1 página, 0.38 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		F	Plano Solo	Sevilla		Allegro vivace		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 12	1 página, 1.03 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Am	Plano Solo	Sevilla		Allegretto mosso		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 13	1 página, 0.32 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		D	Plano Solo	Sevilla		Allegretto moderato		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 14	1 página, 0.39 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		C	Plano Solo	Sevilla		Allegretto ritardato		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 15	1 página, 0.53 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		G	Plano Solo	Sevilla		Allegretto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 16	1 página, 0.32 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Dm	Plano Solo	Sevilla		Allegretto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 17	1 página, 1.09 min.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		H	Plano Solo	Sevilla		Allegretto grazioso		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 18	1 página, 0.43 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		C	Plano Solo	Sevilla		Allegretto mosso		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 19	1 página, 0.39 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		D	Plano Solo	Sevilla		Allegro molto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 20	1 página, 0.40 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		F	Plano Solo	Sevilla		Allegretto scherzando		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 21	1 página, 0.54 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Fin	Plano Solo	Sevilla		Allegretto		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 22	1 página, 1.18 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Hm	Plano Solo	Sevilla		Moderato		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 23	1 página, 0.40 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		C	Plano Solo	Sevilla		Con brio		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 24	1 página, 0.39 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		D	Plano Solo	Sevilla		Vivace		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Sevilla 25	1 página, 0.39 sec.	Antonio Robledo		Partitura publicada en el Kluwer FLAMENCO	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000		Dm	Plano Solo	Sevilla		Allegro con brio		Edición Kanonheim	Gas						Grabación en casa de Antonio en cante
Nigüétya ghaná	8 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada en el FLAMENCO-ALBUM für Klavier H41 F	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000	23.07.1968	Em	Plano Solo	Sepúlveda		Tempo di Sigüirita corchea+corchea sempre	23.07.1968 Publicación	Edición Kanonheim	Gas						A Susana
Primera introducción	5 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada en el FLAMENCO-ALBUM für Klavier H41 F	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000	14.07.1977	D(m)	Plano Solo	Primera-Ciudad Zapatero		tempo=66-68, a tempo (corchea+corchea+1/2, plus vivo, Largo-piu lento)	14.07.1977 Publicación	Edición Kanonheim	Gas						
Zapatero ghaná	6 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada en el FLAMENCO-ALBUM für Klavier H41 F	Zürich, Suiza	41.378096, 8.541094000000	13.07.75	C	Plano Solo	Tangolillo		Allegro molto	13.07.1975 Publicación	Edición Kanonheim	Gas						
Tercera del vol negro (Dulce de Susana)	8 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada en el FLAMENCO-ALBUM für Klavier H41 F	Vieja	41.378094, 1401040399999	01.08.1977	C(m)	Plano Solo	Turano-Libro		Liberamente (tempo=70-80)	01.08.1977 Publicación	Edición Kanonheim	Gas						
Solares de concertos	11 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada en el FLAMENCO-ALBUM für Klavier H41 F	Torremó	43.03328, -75.0211042999	17.03.1973	Cm	Plano Solo	Solares		Tempo di Solares tempo=110-120, Lento, Poco con brio	17.03.1973 Publicación	Edición Kanonheim	Gas						A Teresa Martín
Solares de concertos für Klavier und Gitarre	28 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada por separado con partituras separadas				Cm	Plano y quinto de cuerda	Solares		Tempo di Solares tempo=120	Publicación: 11.03.2003	Edición Kanonheim	Gas						
Zapatero Primera parte (apoyantada)	9 páginas más	Antonio Robledo		Partitura publicada en el FLAMENCO-ALBUM für Klavier H41 F			1963	Am	Plano Solo	Zapatero, Quil Improvisación		Nuevo=66 con el instrumento Con ornamentación, Bala	1963, Publicación: 8.03.1990	Edición Kanonheim	Gas						A Susana Andrad

Workshop	UMANGRÄDER	SOUPHONST	MITVERBENNE	EXEMPLAR/FORMAT	ENTSTEHUNGORT	COORDINATEN	DATIERUNG	TONART	BEZÜGLICH	FORMGATTUNG	SATZ	TEMPORÄRE	ENTSTEHUNGSDATUM	VERLAG	ZUSTAND	HAUPTFÜHRUNGSART	HAUPTFÜHRUNGSORT	COREOGRAPHIE	ALFABETISCH	WISSENSCHAFTLICHE	BEMERKUNGEN		
Tempo reductio	5 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada para Klavier, H4 H II				Am	Piano Solo	Tempo (Hahner), 1. Cap. 7. Tercio		Moderno (tempo=70%, Algo tempo=80%)	Publications 8.05.1990	Edito Kanonham	Gas						A Alain Bernard		
Furtiva Arcaea	6 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada para Klavier, H4 H II				Am	Piano Solo	Furtiva		Tempo di Furtiva	Publications 8.05.1990	Edito Kanonham	Gas								
Nova	8 páginas en FLAMENCO H.F.U. 19 páginas en manuscrito	Antonio Robledo		Partitura publicada para Klavier, H4 H II	Vigata	41.825796, 1.0176494999999999	Manuscrito 01.06.1964, CD 1965		Piano Solo	Nova, Andante (tempo=60-70 en manuscrito, tempo)		Andante (tempo=60-70 en manuscrito, tempo)	01.06.1964 Publicaciones 8.05.1990	Edito Kanonham	Gas								
Estudio de corales	4 páginas	Antonio Robledo		Partitura publicada para Klavier, H4 H II	Torono	45.633726, -79.03118429999999	12.04.1973	D	Piano Solo	Rumba		Tempo di Rumba	12.04.1973 Publicaciones 8.05.1990	Edito Kanonham	Gas								
Alguno Flamenco	9 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita	Vigata	41.825796, 1.0176494999999999	22.09.1969	Gas	Piano Solo	Solares?		Quasi And. (tempo=60-65, Algo tempo (tempo=110-120)	22.09.1969		Gas						Grabación casera del propio Antonio, según el día en su casa		
ANTINOMIAS-SEIS PIEZAS para Piano	28 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita			13.09.1978	Divers.	Piano Solo	Divers.		Divers.	13.09.1978		Gas						A Teresa Martín la dedicación está confundida en el		
ANTINOMIAS I a cuatro y quinteto		Antonio Robledo		Copia manuscrita			13.09.1978		Piano Solo				13.09.1978		Gas						CD abstracción casera		
ANTINOMIAS II Sexteto																							
ANTINOMIAS III Nueva y su vida										Nota													
ANTINOMIAS IV Relampagueo																							
ANTINOMIAS V Bataillon										Relativo													
ANTINOMIAS VI Bataillon										Bataillon													
ANTINOMIAS VII Bataillon																							
Conductura	23 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita					Divers.	2 Pianos		Préludo La Música, L'Espanyol de La Música-Rol de S. Moya-Rol de S. Moya	Algo and. (tempo=72, Tempo di Jaz. Blanca		Gas								
Conductura para piano solo	29 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita					Divers.	Piano Solo		Préludo La Música, L'Espanyol de La Música-Rol de S. Moya-Rol de S. Moya	Algo and. (tempo=72, Tempo di Jaz. Blanca		Gas								
Balera	6 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita	Plaza/Piñero?		03.10.08??	F	Piano Solo	Balera		Negra=72-76	03.10.08??		Gas								
Balera de Torneo		Antonio Robledo		tradicional, ejemplo																			
Dispositivos de interacción	13 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita					H	Piano y percusión (tambores, platillo, ...)	curso inglés?											Brigitte Merli en acuerdo de la coreografía	
Luzes de los escenarios		Antonio Robledo					1961																
Tres Pianos Españoles para piano (Zamengo)	Zamengo 12 (3-26 min.), Nova 10 (páginas 3-23 min.), So de piano 11 (6-29 min.)	Antonio Robledo		Copia manuscrita			Zamengo 18.11.1957, Nova 01.08.1961, So de piano 11.01.1961		Zamengo-Am, Nova Dm, So de piano D	Piano Solo		Quasi Impresionismo, Andante, Algo and. (tempo=72)			Gas							Grabación casera del propio Antonio, según el día en su casa	
So de piano	11 páginas, min. 6-29 min.	Antonio Robledo		Copia manuscrita					D	Piano Solo	So de piano	Algo and. (tempo=72)			Gas							So de piano. A John de Caste	
5 Pianos para piano y Electrónica	17 páginas	Antonio Robledo		Copia manuscrita	Zurich?		41.378896, 8.5410494999999999		Am	Piano Solo	Torono-Nova-Balera	1 Negro=198.2 Curbaca +126-132, 3 Negro=152			Gas							No en vida de Antonio, indicaciones de Antonio, fecha 13. Noviembre	
El caso Novata		Antonio Robledo		Grabación en CD Live	Zurich, Suiza		1997				4 voces, voz flamenca, 2 guitarras, percusión, guitarra	Seguilla, Nova, Piñero, Balera	1997		Gas							Para Flamenco en casa, se usó coreografía flamenca?	
Zamengo	5:47 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live	Zurich, Suiza		1982				Piano y percusión (tambores de Países, Balera, Nova, Piñero)	Zamengo	1982		Gas, CD							Grabación más antigua que trabajó con Antonio	
Ritmo de Cansado y Dm Jaz	4:29 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1960				Canto, Guitarra, Piano, Percusión	Balera	1960		Gas, CD							Misma composición que Zamengo para piano solo, pero con guitarra y voz	
Solares	5:52 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live							Piano y guitarra	Solares			Gas, CD							Grabación más antigua que trabajó con Antonio	
Impresionismo Flamenco	min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1966				Piano, Guitarra y Obou		1966		Gas, CD							No en la misma composición que Solares de Conchito	
Curso de los leonardos	2:13 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1966				Guitarra		1966		Gas, CD							Grabación más nueva, para CD Música Flamenca	
Flamencoparís	4:23 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1967				Piano y guitarra		1967		Gas, CD								
Final Algor (in Final Algor)	4:50 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1969				Piano y guitarra		1969		Gas, CD							Solo ab. CD, letra gas	
Zamengo	5:56 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1973				Piano, Guitarra y voz		1973		Gas, CD								Grabación más antigua que la de Nova. Final del programa de 1969
Contrano Flamenco	4:41 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1973				Piano, Guitarra y voz		1973		Gas, CD								Solo eléctrico. Qualitas, CD
Ritmo and the World		Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live											Gas, CD								
Ritmo and the World	6:33 min.	Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live			1999				Piano y quinteto de cuerda, obou, percusión, flauta	Solares - Balera			Gas								Para Flamenco en casa, Brigitte Lemaire y Gidon Crespo, 4 voces
Los cuatro pedales - Balera original en vivo		Antonio Robledo		CD "Música Flamenca", Grabación en CD Live							Chopata				Gas								Para Normal Balera Toronto, Canada

