

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“La danza española como espectáculo cosmopolita.
Ciudad de México 1939-1949”**

TESIS
Para obtener el título de:
Licenciada en Historia

PRESENTA:

María Valentina de Santiago Lázaro

Director de Tesis:
Mtro. Alberto Dallal Castillo

México, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Atala y Francisco

Agradecimientos

Maestro Alberto Dallal, quien consideró de importante la realización de una investigación bien documentada, dado que existe poco interés en este genero.

Patricia Linares y al Instituto Mexicano de Flamencología A.C., José Antonio Fernández, América Juárez, Rocío Mabarak y Servando Repeto. Por su amor hacia este género dancístico, por sus comentarios y aportaciones que en muy distintos rubros, han sido fundamentales para este trabajo.

Gracias a todos los entrevistados.

A la Bienal de Flamenco de Sevilla, que en su edición 2002 distinguió el proyecto de esta tesis con la Beca de Ayudas a la Investigación. A Manuel Herrero Rodas, director de la Bienal y a Rocío Plaza Orellana.

A Omar Marín de la Fimoteca de la UNAM y a la Doctora Soledad Echegoyen, directora de la Escuela Nacional de Danza “Nelly y Gloria Campobello”.

A quienes sufrieron conmigo los avatares del quehacer histórico: Elsa, Sara, Leonor, Oliva, Noemí, Maritza, Marisol y Lilián. Y, por supuesto a Idalia, Marta, Ana, Diego, Francisco, Marina y Sara.

Y, por su romanticismo, a los que de algún modo siguen creyendo en el flamenco en México.

Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero.

Sigmund Freud
Tótem y Tabú

ÍNDICE

Introducción.....	3
I. Los géneros.....	18
Las danzas populares.....	19
¿Qué es la danza folklórica?.....	20
La danza urbana.....	21
Danza teatral.....	22
La danza española. Trayectoria histórica.....	24
Danzas folklóricas.....	27
Escuela Bolera o Baile de Palillos.....	31
El Flamenco.....	32
Danza Clásica Española.....	56
El nacionalismo musical en España: la zarzuela, la tonadilla y la copla.....	60
II. Las grandes bailarinas españolas en México.....	66
Antonia Mercé “La Argentina”.....	69
Encarnación López “La Argentinita”.....	71
Antonio de Triana.....	75
Carmen Amaya.....	78
Los Chavalillos Sevillanos.....	81
Mariemma.....	82
Asunción Granados.....	84
III. La Ciudad de México.....	85
La Ciudad de México y la danza española.....	89
La danza española y la danza escénica popular mexicana. El teatro.....	91
Los conjuntos regionales.....	99
Peña y sus Gitanas.....	101
Nobleza gitana.....	104
María Antinea.....	105
Cabalgata.....	109

Los centros nocturnos. El Patio.....	111
El exilio español.....	115
IV. Primeros exponentes mexicanos de la danza española.....	123
La Escuela Nacional de Danza.....	123
El movimiento mexicano de danza moderna.....	127
Los personajes.....	129
V. Los medios de comunicación.....	147
La radio.....	147
El cine.....	153
Epílogo.....	173
Conclusiones.....	189
Apéndice (fotografías).....	192
Bibliografía.....	198

Introducción

En sentido estricto, la danza española llegó a México desde los primeros años de la conquista. Después de pasar por un largo proceso de aculturación, de mestizaje, se constituyó como una danza nacional, a la que conocemos hoy como folklóre mexicano.

El género dancístico que es motivo de esta investigación corresponde a una modalidad teatral surgida como espectáculo “culto”, o danza de concierto, hacia los primeros años del siglo XX en España. La acepción “danza española”, a la que haremos referencia, aglutinó específicamente cuatro géneros muy distintos entre sí en cuanto a creación, temporalidad y técnica: folklórico español, flamenco, Escuela Bolera y clásico español. En México esta danza se bifurcaría en dos direcciones: la danza de concierto, interpretada por notables bailarinas españolas, a las que luego se sumarán algunos bailarines mexicanos y la danza propia del teatro de revista, de variedades y del centro nocturno o cabaret, en las cuales se iniciaron los primeros exponentes nacionales de este baile.