Workshop	UMBRANGEMER	NOMINANT	MITWERBENDE	EXEMPLARAT/FORMAT	ENTSTEHUNGORT	COORDINATEN	DATIERUNG	DONART	BEZÜGLICH	FORMGATTUNG	SATZE	TEMPORÄRE	ENTSTEHUNGSDATUM	VERLAG	ZUSTAND	UHAUFÜHRUNGSDATUM	UHAUFÜHRUNGORT	COREOGRAPHIE	AUFNAHME	WISSENS	BEMERKUNGEN
Reinhold Zürcher Musik- u. Theater- u. Opernhaus		Antonio Robledo	Susana José, Armin Jansen, Santiago de Paz	Disco RCA Victor Susana y José						Piano, soprano, Percusión	Zwangs			RCA Victor	Gr			Susana y José	Disco Vinyl producido por RCA		
Capitales de Goya nr. 75		Antonio Robledo					1967			Piano y guitarra											
Aspejos '66		Antonio Robledo					1967			Piano, guitarra, oboe								Susana y José			
Disci españolas Tinas		Antonio Robledo	tradicional, arreglo				1967														
Disci españolas Tinas: Ciel de la Cruz		Antonio Robledo	tradicional, arreglo				1967														
Disci españolas Tinas: Málaga		Antonio Robledo	tradicional, arreglo				1967														
Disci españolas Tinas: Pinar del Rey		Antonio Robledo	tradicional, arreglo				1967														
Pianos y Bambusas		Antonio Robledo	Alonso Melares, arreglo Antonio Robledo				1969			Piano, Oboe											
Piano		Antonio Robledo	Antonio Robledo, Santiago de Paz Oboe				1969														
Nocturno		Antonio Robledo	Antonio Robledo, René García (Piano)							2 Pianos											
Bis		Antonio Robledo	Antonio Robledo, René García (Piano)							2 Pianos											
Pura Erika		Antonio Robledo								Piano Solo?											
Disci Flamenco																					
Algo más		Antonio Robledo, Enrique Morente	Antonio Robledo, piano, Enrique Morente				1986			Chipter, piano y canto											
Partitura del cuadro para una familia y Puro Erika		Antonio Robledo, Enrique Morente	Antonio Robledo, piano, Enrique Morente		Zürich - Madrid	47.378996, 3.3410990000000000 07	1986			Chipter, piano y canto											
Obstinada Musa proque no muere?		Antonio Robledo, Enrique Morente	Enrique Morente, Antonio Robledo							Bambusa											
Revelo Españoles la lángueta y La Vagana? Sordana		Antonio Robledo, Enrique Morente	Antonio Robledo, Enrique Morente, La Eligiosa																		
Pura Erika		Antonio Robledo	Viljo Pekar, Thomas Dierker	Grabación, copia manuscrito	Zürich, Suiza	47.378996, 8.5109990000000000 07	2004-2008?			Piano a cuatro manos								http:// www.pureduo.ch/ vps.html	Viljo Pekar - Thomas Dierker	Música instrumental	
Alphabets		Antonio Robledo	Antonio Robledo, René García (Piano)	Grabación para arpa, piano y soprano, Hilde	Zürich, Suiza	47.378996, 8.5109990000000000 07	1994?			Das piano											

4.2. **Indice Robledo**

NACHLASSVERZEICHNIS

Antonio Robledo (Armin Janssen)

1922 - 2014

Copyright der Werke Antonio Robledos:

Brigitta Luisa Merki, Adresse CH-8 Baden

Alle Rechte vorbehalten.

Signatur: AR

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	2
Werkliste (alfabetisch).....	3
Kompositionen (nach Besetzung).....	5
1 Instrument	5
2 Instrumente	6
3 Instrumente	6
4 und mehr Instrumente	7
Orchester	7
1 Instrument und Ensemble/Orchester	7
Vokal / Chor.....	7
Sologesang und Klavier.....	7
Sologesang und Ensemble/Orchester	7
Bühnenmusik/Ballete	7
Werke anderer Komponisten.....	7
Tonträger	8
Robledo als Interpret.....	8
Lebensläufe.....	8
Programme, Zeitungsartikel, Rezensionen.....	9
Fotographien	9
Korrespondenz.....	9
Videoaufnahmen (vers.)	9
Musikethnologische Feldaufnahmen.....	10
Texte.....	10
Bücher.....	10
Einträge.....	10
Personenregister.....	11

Abkürzungsverzeichnis

A Alt

B Bass

Bc Basso continuo

BKlar Bassklarinette

Cel Celesta

Cemb Cembalo

EHr Englischhorn

Fg Fagott

Fl Querflöte

Hf Harfe

Hr Horn / Waldhorn

Kb Kontrabass

Kfg Kontrafagott

Kl Klavier

Klar Klarinette

Ob Oboe

Orch Orchester

Org Orgel

Picc Piccolo

Pk Pauke

Pos Posaune

Schl Schlagzeug

Str Streicher

Tb Tuba

Trp Trompete

Vib Vibraphon

Vc Violoncello

Vdg Viola da Gamba

Vl Violine

Gi Gitarre

Übrige Instrumente:

Pk Pauken
 Schl Schlagzeug
 Hf Harfe
 Str Streicher
 Kl Klavier
 Cemb Cembalo
 Org Orgel
 Stimme (Frauenstimme, Männerstimme, Chor)

BA Flamencos en Route (Baden)

MA Familienbesitz (Marburg)

KU Publikationen bei Kunzelmann (Kunzelmann Verlag, Suiza)

AR Manuskriptenfotokopien von Robledo oder Brigitta Luisa Merki aus den Jahren 2006, 2011, 2014

Werkliste (alfabetisch)

- 3 Piezas españolas para piano (Zorongo, Nana, Só de Pastera, Kl)
- 3 Spanische Tänze (Olé de la Curra, Malagueñas, Panaderos, Kl)
- 5 Piezas para piano / 5 Klavierstücke (Kl)
- A Juan (?)
- Algabeñas (Kl, Stimme, Hf)
- Allegro Soleá (Kl, Stimme, Orch)
- Antinomías-Seis piezas para piano (Kl)
- Arcos flamencos (Kl)
- Ball de Gall (Kl und Schl)
- Ball de San Ferriol "Die Spieluhr" (Kl)
- Bis (2 Kl)
- Bolero (Kl)
- Bolero de Torrent (?)
- Canto de las lavanderas (Gi)
- Capricho de Goya (Kl, Gi)
- Catalanesca (Kl)
- Contrastes flamencos (Kl, Gi und Orch)

- Danza ibérica (2 Kl)
- Don Quijote y Sancho Panza (?)
- Dos epígrafes mediterráneos (Kl und Schl)
- El canto nómada (Solo Frauenstimme, 4 Frauenstimmen, Kl, Schl, Gi)
- Estudio de Rumba (Kl)
- Fantasía del cante jondo para voz flamenca y orquesta (Kl, Stimme und Orch)
- Farruca arense (Kl)
- Final Alegría (Kl und Gi)
- Flamenquería (Kl und Gi)
- Ibiza (Kl und Ob)
- Improvisaciones Flamencas (Kl, Gi und Ob)
- Jardín de las alegrías (2 Kl)
- La Celestina (Stimme, Kl, Ob, Gi und Schl)
- Lamento (Stimme, Chor, Kl)
- Lamento de los Centauros (?)
- La verbena (2 Kl)
- La verbena de la paloma (Kl?)
- Los siete puñales (Ballet, Orch)
- Los siete puñales (Kl und Schl)
- Nana (Kl)
- Nocturno (2 Kl)
- Obsesión (Stimme, Ob, Kl, Org, Gi, Schl, Hf)
- Pavone y romanesca (Kl, Ob)
- Para Elisa (?)
- Petenera medieval (Kl)
- Retablo flamenco (Stimme, Kl)
- Ritmo (?)
- Romance de Carmen y Don José (Stimme, Kl, Gi und Schl)
- Ronda de toros (?)
- Rondón: Aspectos de Don Quijote (?)
- Variaciones sobre una sevillana (?)
- Sevillanas (25 sevillanas, Kl)
- Sigüiriya gitana (Kl)
- Só de Pastera (Kl)
- Soleá and the Winds (Kl und Streichquintett)
- Soleá and the Winds (Kl und Streichquintett, Ob und Schl)

- Soleares (Kl und Gi)
- Soleares de concierto (Kl)
- Soleares de concierto (Kl und Streichquintett)
- Soledad (2 Kl)
- Soledad (Orch)
- Suite catalanesca (Kl)
- Suite catalanesca (2 Kl)
- Suite Flamenca (?)
- Tango resbalón (Kl)
- Taranto del sol negro (Kl)
- Zapatanguillo (Kl)
- Zorongo (Kl und Schl)
- Zorongo (Kl, Gi und Orch)

Kompositionen:

1 Instrument

- 3 Piezas españolas para piano (Zorongo, Nana, Só de Pastera, Kl)
- 3 Spanische Tänze (Olé de la Curra, Malagueñas, Panaderos, Kl)
- 5 Piezas para piano / 5 Klavierstücke (Kl)
- Antinomías-Seis piezas para piano (Kl)
- Arcos flamencos (Kl)
- Ball de San Ferriol "Die Spieluhr" (Kl)
- Bis (2 Kl)
- Bolero (Kl)
- Canto de las lavanderas (Gi)
- Catalanesca (Kl)
- Estudio de Rumba (Kl)
- Farruca areense (Kl)
- La verbena de la paloma (Kl?)
- Nana (Kl)
- Petenera medieval (Kl)
- Sevillanas (25 sevillanas, Kl)
- Siguiriya gitana (Kl)

- Só de Pastera (Kl)
- Soleares de concierto (Kl)
- Soledad (2 Kl)
- Suite catalanesca (Kl)
- Tango resbalón (Kl)
- Taranto del sol negro (Kl)
- Tres piezas españolas: Zorongo, Nana y Só de Pastera (Kl)
- Zapatanguillo (Kl)
- Zorongo (Kl)

2 Instrumente

- Dos epígrafes mediterráneos (Kl und Schl)
- Ball de Gall (Kl und Schl)
- Capricho de Goya (Kl, Gi)
- Danza ibérica (2 Kl)
- Final Alegría (Kl und Gi)
- Flamenquería (Kl und Gi)
- Ibiza (Kl und Ob)
- Jardín de las alegrías (2 Kl)
- La verbena (2 Kl)
- Los siete puñales (Kl und Schl)
- Nocturno (2 Kl)
- Pavone y romanesca (Kl, Ob)
- Soleares (Kl und Gi)
- Soledad (2 Kl)
- Suite catalanesca (2 Kl)
- Zorongo (Kl und Schl)

3 Instrumente

- Algabeñas (Kl, Stimme, Hf)
- Aspectos 66 (Kl, Gi, Ob)
- Improvisaciones Flamencas (Kl, Gi und Ob)

4 und mehr Instrumente

- El canto nómada (Solo Frauenstimme, 4 Frauenstimmen, Kl, Schl, Gi)
- La Celestina (Stimme, Kl, Ob, Gi und Schl)
- Obsesión (Stimme, Ob, Kl, Org, Gi, Schl, Hf)
- Romance de Carmen y Don José (Stimme, Kl, Gi und Schl)
- Soleares de concierto (Kl und Streichquintett)
- Soleá and the Winds (Kl und Streichquintett)
- Soleá and the Winds (Kl und Streichquintett, Ob und Schl)

Orchester

- Soledad (Orch)
- Los siete puñales (Ballet, Orch)

Orchester und Soloinstrumente

- Allegro Soleá (Kl, Stimme, Orch)
- Contrastes flamencos (Kl, Gi und Orch)
- Fantasía para cante jondo (Stimme, Kl und Orch)
- Zorongo (Kl, Gi und Orch)

Gesang und Klavier

- El canto nómada (Solo Frauenstimme, 4 Frauenstimmen und Kl)
- Lamento (Stimme, Chor, Kl)
- Retablo flamenco (Stimme, Kl)

Werke anderer Komponisten

Jarchow 1977: Jarchow, Peter / Winkler, Eva: Musikbeispiele für Tänzerischen Unterricht, Ag 503/84/77, DDR: Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR 1977.

Looser 1983: Looser, Rolf: Danza für Tänzerin und Violoncello Solo, manuscrito no publicado, Nachlass Rolf Looser, Zentral Bibliothek, 1983.

Martin 1975: Martin, Frank: Fantaisie sur des Rhythmes Flamencos for piano, UE 15 042, Zürich: Universal Edition A.G. 1975

Tonträger

-Abriéndose camino 2008: Robledo, Antonio: abriéndose camino (Antonio Robledo, René Gerber, Willy Wohlgemuth, Go Wahlich, Nils Walen, M. Karres, Roman Strassmann, Alessandro Pioda, Pasquale Brem, Hannes Wyss, Michael Kessler), CD, Baden: Tanz- compagnie Flamencos en route, ARS 06, 2008.

-Castilla 2016: Funeral de Antonio Robledo, Zürich Oerlikon (Suiza), 12.10.2014, grabación mp3, de Isora Castilla, archivo privado.

-El canto nómada 1997: Robledo, Antonio: «el canto nómada» (Antonio Robledo, Lina Maria Akerlund, Martina Bovet, Sylvia Nopper, Barbara Sutter, Enrique Morente, François Stern, Jürg Gerster, Maria La Talegona, Pedro Iglesias, Andrés Batista), CD, Suiza: Flamencos en route, ARS 02, 1997.

-La Celestina 1966: Susana y José / Robledo, Antonio: La Celestina (Antonio Robledo, Maria la Talegona, Enrique Morente, Pedro Iglesias, Armin Janssen, Andrés Batista), texto: Alberto Cardenas, disco de vinilo, Barcelona: Odeon-Emi, MOAL 119, 1966.

-Obsesion 1985: Robledo, Antonio: Obsesión (Enrique Morente, Jürg Frei, Jürg Gerster, François Stein), disco de vinilo, Suiza: Turicaphon AG, 30-913.

Soledad 1994: Robledo, Antonio: Soledad, Spanische Musik für zwei Klaviere (Antonio Robledo, René Gerber), CD, Suiza: Flamencos en route, ARS 01, 07.10.1994.

-Soy gitano 1989: De la Isla, Camarón: Soy gitano (Camarón de la Isla, Royal Philharmonic Orchestra), disco de vinilo, España: Philipps, 1989.

-Spanische Klaviermusik: Robledo, Antonio: Spanische Klaviermusik (René Gerber), CD, Suiza: Tanzcompagnie Flamencos en route, ARS 05, o.J.

-Suite flamenca 1979: Batista, Andrés: Suite flamenca, (Andrés Batista, Armin Janssen, Pedro Iglesias), disco de vinilo, Japón: Emi-Odeon, OP-8664, o. J.

-Susana y José 1960: Susana y José: Susana y José (Susana, José, Armin Janssen, Santiago de Pascues, Pedro Sevilla, Naranjito de Triana), disco de vinilo, Germany: RCA, EPA- 9069, 1960.

Robledo als Interpret

-Aufnahme (Cassette, privat BA) Sevillanas

-Aufnahme (CD, privat MA) mit Rolf Looser

Lebensläufe

Flamencos en route: <https://www.flamencos-enroute.com/24-0-Antonio+Robledo.html>

Theaterlexikon Schweiz: https://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Antonio_Robledo

Bertold Hummel: <http://www.bertoldhummel.de/werkbeschreibungen/biographien/janssen.html>

Programme, Zeitungsartikel, Rezensionen

-Anexo

Fotographien

-Anexo

Korrespondenz

-1953: Brief von Armin Janssen an seinem Vater, Emil Janssen, 27. Juni 1953 (Janssen, Marburg).

-1974: Brief von Emil Janssen an Armin Janssen, 8. Mai 1974 (Janssen, Marburg).

Videoaufnahmen

-Video 1951: s. a.: München: Spanisches Tanzpaar, Neue Deutsche Wochenschau 95/195, Deutschland, publicado el 20.11.1951.

-Video 1961: s. a.: Interview mit Flamencotänzerin Susana Audeoud und Kastagnettenvirtuose-Tänzer José de Udaeta, Freitagsmagazin (22/36), DRS, Zürich, publicado el 03.11.1961.

-Video 1965: s. a.: Flamenco Tanz-unterricht der Spanierin Susana in Ecole de Danse, Antenne, DRS, Zürich, publicado el 08.12.1965.

-Video 15.03.1969: s. a.: Andrés Batista spielt Gitarre – Manitas de Plata spielt Gitarre, Das Kalenderblatt (6), SRF, Schweiz, publicado el 15.03.1969.

-Video 25.03.1969: s. a.: Abschieds-Vorstellung des Tänzerpaares Susana y José, Antenne, Chur, DRS, publicado el 25.03.1969.

-Video 1971: s. a.: Tournée der spanischen Tanzgruppe «Flamenco puro», Antenne, DRS, Schweiz, publicado el 09.11.1971.

-Video 1978: s. a.: Porträt der Flamencotänzerin Ursula Kohler, Karusell, SRG, Bern, publicado el 01.03.1978.

-Video 1983: Scott, Cynthia: Flamenco at 5:15, National Film Board of Canada, Toronto 1983.

-Video 1985: s. a.: Porträt Flamenco Szene um die Flamencotänzerinnen Susana Audeoud und La Carbona, Schauplatz (123/160), SRF, Schweiz, publicado el 01.11.1985.

- Video 2002: s. a.: Porträt der Modern Dance und Flamenco verschmelzenden Tanzformation «Flamencos en route» anlässlich ihrer Tournee mit Programm «Tránsito flamenco», B. Magazin, DRS, Schweiz, publicado el 24.11.2002.
- Video 2021: s.a.: Enrique Morente: Flamenco impuro, Imprescindibles, RTVE, Madrid, publicado el 28.11.2021.

Musikethnologische Feldaufnahmen

- Sernita de Jerez (o.D.) in: Gamboa 2007: Gamboa, José Manuel: Sernita de Jerez, vamos a acordarnos: la memoria cabal de su casta, Barcelona: Ediciones Carena 2007.

Texte

- Robledo, Antonio: "Rythmische Konstanten im Flamenco", in: Schnittpunkte Mensch Musik, herausgegeben von Rudolf Klinkhammer, Regensburg 1985, S.54-59.
- Jarchow, Peter: Rede beim Hommage an Palucca, 11.10.2012.
- Jarchow, Peter: Spezifik der Ballettmusik, Dissertation, Leipzig 1986.
- Looser, Rolf: Armin Janssen, in: Susana und José, herausgegeben von Alain Bernard und Schweizerischen Berufsverband für Tanz und Gymnastik, Bern 1969.

Bücher

- Bernard, Alain (Herausgeber): Susana und José, herausgegeben von Alain Bernard und Schweizerischen Berufsverband für Tanz und Gymnastik, Bern 1969.
- Moser-Ehinger, Hansueli W. (Herausgeber): Tanzcompagnie Flamencos en route. 20 Jahre, Basel 2004.
- Zacharias 1970: Zacharias, Gerhard: Susana y José, spanischer Geist im Tanz, Wien: Frick Verlag 1970.

Einträge

-Merz, Richard: Antonio Robledo, in. Theaterlexikon der Schweiz, herausgegeben von Andreas Kotte, Zürich 2005, Bad 3, S. 1507.

Personenregister

Audeoud, Susana
Batista, Andrés
Carbona, La
Daukantas, Thomas
De Jerez, Sernita
De Pascues, Santiago
Frei, Jürg
Gerber, René
Habichuela, Pepe
Holliger, Ursula
Holliger, Heinz
Iglesias, Pablo
Isla, Claudio
Jarchow, Peter
Klinkhammer, Rudolf
Linares, Carmen
Looser, Rolf
Martin, Frank
Martin, Teresa
Merki, Brigitta Luisa
Merz, Richard
Morente, Enrique
Palucca, Gret
Poskute, Vilija
Serranito
Stein, François
Talegona, La
Williams, Ceri
Wohlgemuth, Willy