Los orígenes de los espectáculos de danza española -y con ello la inclusión de temas y bailes populares- se hallan desde mediados del siglo XIX en los espectáculos que antecedieron a la zarzuela. En el sainete y en la tonadilla escénica se incluyeron temas populares que lograron amplia aceptación en el público. Esta última se convirtió en un género muy importante en su época (desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX) y, en él, lo literario y lo musical estaban unidos estrechamente. Así,

‘Tonadilla escénica’ designará aquellas producciones literario-musicales que comenzaron a fructificar hacia 1750, y durante medio siglo florecieron esplendorosamente, para caer bien pronto en olvido profundo, caracterizándose todas ellas por ocupar buena parte o la totalidad de los intermedios teatrales en las representaciones de comedias y por tener vida propia e independiente, a la vez que una extensión relativamente considerable debido a la diversidad de piezas musicales que integran la obra.¹

¹ José Subiría, *La tonadilla escénica, vol. I Conceptos, fuentes y juicios, origen e historia*, Madrid 1928, Tipografía de archivos Olózaga, 465p., p.13.

Mientras esto ocurría, en variadas ambientes además de la escena teatral -cafés cantantes, patios y reuniones familiares- comienzan a popularizarse y a conformarse, incluso desde los arrabales, como es el caso del flamenco, la escuela bolera, la danza clásica española, el flamenco y el folklore.

La zarzuela, que fue clasificada en su tiempo como género chico, permaneció en el gusto del público, tanto español como mexicano, desde fines del siglo XIX hasta la década de los años treinta del siglo XX, si bien su decadencia se iniciaría en la década de los años cincuenta. La demanda de argumentos novedosos causó que estos fueran “actualizándose”, de manera tal que se llevaban al escenario teatral las modalidades dancísticas en boga. Así se trasladaban a México esos nuevos estilos que estaban en proceso de formación en la península.

Aún después de consumada la Guerra de Independencia, la herencia teatral española no menguará. Mas bien se verá enriquecida con las nuevas creaciones europeas. Esto quiere decir que tanto el sainete como la tonadilla escénica y posteriormente la zarzuela, tuvieron una fuerte presencia en México, por lo que el público permaneció vinculado a los temas hispanos. De aquí se desprende el hecho de que los espectáculos “internacionales” gocen de una larga tradición en nuestro país.

La danza española, como espectáculo cosmopolita, se desarrolló condicionada por acontecimientos mundiales que colocaron a la Ciudad de México² en un lugar estratégico y privilegiado. El foro teatral será el escenario principal para esta danza, ya sea por los recitales de afamadas compañías, o por las intervenciones de bailarines en los teatros de revista y variedades, géneros que más adelante serán trasladados a los centros nocturnos. Una de las peculiaridades de esta etapa radica en la profesionalización de la danza española, lo que originó, a su vez, el surgimiento de bailarines mexicanos dedicados al género.

² Cabe apuntar que la Ciudad de México comprendía una pequeña zona dentro del Distrito Federal, integrada por cuatro municipalidades: México, Tacuba, Tacubaya y Mixcoac. No sería sino hasta 1970 que por decreto del presidente en turno, Luis Echeverría, se propuso emplear indistintamente “Ciudad de México” y “Distrito Federal”. Medida que, además de originar múltiples confusiones, ha tenido críticas repercusiones en la administración de la urbe.

La primera mitad del siglo XX estuvo marcada, de manera decisiva, por los conflictos bélicos que ocasionaron cambios fundamentales en las estructuras geográfica, política, económica y social del mundo entero. En este sentido, en nuestro país repercutieron de muy diversas formas los fenómenos económicos y sociales ocasionados por tales acontecimientos.

La vida en México, en la década de los años treinta y cuarenta se desarrollaba dentro de un proceso posrevolucionario encaminado, entre otras cosas, al establecimiento de un nuevo orden. Una de las vías más importantes, por la que se pondrían en práctica los ideales revolucionarios, era la institucionalización de las dependencias estatales. Éstas serían garante tangible de la nueva época que vivía el país. El arte y la cultura fueron considerados instrumentos indispensables para la consolidación del Estado revolucionario. Movimientos culturales tan importantes como el renacimiento de la pintura mural mexicana, el movimiento de danzas modernas, las aportaciones de los intelectuales y científicos españoles exiliados, entre tantos otros, son testimonios de la riqueza acumulada, irónicamente, a causa de las cruentas guerras europeas.

Al lado de estos grandes hechos culturales se encuentran las expresiones populares que manifiestan el sentir de las masas frente a las situaciones mundiales o nacionales que, indirecta o directamente, les afectan. En la Ciudad de México se respiraba un aire de prosperidad y modernidad del que incluía a las diversiones de origen español, muchas de ellas tan arraigadas como las corridas de toros y el frontón, así como otras novedades provenientes, principalmente, de los Estados Unidos de América.

Los espectáculos, las diversiones, los entretenimientos, siempre serán testimonios fieles en los que se reflejan tanto los avances tecnológicos como la cultura de una sociedad en una época determinada. La zarzuela, los teatros de revista y variedades eran los espectáculos de moda en los foros teatrales que compartían la popularidad con los restaurantes, los bares y los centros nocturnos con números de variedades, que regocijaban a las clases más altas.