4.3. Tablas para mapas

4.3.1. Giras

4.3.1.1. Susana y José-Robledo

Europe	Spain	Madrid	1947	Susana y Jose
Europe	Switzerland	Geneve	1948	Susana y Jose
Europe	Holland	Amsterdam	1948	Susana y Jose
Europe	Switzerland	Zurich	1949	Susana y Jose
Europe	Spain	Madrid	1949	Susana y Jose
Europe	Switzerland	Zurich, Cene	1949	Susana y Jose
Europe	Spain		1950	Susana y Jose
Europe	Germany		1950	Susana y Jose
Europe	Holland		1950	Susana y Jose
Europe	Austria		1951	Susana y Jose
Europe	Switzerland		1951	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1951	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1951	Robledo, Susana y Jose
Europe	France		1951	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1952	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1952	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1952	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1952	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1952	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Denmark		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Norway		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Sweden		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Finland		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1953	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1954	Robledo, Susana y Jose
Europe	France		1954	Robledo, Susana y Jose
Asia	China		1954	Robledo, Susana y Jose
Asia	Indonesia		1954	Robledo, Susana y Jose
Asia	Malaysia		1954	Robledo, Susana y Jose
Europe	Spain		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Italy		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Denmark		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Norway		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Sweden		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Finland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	France		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Italy		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1955	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1958	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1958	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1958	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1958	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1958	Robledo, Susana y Jose
America	USA		1959	Robledo, Susana y Jose
America	Canada		1959	Robledo, Susana y Jose
America	Spain		1959	Robledo, Susana y Jose
America	Arabic		1959	Robledo, Susana y Jose
America	Venezuela		1959	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1959	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1959	Robledo, Susana y Jose
Europe	Finland		1959	Robledo, Susana y Jose
Europe	Sweden		1959	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1959	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1960	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1960	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1960	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1960	Robledo, Susana y Jose
Europe	Spain		1960	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1961	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1961	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1961	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1961	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1962	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1962	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1962	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1962	Robledo, Susana y Jose
America	USA		1962	Robledo, Susana y Jose
America	Canada		1963	Robledo, Susana y Jose
America	Arabic		1963	Robledo, Susana y Jose
America	Hawa		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	England	Bermudas	1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Denmark		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Sweden		1963	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1964	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1964	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1964	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1964	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1964	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1964	Robledo, Susana y Jose
America	Canada		1965	Robledo, Susana y Jose
America	USA		1965	Robledo, Susana y Jose
America	Alaska		1965	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1965	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1966	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1966	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1966	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1966	Robledo, Susana y Jose
Europe	Spain		1966	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1967	Robledo, Susana y Jose
Europe	Spain		1967	Robledo, Susana y Jose
Europe	Spain		1967	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1967	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1968	Robledo, Susana y Jose
Europe	Spain		1968	Robledo, Susana y Jose
Europe	Italy		1968	Robledo, Susana y Jose
Europe	Austria		1968	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1968	Robledo, Susana y Jose
Europe	Sweden		1968	Robledo, Susana y Jose
Europe	Holland		1969	Robledo, Susana y Jose
Europe	England		1969	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1969	Robledo, Susana y Jose
Europe	Germany		1969	Robledo, Susana y Jose
Europe	Switzerland		1970	Robledo, Susana y Jose
Europe	?		1970	Robledo, Susana y Jose
Europe	Belgica		1971	Susana y Robledo
Europe	Germany		1971	Susana y Robledo
America	Canada		1972	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1972	Susana y Robledo
America	Canada		1973	Susana y Robledo
Europe	Belgica		1973	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1974	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1975	Susana y Robledo
America	Canada		1975	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1976	Susana y Robledo
America	Canada		1979	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1980	Susana y Robledo
America	Canada		1981	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1982	Susana y Robledo
Europe	Belgica		1983	Susana y Robledo
America	Canada		1983	Susana y Robledo
Europe	Switzerland		1984	Flamencos en route
Europe	Switzerland		1985	Flamencos en route
Europe	Germany		1985	Flamencos en route
Europe	Holland		1985	Flamencos en route
Europe	Spain		1986	Antonio Robledo
Europe	Germany		1986	Antonio Robledo
Europe	Spain		1987	Flamencos en route
Europe	Germany		1987	Flamencos en route
Europe	Switzerland		1987	Flamencos en route
Europe	Holland		1987	Flamencos en route
Europe	Laufenbourg		1988	Flamencos en route
Europe	Italy		1987	Flamencos en route
Europe	Germany		1988	Flamencos en route
Europe	Germany		1990	Flamencos en route
Europe	Spain		1990	Antonio Robledo
Europe	Switzerland		1990	Flamencos en route
Europe	Austria		1991	Flamencos en route
Europe	Italy		1991	Flamencos en route
Europe	Hungary		1991	Flamencos en route
Europe	Switzerland		1991	Flamencos en route
Europe	Germany		1991	Flamencos en route
Europe	Spain		1991	Antonio Robledo
Europe	Laufenbourg		1991	Flamencos en route
Europe	Spain		1992	Antonio Robledo
Europe	Switzerland		1993	Flamencos en route
Europe	Switzerland		1994	Flamencos en route
Europe	Germany		1994	Flamencos en route
Europe	Italy		1994	Flamencos en route
Europe	Austria		1994	Flamencos en route
Europe	France		1995	Antonio Robledo
Europe	Spain		1995	Antonio Robledo
Europe	Switzerland		1997	Flamencos en route
Europe	Germany		1997	Flamencos en route
Europe	Germany		1998	Flamencos en route
Europe	Switzerland		1999	Flamencos en route
Europe	Germany		1999	Flamencos en route
Europe	Laufenbourg		1999	Flamencos en route
Europe	Italy		1999	Flamencos en route
Europe	Switzerland		2001	Flamencos en route
Europe	Germany		2001	Flamencos en route
Europe	Italy		2001	Flamencos en route
Europe	Germany		2002	Antonio Robledo

4.3.1.2. Antonio Gades

Continent	Country	Region	Year	Team	Show
Europe	Spain	?	1956	Compañía Pilar Lopez	
Europe	Italy	Verona	1957	Compañía Pilar Lopez	Carmen Bizet
Asia	Japan	?	1960	Compañía Pilar Lopez	
Europe	Ireland		1961	Compañía Pilar Lopez	
Europe	Holland		1961	Compañía Pilar Lopez	
Europe	Spain		1961	Compañía Pilar Lopez	
Europe	France	Paris	1961	Compañía Pilar Lopez	
Europe	England	Edimburgo, Londres	1961	Compañía Pilar Lopez	
Asia	Japan	Osaka	1961	Compañía Pilar Lopez	
Europe	Italy	Spoletto	1961	Compañía Pilar Lopez	
Arabia	Siria	Damasco	1961	Compañía Pilar Lopez	
Europe	Italy	Milan	1962	Compañía Mariemma, solo	
Europe	Spain	Barcelona	1963	Solo	
America	USA	Nueva York	1964	Solo	
America	Puerto Rico	San Juan	1964	Solo	
America	USA	Dallas, Hollywood	1965	Solo	
America	Venezuela		1966	Solo	
America	Colombia		1966	Solo	
America	Chile		1966	Solo	
Europe	Spain		1966	Solo	
America	Argentina		1967	Solo	
America	Colombia		1967	Solo	
America	Perú		1967	Solo	
America	México		1967	Solo	
America	Brasil		1967	Solo	
Europa	Spain		1967	Solo	
America	Cuba	La Habana	1967	Solo	
Europa	France	Paris	1968	Solo	
America	Peru	Lima	1968	Solo	
Europa	Italy	Roma, Milan	1968	Solo	
Europa	France	Paris	1969	Su compañía/Cristina Hoyos	
Europa	Italy	Roma, Spoleto	1969		
Europa	England	Londres	1969		
Europa	Hungary	Budapest	1969		
Europa	Spain		1969		
Europa	Italy	Milan	1969		
America	USA	Chicago	1969		
Europa	Francia	paris, toulouse, Lyon	1970		
Europa	Spain	Madrid	1970		
Europa	France	Paris	1970		
Europa	England	Londres	1970		
Europa	Switzerland	Lausanne	1970		
Europa	Italy	trieste	1970		
Europa	Spain		1970		
Europa	Belgien	Amberes, bruselas	1970		
Europa	Hungary	budapest	1970		
Europa	Switzerland	ginebra	1970		
Europa	Spain		1970		
America	USA		1970		
Europa	Italy	Florenca, Roma	1970		
Europa	Italy	Verona, Trieste	1971		
Europa	Hungary	Budapest	1971		
America	Argentina	Buenos Aires	1971		
Europa	Spain		1971		
Europa	Italy	Palermo	1972		
Europa	Russia	Leningrado	1972		
Europa	Italy	Milan, Roma	1972		
Europa	Finland	Helsinki	1972		
Europa	Norway	Oslo	1972		
Europa	Switzerland	zurich, Lausanne, Ginebra	1972		
Europa	Germany		1972		
Asia	Japan		1972		
Europa	Spain		1972		
America	Argentina	Buenos Aires	1972		
America	Colombia	Bogotá	1972		
America	USA		1972		
America	Mexico		1972		
America	Nicaragua		1972		
America	Costa Rica		1972		
Africa	Marocco	rabat, tetuan	1972		
America	USA	Nueva York	1973		
Europa	Spain		1973		
Europa	Germany		1973		
Europa	Italy	Milan	1973		
Europa	Finland	Helsinki	1973		
Europa	France	Paris, D'anvers	1974		
Europa	Italy	Roma	1974		
Europa	Spain		1974		
Europa	Alemania		1974		
America	Argentina	Buenos Aires	1974		
America	Venezuela	Caracas	1974		
America	Colombia	Bogotá	1974		
America	Perú	Lima	1974		
Europa	Belgien	Bruselas	1974		
America	Colombia	Cali, Bogotá, Medellin	1975		
America	Cuba		1975		
Europa	Spain		1975		
Europa	Italy	Venecia, Bolonia	1975		
America	Cuba		1977		
America	Cuba	la Habana	1978		
America	USA	Nueva York	1978		
America	Mexico	guanajuato	1979		
America	Cuba		1979		
Europa	Spain		1979	BNE	
Europa	Italy	Spoletto	1979	BNE	
Europa	Germany	Frankfurt, Berlin	1979	BNE	

America	Venezuela		1979	BNE
America	Colombia		1979	BNE
Asia	Hong Kong		1980	Solo
Europa	Spain		1980	GLAD
Arabia	Israel	tel Aviv	1980	GLAD
America	Argentina		1980	Solo
America	Mexico		1981	Solo
Europa	Spain		1981	GLAD
Europa	France	Paris		Solo
Europa	Italy	Venecia	1981	Solo
America	Venezuela	Caracas, Guayana, tamaré,	1981	Nueva compañía
Europa	Spain		1981	Nueva compañía
Europa	France	, Martigues	1982	
Europa	Italy	San Remo, Milan, Roma,	1982	
Europa	England	Edimburgo	1982	
America	Cuba		1982	
Europa	France	Dijon, Paris, marsella, Mo	1983	
Europa	Switzerland	zurich, Lausanne, Ginebra	1983	
America	Canada	Toronto	1983	
Europa	Germany	Estrasburgo	1983	
Europa	France	paris	1984	
Europa	Spain	Madrid	1984	
Europa	Switzerland	Lausanne, Zurich	1984	
Europa	Italy		1984	
America	Canada	Ottawa, Montreal	1985	
America	USA		1985	
Europa	Germany		1985	
Europa	Belgien	Bruselas	1985	
Europa	Austria	Viena, Graz	1985	
Arabia	Israel	Tel Aviv	1985	
Europa	Spain		1985	
Europa	Switzerland		1986	
Europa	Spain		1986	
Europa	Russia		1986	
Asia	Japan		1986	
Europa	France		1986	
Europa	Germany		1986	
Europa	Holland	Amsterdam	1986	
Europa	Checoslovaqi	Praga	1987	
Europa	Alemania		1987	
America	Cuba		1987	
America	Brasil		1988	
America	Argentina		1988	
America	Uruguay	montevideo	1988	
Europa	Spain		1988	
Africa	Egypt	El Cairo	1988	
Europa	France	Paris	1989	
Asia	Corea	Seul	1989	
Asia	Japan		1989	
Europa	Belgien	Brusclas	1989	
Europa	Italy		1990	
Europa	Switzerland	Lausanne	1990	
Asia	Japan		1991	
Europa	Italy	Genova	1994	
Europa	Spain		1995	
Asia	Japan		1995	
Europa	Greece		1995	
Europa	Italy	Palermo	1995	
Europa	France	Aix-en-Provence	1995	
America	Argentina		1995	
America	Brasil		1995	
America	Uruguay		1995	
America	Chile		1995	
Asia	Indonesia	Jakarta	1996	
Europa	Italy	Genova	1996	
Europa	Montecarlo		1996	
Europa	Engalnd	Glasgow, Londres	1996	
Asia	Turkey	Esttambul	1996	
America	Cuba		1996	
Europa	France		1996	
Europa	Italy		1996	
Europa	Spain		1996	
Europa	Germany		1996	
Europa	Switzerland	Lausanne, Zurich	1996	
Asia	Japan		1997	
Asia	Hong Kong		1997	
Europa	Switzerland		1997	
Europa	France		1997	
Europa	England		1997	
Europa	Spain		1997	
America	Canada	Toronto	1997	
Europa	Belgien		1997	
Europa	Austria	Viena	1997	
Europa	France		1998	
Europa	Spain		1998	
Europa	Italy		1998	
Europa	France		1999	
Europa	Switzerland		1999	
America	Canada	Vancouver	1999	
Europa	Spain		2001	Coreografo BNE
Europa	Spain		2002	

4.3.1.3. Carmen Amaya

Continent	Country	Region	Year	Team	Show
Europe	Spain		1930	Carmen Amaya y la compañía de Vallejo	
Europe	Spain		1936	Carmen Amaya	
Europe	Portugal	Lisboa	1936	Carmen Amaya	
America	Argentina	Buenos Aires	1936	Carmen Amaya	
America	Argentina		1937	Carmen Amaya	
America	Uruguay		1938	Carmen Amaya	
America	Brasil		1938-39	Carmen Amaya	
America	México		1938-39	Carmen Amaya	
America	Colombia		1938-39	Carmen Amaya	
America	Venezuela		1938-39	Carmen Amaya	
America	Chile		1938-39	Carmen Amaya	
America	Ecuador		1938-39	Carmen Amaya	
America	República Dominicana		1938-39	Carmen Amaya	
America	Cuba		1940	Carmen Amaya	
America	USA		1940	Carmen Amaya	
America	USA		1942	Carmen Amaya	
America	USA		1943	Carmen Amaya	
America	Mexico		1945	Carmen Amaya	
America	Argentina		1945	Carmen Amaya	
America	Brasil		1945	Carmen Amaya	
America	Uruguay		1945	Carmen Amaya	
America	Cuba		1945	Carmen Amaya	
America	Perú		1945	Carmen Amaya	
America	Colombia		1945	Carmen Amaya	
America	Bolivia		1945	Carmen Amaya	
Africa	Sudafrica		1946	Carmen Amaya	
Europe	Spain		1947	Carmen Amaya	
Europe	France		1948	Carmen Amaya	
Europe	England		1948	Carmen Amaya	
Europe	?		1949	Carmen Amaya	
America	?		1955	Carmen Amaya	
Europe	England		1959	Carmen Amaya	
Europe			1960	Carmen Amaya	
America	USA		1961	Carmen Amaya	
America	USA		1962	Carmen Amaya	
America	?		1962	Carmen Amaya	
America	México		1963	Carmen Amaya	

4.3.2. Tablaos

Lista de tablaos nombrados en la investigación

Country	Region	Name	Year	Status	Founder
Japan	Tokyo	El Flamenco	1982	cerrado	
Spain	Madrid	Zambra		cerrado	
Spain	Madrid	El corral de la Moreria		abierto	Del Rey
Spain	Madrid	Las Brujas	1960	cerrado	
Spain	Granada	Sacromonte	1700	abierto	
Spain	Madrid	torres Bermejas	1960	cerrado	
Spain	Sevilla	Los Gallos	1966	abierto	
Japan	Tokyo	Patio Flamenco	1970?		
Spain	Madrid	Canasteros	1963		
Spain	Madrid	Las cuevas de Nemesio		Las cuevas de cerrado	
Japan	Tokyo?	Casa nana	?	cerrado	
Spain	Barcelona	Villa Rosa	1900?	cerrado	
Spain	Sevilla	Café Teatro El Suizo	1900?	cerrado	
Spain	Sevilla	Novedades	1900?	cerrado	
Spain	Barcelona	Bar El Manquet	1930	cerrado	
Spain	Barcelona	Cuadro Los Tarantos			
France	Paris	Olympia			
Spain	Madrid	Gitanillos	1960?		Pastora Imperio
Spain	Cataluña	La Singla		abierto	Familia de la Singla
Spain	Cataluña	Las cuevas de Can Singla		abierto	Familia de la Singla
Spain	Madrid	Café de Chinitas		cerrado	Antonio el bailarín
Spain	Barcelona	El tablao de Carmen		abierto	
Spain	Sevilla	Café de Silverio	1881		Silverio Franconetti
Spain	Sevilla	Los lombardos	1842		
Switzerland	Geneva	Don Quijote	1960?	cerrado	
Spain	Madrid	Gran Colmado-Villarosa-1911	1911	abierto	

4.3.3. Repertorio musical clásico coreografiado

COMPOSITOR	OBRA	COREOGRAFO	FECHA	ESTRENO	COMPAÑIA
M. Ravel	Bolero	Pilar López, Gades, José			Ballet Español de Pilar Lopez
J. Rodrigo	Concierto de Aranjuez	Pilar López			Ballet Español de Pilar Lopez
I. Albéniz	Eritaña	Pilar López			Ballet Español de Pilar Lopez
J. Turina	Zambra	Pilar López			Ballet Español de Pilar Lopez
E. Granados	El Pelele	Pilar López			Ballet Español de Pilar Lopez
M. Ravel	Alborada del Gracioso	Pilar López			Ballet Español de Pilar Lopez
J. Turina	Tango	Pilar López			Ballet Español de Pilar Lopez
D. Scarlatti	Entrece (?)	Susana y José			Susana y José
M. De Falla	Danza (?)	Susana y José			Susana y José
M. Infante	El Vito	Susana y José	1955		Susana y José
Rimsky-Korsakov	Capriccio Español	Susana y José	1960		Susana y José
E. Granados	Danza X	Susana y José			Susana
I. Stravinsky	Historia de un soldado	Antonio Gades, Jose	1959		Antoni Gades
I. Albéniz	Triana	Susana y José			?
I. Albéniz	Bolero	Susana y José	1955		Susana y José
R. Schumann	Carnival	Joan Magriña			Jose de Udaeta
S. Joplin	Stop Ragtime	José			
J. Rodrigo	Fantasia	Jose			
J. Haydn	Sonata Nr. 10	Jose			
L. v. Beethoven	32 Variaciones				
Albeniz	Suite Iberia	Jose, Gades			
H. W. Henze	Fandango				
F. Martín	Fantaisie	Teresa Martín			
F. Martín	Trois Dances	Teresa Martín			
García Abril	Don Juan	Gades			
Turina	Sacromonte	Gades			
Massenet	Spada	Antonia Mercé La Argentina			
M. de Falla	La Danza del fuego	Antonia Mercé La Argentina			
E. Grieg	Danz del abanico	Antonia Mercé La Argentina			
I. Albéniz	Córdoba	Antonia Mercé La Argentina			
E. Granados	Danza V	Antonia Mercé La Argentina			
M. de Falla	Andalucía sentimental	Antonia Mercé La Argentina			
M. De Falla	El amor brujo	Antonia Mercé La Argentina			
I. Albéniz	Triana	Antonia Mercé La Argentina			
E. Halffter	Sonatina	Antonia Mercé La Argentina			
M. De Falla	El amor brujo	Pastora Imperio			
E. Granados	Goyescas	Encarnación López La Argentinita			
M. Ravel	Bolero	Encarnación López La Argentinita			
M. De Falla	La vida breve	Susana y José			Susana y José
I. Albéniz	El polo	Susana y José			Susana y José
C. Debussy	La puerta del vino	Susana y José			Susana y José
M. De Falla	El sombrero de tres picos	Susana y José			Susana y José
I. Albéniz	Rumores de la caleta	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
E. Granados	Allegro de concierto	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
E. Granados	Danza VII	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
I. Albéniz	El puerto	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
J. Turina	Zapateado	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
M. De Falla	El amor brujo	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
E. Granados	Fandango de candil	Rosario y Antonio	1952		Rosario y Antonio
Antonio Soler	Sonatas No. 5 y No. 11	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
I. Albéniz	Puerta de Tierra	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
I. Albéniz	Bolero	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
M. Infante	Sentimiento	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
E. Halffter	Danza de la gitana	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
I. Albéniz	Navarra	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
E. Granados	Danza IX	Rosario y Antonio	1949		Rosario y Antonio
M. De Falla	El amor brujo	Antonio el Bailarín	1953		Ballet Español de Antonio
E. Granados	Allegro de concierto	Antonio el Bailarín	1953		Ballet Español de Antonio
M. De Falla	El amor brujo	Joan Magriña	1955		Liceo
S. Rachmaninov	Variaciones	Nina Corti	2010		
C. Debussy	Clair de Lune	Eva Yerbabuena	2007		Compañía Eva Yerbabuena
C. Debussy	Danse dans Grenade	Anónimo	1929		1. Concurso de danza en Suiza
M. De Falla	Farruca	Anónimo	1929		1. Concurso de danza en Suiza
J. Turina	Oración del torero	Anónimo	1929		1. Concurso de danza en Suiza
J. Turina	Fandanguillo	Anónimo	1929		1. Concurso de danza en Suiza
Hans Werner Hen	Fandango	José de Udaeta	1987		Solista
Sarasate	Zapateado	Antonio el Bailarín	1946		Solo
M. De Falla	El sombrero de tres picos	Antonio el Bailarín	1950		Teatro della Scala
J. Turina	Danzas fantásticas	Antonio el Bailarín	1954		Ballet Español de Antonio
I. Albéniz	Iberia	Antonio el Bailarín	1955		Ballet Español de Antonio

5. Abreviaciones

Nomenclatura

		o. J.	Sin año
(?)	Sin fecha exacta	o. O.	Sin lugar
art.	artículo/artículos	pág.	página/páginas
CI	Fotografiado/grabado por Isora Castilla	Robledo Robledo Antonio Robledo/Armin Janssen/Arminio Robledo Janssen	
fig.	figura/figuras	s. A.	Sin autor conocido
FO	Fotografía/fotografiado	s. d.	Sin datar
Hefe	Hans-Dieter Hefe	SBTG	Schweizerischer Berufsverband für Tanz und Gymnastik
IC	Isora Castilla	Susana	Susana Audeoud/Susana Janssen
Marlis	Marlis Nöhre	ZHdK	Zürcher Hochschule der Künste
Melnyk	Barbara Melnyk/Barbara Melnyck	Zurich	Zürich
NZZ	Neue Zürcher Zeitung		
o. A.	Sin autor conocido		