La Ciudad de México atestigua el crecimiento económico y las novedades de la ciencia y la tecnología, que estimulados por las consecuencias bélicas y el centralismo que ya se palpaban y padecían la hicieron punto geográfico coyuntural para el período posrevolucionario: “La ciudad de México se convierte en un centro de irradiación de modalidades asimiladas por las nuevas clases medias urbanas”³. Era imperioso ofrecer a estas clases un espectáculo cosmopolita, es decir universal, que expresara la diversidad del mundo. Se imbrican, así las manifestaciones populares o folklóricas con la llamada alta cultura, es decir, la rara interacción entre las clases dominantes y las otras.

La danza, manifestación milenaria de los pueblos, adquiere otros matices, se conforma y se transforma de acuerdo a las circunstancias que experimenta la sociedad. La danza española, tan bien recibida en todo el mundo, hasta el punto de ser conocida y practicada hoy en el lejano oriente, despertó en la América de la década de los años cuarenta la raíz étnica para ser “adoptada” como propia.

Los límites temporales de esta investigación se enmarcan por dos hechos: la conclusión de la Guerra Civil Española, y con ello el arribo del exilio español a la Ciudad de México, y el inicio de la Segunda Guerra Mundial dados los beneficios, trastornos y particularidades que ocasionó en el país y en el resto del continente americano. Otras urbes americanas conocieron un proceso similar: Buenos Aires, La Habana, Río de Janeiro y Lima, fueron centros cosmopolitas que albergaron al espectáculo de la danza española. La gran ciudad del siglo: Nueva York, centro financiero e industrial por excelencia, promovió, albergó y distinguió este tipo de danza, junto a otras manifestaciones artísticas como la pintura y la literatura.

Hubo un decidido apoyo a bailarines y actores hispanos por parte del llamado marqués de Cuevas, quien organizaba tertulias con distinguidos personajes. Testigo presencial de esto, Luis Bruno Ruiz recuerda: “Durante los años cuarenta yo estaba en Nueva York

³ Alberto Dallal, *La danza en México IV parte. El “dancing” mexicano*, 4ª.ed., México, UNAM, IIE, 2000, 328p, p.190.

donde estudiaba el *high school*, entonces tuve la oportunidad de conocer al marqués de Cuevas a quien le gustaba hablar español. Él era esposo de Margarita Rockefeller y daba refugio a los bailarines que huían de la Segunda Guerra, con ellos formó su compañía”.⁴

La danza y el espectáculo – El espectáculo y la danza

“Todo espectáculo es un microcosmos y una revisión de la cultura concreta, ancestral y actual”.⁵

La palabra espectáculo puede contener muy distintas definiciones. Sin embargo coloquialmente tiene una connotación relacionada con lo popular, lo lucrativo y pocas veces con la expresión de calidad: *función o diversión pública de cualquier género*⁶. Otra acepción describe al espectáculo como una manifestación, artística o no, realizada con fastuosidad y que utiliza los elementos técnicos más avanzados de la época en la cual se desarrolla, es decir, *todo lo que atrae la atención*⁷.

Sin duda, cualquier compañía de danza del mundo puede presentar un espectáculo con calidad interpretativa y artística y además ser lucrativo y atractivo. Sin embargo, en la época que nos ocupa, la danza española ascendía al escenario teatral en forma lenta y a través de funciones de carácter popular y folklórico (en las que, por lo general, se buscaba la diversión y el lucimiento sin poner énfasis en la excelencia o en la asimilación del aprendizaje académico) aunque es verdad que comenzaban a gestarse compañías y bailarines que buscaban y exploraban la calidad y la creatividad dancística. Ejemplo de lo anterior es Antonia Mercé “La Argentina” durante la década de los años veinte.

La danza española en estos diez años del siglo XX (1939-1949) está estrechamente relacionada con el espectáculo, la diversión, la distracción, y los medios de comunicación como la radio, el cine y, luego, la televisión fueron los difusores más fieles a gran escala de la danza y la música españolas. En muchas ocasiones esta difusión era desvirtuada o

⁴ Luis Bruno Ruiz, *La danza que me dejó su huella*, México, INBA, 1991, 92p., p.87

⁵ Alberto Dallal, *La danza en México III parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, UNAM, IIE, 1995, 222p., p.49.

⁶ *Diccionario enciclopédico universal Aula siglo XXI*, Editorial Cultural, Madrid, 2002.