6. Listado de imágenes

Índice de figuras

1. a) Pie derecho de Fanny Elssler, una de las primeras bailarinas que viajó actuando por Europa, por la escultora Félicie de Fauveau, 1847, Theatermuseum Wien, Viena (Fo-CI). b) Grabado de Petra Cámara, bailando en Viena titulado «Camara-Enthusiasmus, sobre 1850, en: Theater Zeitung Nr. 49, Viena (Fo-CI). 10
2. Mapa hipotético de los movimientos geográficos de Antonio Robledo durante su vida al principio de la investigación (Fuente: <http://www.astray.com/static/earth-huge.png>, CI). 15
3. Legado de Robledo en Baden, Suiza (sede de Flamencos en Route, Fo-CI). 28
4. a: Anuncio del programa detallado del 1. Schweizerischer Tänzer-Wettbewerb, el día 15.07.1939 (Fuente: Archivo SBTG, Fo-CI); b: Inscripción de Susana Audeoud en el 1. Schweizerischer Tänzer-Wettbewerb, 21.04.1939 (Fuente: Archivo SBTG, Fo-CI). 34
5. a) Imagen de Lilly Roggensinger bailando (Spanischer Nationaltanz) publicada en el NZZ, con fecha de 23.07.1939, ver Gisiger 1989, pág. 26. b, Fo-CI) Petra Cámara, retratada por Théodore Chassériau, con gesto y vestuario similar a Roggensinger. Galería Nacional, Budapest, Hungría (Creative Commons). 37
6. a) Libro de nacionalidad más antiguo, Consulado de España en Zürich (Fo-CI). b) Entrada registrada de español con profesión de músico antes de 1900 (Fo-CI). 39
7. Regiones con más tablaos en la historia global del flamenco (CI). 49
8. Ballets Espagnols de la Argentina. Boceto desarrollado del cartel por Carlos Sáenz de Tejada en 1927, en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dance_of_Spain?Ballets_espagnols_Argentina_-_affiche_-_Tejada_-_btv1b53253688h.jpg[10.06.2024] (Public Domain). 56
9. Genealogía de cinco generaciones a partir de los testimonios de la familia Janssen (Fo-IC en Marburg). 59
10. Folletos publicitarios de logotipo rojo, amarillo y el último y más grande, dorado, aprox. de los años 1959, 1961 y 1969 (folletos encontrados en ZVAB, Fo-CI). 72
11. Diferentes dedicatorias y dataciones en los manuscritos de Robledo (Fo-CI). 83
12. La editorial Kunzelmann editó en vida de Robledo cuatro cuadernos con piezas para piano solo y para piano y quinteto de cuerdas (Fo-CI). 85
13. Maruja Mallo, La verbena (1927, en ww.wikiart.org, Public Domain). . . . 89
14. Portada y contraportada del LP en vinilo La Celestina, 1966 (Fo-CI). . . . 99

15. Portada y contraportada del LP en vinilo Obsesión, 1986 (Fo-CI). 100
16. Ensayos en Madrid con La Quica y el guitarrista Rogelio Reguerra sobre 1948 (Murias 1995, foto de autor desconocido). 111
17. José de Udaeta fue un virtuoso de las castañuelas y poseía una de las más grandes colecciones de crócalos. Junto a Susana, incluían números de danzas tradicionales folclóricas, como la jota, junto al repertorio flamenco y de escuela bolera. Su vestuario y maquillaje era exótico y mostraba influencias de diverso origen. 115
18. Imagen de la bailarina Lise Noblet con castañuelas bailando el Zapateado, 1838, fuente: New York's Public Library, <https://digitalcollections.nypl.org/items/7264a3e0-beb4-0132-dabc-58d385a7bbd0>[10.06.2024]. 122
19. Susana y José aparecen en escena como típicos cabezudos en una de las producciones (Foto: S. Enkelmann). 132
20. Escenografía de *Romance de Carmen y Don José*, donde Susana interactúa con los músicos, mientras José se mantiene en otra perspectiva (Foto: Gyenes). 135
21. Imagen de Jay and Joanne en la portada de la revista Show Time, 1955-1956 (imagen de archivo). 139
22. Diagrama de las giras de Susana con José y Robledo, y con Flamencos en route durante toda su trayectoria profesional: aunque visitaron todos los continentes, la mayor parte de los países visitados fueron europeos, al igual que las compañías de Gades y Carmen Amaya (ver Tablas, giras, en Anexo, CI). 140
23. Publicidad de Carmen Amaya, fuente: <https://www.expoflamenco.com/estela-archivo/el-legado-de-carmen-amaya-sesenta-anos-despues-de-su-desaparicion/> [10.06.2024] 143
24. Ilustración de Gustavo Bacarisas para Antonia Mercé, folleto de 1925, en INAEM, <https://cdmyd.bage.es/cgi-bin/koha/opac-imageviewer.pl?biblionumber=91169> [10.06.2024]. 144
25. Folleto de la gira holandesa de Teresa y Luisillo, Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, 1952, en: <https://archive.org/details/teresa-y-luisillo-1952/mode/2up>[10.06.2024]. 144
26. Logotipo diseñado para Susana y José por Irene Zurkinden, Zürich, en Bernard 1969. 145
27. Publicidad (cartel) de la compañía de Luisillo para su gira por Australia y Nueva Zelanda, 1958, donde creaban un collage entre ilustración y fotografía, fuente: <https://heritage.hamiltonlibraries.co.nz/objects/14606/luisillo-and-his-spanish-dance-theatre>[10.06.2024]. 145
28. Cartel de Rosario y Antonio el bailarín diseñado por Paul Collin, fuente: Centro Andaluz de Documentación del Flamenco, 1951. 146

29. Pacita Tomás, Seguiriyas para Columbia, 1960 (Fo-CI). 147
30. Teresa (Teresa y Luisillo) con abanico exótico de plumas y adorno también de plumas en el pelo, fuente: The New York Public Library, 1948, en <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-49f8-a3d9-e040-e00a18064a99>[10.06.2024]. 147
31. Mapas de las giras realizadas por Antonio Gades durante toda su vida, sobre todo en Norteamérica y Europa, recorrido similar a las giras de Susana y José, (ver Anexo, Tablas, Antonio Gades), Fo-CI. 168
32. Manuscritos de notación danzística de Feulliet, Folie d'Espagne y Espagnole, sobre 1700, en <https://publicdomainreview.org/collection/dances-in-beauchamp-feuillet-notation/>[10.06.2024]. 173
33. Lenguaje danzístico de Friedrich Alfred Zorn (1816-1895) sobre La Cachucha, basado en la coreografía de Fanny Elsler, sobre 1887, fuente: colección privada, licencia Creative Commons, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Zorn_Cachucha.jpg[10.06.2024]. 174
34. Notación para castañuelas por José de Udaeta para el Fandango de Soler, en Udaeta 1989, pág. 92 (Fo-CI). 174
35. Notación danzística de Laban, en Laban 1950, pág. 102. 175
36. «Musikbeispiele für tänzerischen Unterricht», de Peter Jarchow y Eva Winkler, publicado en la DDR en 1977 (Fo-CI). 175
37. Mapa de los movimientos geográficos de Antonio Robledo entre 1951 y 1970 en las giras con Susana y José (Fuente: <http://www.astray.com/static/earth-huge.png>, CI). 191

7. Bibliografía

Bibliografía

Alcántara 2021: Alcántara Moral, Antonio: Los cantos de laboreo de Torredelcampo, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021.

Alvarez 2004: Alvarez Caballero, Angel: El cante flamenco, Madrid: Alianza Editorial 2004.

Alvarez Benavides 2005: Alvarez Benavides, Alfonso: Curiosidades sevillanas, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla 2005.

Arias 1999: Arias, Jesús: Morente y la OGC arrasan con una fusión de clásico y flamenco, El País, https://elpais.com/diario/1999/10/03/andalucia/938902946_850215.html [10.06.2024].

Augé 2022: Augé, Marc: La condición humana, Barcelona: Atico de los Libros 2022.

Augé 2018: Augé, Marc: Por una antropología de la movilidad, Barcelona: Gedisa Editorial 2018.

Avila 2004: Avila Francés, Mercedes: Socialización, Educación y reproducción cultural: Bordieu y Bernstein, Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado, 19(1) 2005, págs. 159-174, Cuenca.

Baur 2010: Baur, Simon: Ausdruckstanz in der Schweiz, Beiträge zur Tanzkultur, Nr. 7, Heinrichshofen-Bücher, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2010.

Beltrán y Maquieira 2001: Beltrán, Elena / Maquieira, Virginia / Alvarez, Silvina / Sanchez, Cristina: Feminismos. Debates teóricos contemporáneos, Madrid: Alianza Editorial 2001.

Beltrán y Méndez 2018: Beltrán Foltés, José / Méndez Rodríguez, Luis: Sevilla en el Siglo de la Ilustración Cultura, arte y ciencia en la ciudad del XVIII, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018.

Benavides 2011: Benavides, Ana: El piano en España, Madrid: Bassus Ediciones 2011.

Berlanga 2020: Berlanga, Miguel Angel: El flamenco, baile, música y lírica. Precedentes histórico-culturales y primer desarrollo (1780-1890), Granada-Sevilla: CECIL Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines Editorial Universidad de Granada – Editorial Universidad de Sevilla, 2020, en: URL: <https://journals.openedition.org/cecil/4359>[10.06.2024].

- Bernard 1969: Bernard, Alain: Susana und José, herausgegeben von Alain Bernard, Bern: Schweizerischen Berufsverband für Tanz und Gymnastik 1969.
- Blazquez 1990: Blazquez, Jose Antonio: Enrique Morente destrozó sin respeto las formas esenciales del flamenco, ABC 1990, pág. 103 [17.09.1990].
- Bohorquez 2005: Bohorquez, Manuel: A Palo seco. Veinte años de crítica flamenca, Sevilla: Signatura Ediciones 2005.
- Bonald 1957: Bonald, José M. Caballero: Andalusische Tänze, Barcelona: Noguer 1957.
- Bonvin 2000: Bonvin, Stéphane / Geissler, John / Pastori, Jean-Pierre / Weber, Lilo / Zaech, Sylvie: Tanz in der Schweiz, 1, St. Gallen: Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung 2000.
- Cabero 2010: Cabero, Margarita: Recerca històrica del ballet del Liceu, Entrevista a José de Udaeta, Barcelona: Mecanoscrit parcial del Llibre, 22.05.2008.
- Calvo 2009: Calvo Salgado, Luís M.: Migración y exilio españoles en el siglo XX, Madrid: Iberoamericana 2009.
- Castilla 2022: Castilla Rocha, Isora: . El binomio Enrique Morente - Antonio Robledo: una síntesis musical inédita y precursora, Música Oral del Sur, 18, pp. 227-242, <https://doi.org/10.5281/zenodo.6367985> [10.06.2024]
- Castro Buendía 2014: Castro Buendía, Guillermo: Génesis Musical del Cante Flamenco, Volumen 1 y 2, Sevilla: Libros con Duende 2014.
- Cerezo 2015: Cerezo Gallego, Ana María: La industria cultural del flamenco: Aspectos económicos y fiscales, Málaga: Tesis Doctoral, 2015, en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/14695>[10.06.2024].
- Colita 2017: Colita: Colita Flamenco. El viaje sin fin, Catálogo, España: Publicaciones del Patronato de La Alhambra y Generalife 2017.
- Contreras 2011: Contreras Zubillaga, Igor: El eco de las batallas: música y guerra en el bando nacional durante la contienda civil española (1936-1939), Amnis [En ligne], 10 | 2011, <http://journals.openedition.org/amnis/1195> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amnis.1195> [10.06.2024]
- Cruces Roldán 2021: Cruces Roldán, Cristina: Negro sobre blanco, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021.
- Cruz 2018: Cruz, José: La comedia musical entre 1939 y 1975, en: <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/ficha/fjm-pub/3956>[10.06.2024].

- Doré / Davillier 1988: Doré, Gustave / Davillier, Charles: *Viaje por España*, Madrid: Ediciones Grech 1988.
- Dunkel/Nitzsche 2018: Dunkel, Mario / Nitzsche, Sina A.: *Popular Music and Public Diplomacy*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Duran 2018: Durán, Victorina: *Así fue*, Madrid: Editorial Residencia de Estudiantes 2018.
- Engel 1990: Engel, Roland: *Gegen Festseuche und Sensationslust – Zürichs Kulturpolitik 1914–1930 im Zeichen der konservativen Erneuerung*, Zürich: Chronos Verlag 1990.
- Escosura 1936: Escosura, ?: *Spaniens Tanz*, *Deutsche Tanz-Zeitschrift* 1936, Jg. 1, pág. 95–98, H. 5.
- Fernández Borrero 2021: Fernández Borrero, Miguel Angel: *El fandango, ¿un cante pa' mujeres?*, *Huelva Información*, *Historias del fandango*, Tercera parte, 09.05.2021, en: https://www.huelvainformacion.es/ocio/fandango-cante-pa-mujeres_0_1571843527.html[10.06.2024].
- Fischer 1958: Fischer, Dorothea: *Das Wunder des Flamenco*, *Merian* 1958, Jg. 11, H. 10, pág. 63–64.
- Fuentes 1990: Fuentes Guío, Pedro: *Antonio, la verdad de su vida*, Madrid: Fundamentos 1990.
- Gamboa 2007: Gamboa, José Manuel: *Sernita de Jerez, vamos a acordarnos: la memoria cabal de su casta*, Barcelona: Ediciones Carena 2007.
- Gamboa 2001: Gamboa, José Manuel: *Guía libre del flamenco*, Madrid: Fundación Autor SGAE 2001.
- Gamboa 2011: Gamboa, José Manuel: *La unión del oriente y el Occidente flamencos: Morrente y el fa# o la tarantización*, *Revista de investigación sobre flamenco*, *La Madrugá*, N. 5, Diciembre 2011, Universidad de Murcia, Murcia 2011.
- García Matos, M.: *Cante flamenco. Algunos de sus presuntos orígenes*, Barcelona 1950: *Anuario Musical*, Vol. V, pág. 55-89.
- García Matos 1984: García Matos, Manuel: *Sobre el Flamenco. Estudios y Notas*, España: Editorial CXNTERCG 1984.
- Gfeller 2010: Gfeller, Kurt F.: *Susana*, in: *Kultur und Religion* 2010, pág. 327–330.
- Gisiger 1989: Gisiger, Sabine / Jorio, Sandra / Kasics, Ursula: *Bewegungen, Tanz und Gymnastik in der Schweiz 1939–1989*, Biel: Chronos 1989.

- Gómez 1988: Gómez Amat, Carlos: Historia de la música española, 5. Siglo XIX, Madrid: Alianza Música 1988.
- González Jurado 2022: González Jurado, Deborah: Música popular, flamenco y fusiones musicales en España: Una visión general desde el siglo XIX, 2022-2023 Universidad de Málaga, en: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/24962?show=full>[10.06.2024].
- Gutiérrez 2016: Gutiérrez Carbajo, Francisco: La ópera flamenca, Madrid: Revista de la Fundación Juan March 2016, N^o. 448, págs. 2-8.
- Hermann 2002: Hermann, Bernhard / Stieber, Peter (Hg.): Ein Arkadien der Musik: 50 Jahre Schwetzingen Festspiele 1952–2002, Stuttgart: Metzler Verlag 2002.
- Hayes 2009: Hayes, Michelle Heffner: Flamenco, Conflicting Histories of the Dance, North Carolina: McFarland Jefferson 2009.
- Hochuli 1998: Hochuli, Jost: Andalusien im Appenzellerland: ein Fest auf dem Äusseren Sommersberg: ein Bericht, Typotron-Heft 17, Sankt Gallen: Typotron AG 1998.
- Huertas 2010: Huertas, Eduardo: El teatro frívolo: las variedades y la revista, Madrid: Fundamentos 2010.
- Huyssen 1986: Huyssen, Andreas: After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1986.
- Janssen 1985: Janssen, Armin: Rhythmische Konstanten im Flamenco, hgs. Klinkhammer, Rudolf, Schnittpunkte Mensch Musik, Beiträge zur Erkenntnis und Vermittlung von Musik, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1985.
- Jarchow 1986: Jarchow, Peter: Spezifik der Ballettmusik, Dissertation, Leipzig: Karl-Marx Universität 1986.
- Jarchow 2012: Jarchow, Peter: Palucca, Discurso en homenaje a Gret Palucca, escrito, Dresden, 11.10.2012.
- Jiménez 2014: Jiménez Núñez, Alfredo: Biografía de un campesino andaluz, Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Colección de bolsillo N. 66, 2014.
- Katz 2001: Katz, Israel J.: Flamenco, in Grove Music Online, Oxford: Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09780>[10.06.2024].
- Kotte 2005: Kotte, Andreas (Hrsg.): Theaterlexikon der Schweiz, Band 3, Zürich: Chronos 2005.

- Kesser 1999: Kesser, Caroline: Schrittmacher des spanischen Tanzes, in: Das Tanzarchiv 1999, Jg. 47, Nr. 1 (Feb. 1999), pág. 58–60, III.
- Kirkpatrick 2003: Kirkpatrick, Susan: Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931), España: Ediciones Cátedra 2003.
- Laban 1950: Laban, Rudolf: El dominio del movimiento, España: Editorial Fundamentos 2019.
- Lévi-Strauss 1993: Lévi-Strauss, Claude: Raza y cultura, Madrid: Ediciones Cátedra 1993.
- Latchaw 2013: Latchaw Hirsch, Sharon / Tchamkerten, Jaques / Levy, Albert: Mythos und Geheimnis – Der Symbolismus und die Schweizer Künstler, Italia: Somogy Editions d'art 2013.
- Lomba 2022: Lomba, Concha / mAlba, Esther, Castán, Alberto / Illán, Magdalena: Las mujeres en el sistema artístico (1804-1939), Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza 2022.
- Lopez 2020: López Canales, David: Un tablao en otro mundo, Madrid: Alianza Editorial 2020.
- Lopez Rodriguez 2020: López Rodríguez, Fernando: Historia queer del flamenco, Barcelona: Editorial EGALES 2020.
- Luna 2021. Luna, Inés María: Flamenco y canción española, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021.
- Manzano 1993: Manzano, Miguel: Los orígenes musicales del flamenco, París: XXI Congreso de Arte Flamenco, Ponencia, 1993.
- Martí y Pérez 2021: Martí Pérez, Emilio y Pérez Cruz, Isabel María: Antonio: el regreso a España tras su Periplo Americano (1949-1953), Revista Danzaratte, Año XIV, Nr. 14 (Mayo 2021), pág. 101-119.
- Martinez del Fresno 2013: Martinez del Fresno, Beatriz: Women, Land, and Nation: The dances of the Falange's women's section in the political map of Franco's Spain (1939-1952), en Music and Francoism, España: Brepols Publishers 2013.
- Merz 1998: Merz, Richard: Danke A. R., in: Der Tanz der Dinge 39/1998, Tanzlobby – IG Tanz Zürich.
- Michel 1928: Michel, Arthur: Der spanische Volkstanz, in: Der Rhythmus 1928, Jg. 6, Nr. 2, pág. 37–43.

- Monsalve 2014: Monsalve B., Jaime Andrés: Cuando el flamenco canta, Revista Arcadia, en: <https://www.semana.com/impresamusica/articulo/cuando-flamenco-canta/40279/> [10.06.2024].
- Montes 2011: Montes Fernández, Francisco José: Recordando la historia del cine español, en: Anuario Jurídico y Económico Escurialense, XLIV (2011), págs. 597-622, o.O. 2011
- Mora 2008: Mora, Miguel: La voz de los flamencos: retratos y autorretratos, Band 36, El Ojo del tiempo, Madrid: Ediciones Siruela 2008.
- Moser 2004: Moser-Ehinger, Hansueli W.: Tanzcompagnie Flamencos en route, Schweizer Theaterjahrbuch 65, Basel: Editions Theaterkultur 2004.
- Mühlenstein 1937: Mühlestein, Hans: Spanien und wir: Die Schweiz und Europa: Rede, gehalten am 1. Mai 1937 bei der einheitlichen Kundgebung auf dem Barfüsserplatz in Basel, Basel: Freie Schweiz Verlag 1937, mit Anhang: Mein Spanien-Manifest vom August 1936.
- Murias 1995: Murias, Carlos: José de Udaeta-50 años en escena, Barcelona: Ediciones del Serbal 1995.
- s. a. 2009: s. a.: ¿Es posible un flamenco sinfónico?, Diario de Sevilla, http://www.diariodesevilla.es/ocio/posible-flamenco-sinfonico_0_225277974.html [21.01.2009].
- Ordóñez 2022: Ordóñez Eslava, Pedro: Estamos vivos de milagro. 10 años después de Morente, Granada: Editorial Universidad de Granada 2022.
- Ortiz 1984: Ortiz Nuevo, José Luis: De las danzas y las andanzas de Enrique el Cojo, Sevilla: Portada Editorial 1984.
- Pantoja 2023: Pantoja Guerrero, Dolores: En mi arte mando yo, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla 2023.
- Pardo Bazán 2018: Pardo Bazán, Emilia: La mujer española y otros escritos, Madrid: Ediciones Cátedra 2018.
- Pastori 1988: Pastori, Jean-Pierre: Tanz und Ballet in der Schweiz, St. Gallen: Pro Helvetia Schweizer Kulturstiftung 1988.
- Pellaton 2017: Pellaton, Ursula: An der Tradition reiben, Du Magazin, DU 878 August – September, 2017, Zürich, pág. 60–61.
- Rebling 1972: Rebling, Eberhard: Tanz der Völker. Folkloreballet heute, Berlin: Henschelverlag 1972.

- Riesefeld 2023: Riesefeld, Janet: *Bailarina en Madrid, España*: Editorial Renacimiento 2023.
- Rossy 1966: Rossy, Hipólito: *Teoría del cante jondo*, Barcelona: CREDSA 1966.
- Rudin 1993: Rudin-Bühlmann, Sibylle: Beck, Enrique: *Ein Leben für Garcia Lorca: Exil in Spanien und der Schweiz*, Zürich: pendo Verlag 1993.
- Rüthers 2012: Rüthers, Monica: *Juden und Zigeuner im europäischen Geschichtstheater, "Jewish Spaces"/"Gypsy Spaces" – Kazimierz und Saintes-Maries-de-la-Mer in der neuen Folklore Europas*, Bielefeld: transcript Verlag 2012.
- Salas 2009: Salas, Roger: José de Udaeta, bailarín y coreógrafo, *El País*, https://elpais.com/diario/2009/09/17/necrologicas/1253138402_850215.html [10.06.2024].
- Salas 2014: Salas, Roger: María de Avila, eslabón esencial del ballet clásico español del siglo XX, *El País*, https://elpais.com/cultura/2014/02/27/actualidad/1393513088_833288.html[10.06.2024].
- Sans 2018: Sans, Juan Francisco: *Apropiación y expropiación de músicas nacionales*, Revista *Musicaenclave-SVM* Año XII-2018, N. 3, Sociedad Venezolana de Musicología, Venezuela 2018.
- Schär / Ziegler 2014: Schär, Bernhard C. / Ziegler, Béatrice: *Antiziganismus in der Schweiz und in Europa. Geschichte, Kontinuitäten und Reflexionen*, Zürich: Chronos Verlag 2014.
- Schmid 2009: Schmid, Stephan: *La situación sociolingüística de los inmigrantes españoles en la Suiza alemana, Migración y exilio españoles en el siglo XX*, Madrid: Iberoamericana 2009.
- Segalen 2017: Segalen, Victor: *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, España: La línea del horizonte Ediciones 2017.
- Torres 2008: Torres Clemente, Elena: *El empeño de lo breve: teatro musical de cámara*, Barcelona: Anthropos 2008.
- Troncoso 2011: Troncoso, Jaime: *El Piano Flamenco: Génesis, Recorrido Diacrónico y Análisis Musicológico*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla 2011, en: <https://idus.us.es/handle/11441/24024>[10.06.2024].
- Udaeta 1989: Udaeta, José de: *La castañuela española*, Barcelona: Editorial del Serbal, Ministerio de cultura 1989.
- Vergillos 2021: Vergillos, Juan: *Nueva Historia del Flamenco*, España: Almuzara 2021.

- Wied 1957: Wied, Karl Viktor Prinz zu: José Udaeta in München, Kursus für spanischen Tanz, Das Tanzarchiv 1957, Jg. 5, H. 5, S. 117–118.
- Winkler 1996: Winkler, Eva / Jarchow, Peter: Neuer Künstlerischer Tanz. Eine Dokumentation der Unterrichtsarbeit an der Palucca Schule Dresden 1965–1976, Dresden: Tanzwissenschaft 1996.
- Wohlkönig 2011: Wohlkönig, P: Zur Lücke zwischen Interaktion und Struktur: die Akteur-Netzwerk-Theorie und uus Raumkonzeption im Vergleich, Soziologiemagazin : publizieren statt archivieren, 4(1), págs. 8-16, en: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-391003>[10.06.2024].
- Wolfensberger 2014: Wolfensberger, Giorgio: Suzanne Perroret - Bewegungen, Schweiz: Editio Patrick Frey 2014.
- Zuber 1986: Zuber, Barbara: Domenico Scarlatti, Musik-Konzepte 47, München: edition text+kritik 1986.
- Zacharias 1970: Zacharias, Gerhard: Susana y José, spanischer Geist im Tanz, Wien: Frick Verlag 1970.
- Zalduondo / Quesada 2013. Pérez Zalduondo, Gemma / Gan Quesada, Germán: Music and Francoism, España: Brepols Publishers 2013.

Transcripciones

- Argenta 2024: Argenta, Bruno: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Madrid, 04.02.2024.
- Batista 2017: Batista, Andrés: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, conversación telefónica, Madrid-Zürich, 16.10.2016.
- Habichuela 2017: Habichuela, Pepe: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Zürich, 17.11.2017.
- Hefele 2016: Hefele, Hans-Dieter / Melnyk, Barbara: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Marburg, 13.08.2016.
- Hoegger 2023: Hoegger, Leandra: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabada en formato mp3, Zürich, 31.10.2023.
- Jarchow 2016: Jarchow, Peter: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Berlín Köpenick, 26.06.2016.

- Kohler 2024: Kohler, Ursula: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla,, grabadora en formato mp3, Berna, 01.06.2024.
- Martin 2016: Martin, Teresa: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Ginebra, 28.02.2016.
- Merki 2018: Merki, Brigitta Luisa: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabadora en formato mp3, Baden, 14.04.2018.
- Noehre 2016: Noehre, Marlis: Entrevista personal a cargo de Isora Castilla, grabada en formato mp3, Hannover, 15.08.2016 y 16.08.2016.
- Perez 2024: Pérez, Carmen: Entrevista personal por llamada telefónica, 08.03.2024.
- Robledo 2014: Robledo, Antonio: Entrevista personal por IC, grabadora en formato mp3, Zürich Oerlikon, 31.05.2014, 21.06.2014 y 01.07.2014.
- Schildknecht 2024: Schildknecht, Brigitte: Entrevista personal por IC, conversación telefónica, 21.02.2024.

Documentos fonográficos

- Abriéndose camino 2008: Robledo, Antonio: abriéndose camino (Antonio Robledo, René Gerber, Willy Wohlgemuth, Go Wahlich, Nils Walen, M. Karres, Roman Strassmann, Alessandro Pioda, Pasquale Brem, Hannes Wyss, Michael Kessler), CD, Baden: Tanzcompagnie Flamencos en route, ARS 06, 2008.
- Castilla 2016: Funeral de Antonio Robledo, Zürich Oerlikon (Suiza), 12.10.2014, grabación mp3, de Isora Castilla, archivo privado.
- El canto nómada 1997: Robledo, Antonio: «el canto nómada» (Antonio Robledo, Lina Maria Akerlund, Martina Bovet, Sylvia Nopper, Barbara Sutter, Enrique Morente, François Stern, Jürg Gerster, Maria La Talegona, Pedro Iglesias, Andrés Batista), CD, Suiza: Flamencos en route, ARS 02, 1997.
- La Celestina 1966: Susana y José / Robledo, Antonio: La Celestina (Antonio Robledo, Maria la Talegona, Enrique Morente, Pedro Iglesias, Armin Janssen, Andrés Batista), texto: Alberto Cardenas, disco de vinilo, Barcelona: Odeon-Emi, MOAL 119, 1966.
- Obsesion 1985: Robledo, Antonio: Obsesión (Enrique Morente, Jürg Frei, Jürg Gerster, François Stein), disco de vinilo, Suiza: Turicaphon AG, 30–913.
- Soledad 1994: Robledo, Antonio: Soledad, Spanische Musik für zwei Klaviere (Antonio Robledo, René Gerber), CD, Suiza: Flamencos en route, ARS 01, 07.10.1994.

Soy gitano 1989: De la Isla, Camarón: Soy gitano (Camarón de la Isla, Royal Philharmonic Orchestra), disco de vinilo, España: Philipps, 1989.

Spanische Klaviermusik: Robledo, Antonio: Spanische Klaviermusik (René Gerber), CD, Suiza: Tanzcompagnie Flamencos en route, ARS 05, o.J.

Suite flamenca 1979: Batista, Andrés: Suite flamenca, (Andrés Batista, Armin Janssen, Pedro Iglesias), disco de vinilo, Japón: Emi-Odeon, OP-8664, o. J.

Susana y José 1960: Susana y José: Susana y José (Susana, José, Armin Janssen, Santiago de Pascues, Pedro Sevilla, Naranjito de Triana), disco de vinilo, Germany: RCA, EPA-9069, 1960.

Partituras

Jarchow 1977: Jarchow, Peter / Winkler, Eva: Musikbeispiele für Tänzerischen Unterricht, Ag 503/84/77, DDR: Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR 1977.

Looser 1983: Looser, Rolf: Danza für Tänzerin und Violoncello Solo, manuscrito no publicado, Nachlass Rolf Looser, Zentral Bibliothek, 1983.

Martin 1975: Martin, Frank: Fantaisie sur des Rhythmes Flamencos for piano, UE 15 042, Zürich: Universal Edition A.G. 1975.

Morente y Robledo 1986: Morente, Enrique / Robledo, Antonio: Fantasía de cante jondo para voz flamenca y orquesta, manuscrito no publicado, Nachlass Robledo an Brigitta Luisa Merki, 1986.

Robledo 1987: Robledo, Antonio: Flamenco-Album für Klavier / for piano, Heft I, GM 1236a, Adliswil / Zürich: Edition Kunzelmann 1987.

Robledo 1989: Robledo, Antonio: Flamenco-Album für Klavier / for piano, Heft II, GM 1236b, Adliswill / Zürich: Edition Kunzelmann 1989.

Robledo 1993: Robledo, Antonio: 25 Sevillanas, für Klavier / for piano, GM 1641, Adliswil / Zürich: Edition Kunzelman 1993.

Robledo 2002: Robledo, Antonio: Soleares de concierto für Klavier und Streichquintett / for Piano and Stringquintet, GM 660, Adliswill / Zürich: Edition Kunzelmann 2002.

Documentos audiovisuales

Video 1951: s. a.: München: Spanisches Tanzpaar, Neue Deutsche Wochenschau 95/195, Deutschland, publicado el 20.11.1951.

- Video 1961: s. a.: Interview mit Flamencotänzerin Susana Audeoud und Kastagnettenvirtuose-Tänzer José de Udaeta, Freitagsmagazin (22/36), DRS, Zürich, publicado el 03.11.1961.
- Video 1965: s. a.: Flamenco Tanz-unterricht der Spanierin Susana in Ecole de Danse, Antenne, DRS, Zürich, publicado el 08.12.1965.
- Video 15.03.1969: s. a.: Andrés Batista spielt Gitarre – Manitas de Plata spielt Gitarre, Das Kalenderblatt (6), SRF, Schweiz, publicado el 15.03.1969.
- Video 25.03.1969: s. a.: Abschieds-Vorstellung des Tänzerpaares Susana y José, Antenne, Chur, DRS, publicado el 25.03.1969.
- Video 1971: s. a.: Tournée der spanischen Tanzgruppe «Flamenco puro», Antenne, DRS, Schweiz, publicado el 09.11.1971.
- Video 1978: s. a.: Porträt der Flamencotänzerin Ursula Kohler, Karusell, SRG, Bern, publicado el 01.03.1978.
- Video 1985: s. a.: Porträt Flamenco Szene um die Flamencotänzerinnen Susana Audeoud und La Carbona, Schauplatz (123/160), SRF, Schweiz, publicado el 01.11.1985.
- Video 2002: s. a.: Porträt der Modern Dance und Flamenco verschmelzenden Tanzformation «Flamencos en route» anlässlich ihrer Tournee mit Programm «Tránsito flamenco», B. Magazin, DRS, Schweiz, publicado el 24.11.2002.
- Video 2021: s.a.: Enrique Morente: Flamenco impuro, Imprescindibles, RTVE, Madrid, publicado el 28.11.2021.