⁷ *Ibid.*

confusa, pero lograron crear una gran afición entre los pobladores de la ciudad. La danza española, así, alcanzó a llegar a todas las clases sociales de la época. Esto se refleja en el hecho de que cualquier persona desligada de la vida artística y mayor de cincuenta años, conserva en la actualidad algún recuerdo vinculado con el espectáculo español.

En mi opinión, la delgada línea que divide la danza culta de la danza popular española queda definida por sus intérpretes. La danza culta responde a una necesidad expresiva y creativa en la que el bailarín trasciende por su búsqueda coreográfica e interpretativa. La popular responde al gusto del público, al que se ofrece lo que quiere ver y sólo trasciende en la medida en que sus intérpretes se profesionalizan. Sin embargo, al seguir los bailarines los patrones de la moda que, a la larga, tienden a caducar, no logran siempre una evolución satisfactoria.

En los espectáculos cosmopolitas podemos encontrar estas dos visiones de la danza, meritorias por igual en tanto nos informan de las varias formas de acercarse a ellas. Es por esto que no hemos querido reducir esta investigación a una de estas visiones en particular, por que hay que tomar en consideración que de la danza culta partió de la danza popular, y con el tiempo establecieron una dialéctica fructífera.

En ocasiones, con el paso del tiempo, reconocemos a aquellos bailarines populares que se distinguieron, muchas veces sin ellos proponérselo, por determinadas aportaciones novedosas -pensemos en las “rumberas” o los “pachuchos” de esta misma época-. La importancia de estos personajes se halla en el reflejo que nos dan de un período histórico determinado y la manera de ser, de actuar y de asumir el quehacer dancístico.

Es evidente la dificultad de emitir un juicio acerca de cuál expresión contiene mayor valía, pues los intérpretes de ambos lados de la línea han gozado por igual el ejercicio de la danza. En el presente trabajo haremos referencia a las dos formas del espectáculo cosmopolita en torno a la danza y la música española. Así nos percataremos de la gran influencia que los espectáculos de corte popular ejercieron en los futuros intérpretes mexicanos de danza española culta.

Organización del trabajo

La tesis esta dividida en cinco capítulos más una nota final como epílogo. En el primer capítulo hemos tratado de exponer las peculiaridades de cada uno de los géneros dancísticos que integraron el espectáculo de la danza española teatral, así como sus diferencias y características esenciales. Hemos recurrido a bibliografía especializada aunque es necesario apuntar la dificultad que representó la documentación de las llamada Escuela Bolera, por lo que fue necesario emplear el medio electrónico INTERNET, para obtener más elementos de juicio.

Luego se exponen cronológicamente los elementos de la danza española que tratamos en la investigación: Escuela Bolera, flamenco, folklore español y danza clásica española, además de otros aspectos musicales que influyeron en su desarrollo como la copla, la tonadilla, la zarzuela y el movimiento nacionalista musical español.

Como introducción a la actividad teatral del México posrevolucionario, en el segundo capítulo, hacemos una revisión de las visitas a la Ciudad de México de las grandes bailarinas españolas en los albores del siglo XX. Ellas innovaron e incluso crearon el concepto de espectáculo español culto añadiendo nuevas modalidades expresivas, nuevos elementos ornamentales y musicales. Aquí se expone la influencia del nacionalismo musical español en la formación del espectáculo y las reacciones del público mexicano ante esta nueva manifestación dancística.

Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López “La Argentinita” y Carmen Amaya forman la tríada de bailarinas que dejaron perplejos a los habitantes de la ciudad. Las dos primeras, hijas de padres españoles y nacidas por circunstancias fortuitas en América, formadas ambas en la escuela clásica de ballet, concibieron un espectáculo de danza popular estilizada, refinada técnica e intelectualmente. Carmen Amaya, gitana de nacimiento difundió por el mundo entero la auténtica danza flamenca con pocas modificaciones, pero con importantes aportaciones personales en la producción de sus espectáculos.

Es importante la mención de los bailaores y bailarines Antonio Triana y Rosario y Antonio, “Los Chavalillos Sevillanos”, quienes dancísticamente se consagraron en el continente americano y cuyas presentaciones en México fueron bien recibidas. No se olvidan aquellas bailarinas que, sin realizar prolongadas giras en América, se presentaron con espectáculos cultos en el Palacio de Bellas Artes. Ellas fueron Asunción Granados y Mariemma, quienes alcanzaron la fama, en España y en otros países de Europa, durante la etapa a tratar, con presentaciones desligadas absolutamente del teatro de variedades y revista.

La parte medular de este trabajo le corresponde al cuarto capítulo, dedicado a la Ciudad de México en el cual, a través de la documentación básicamente hemerográfica, realizamos un recorrido por los teatros metropolitanos de la época en los que se manifestó la danza española. Esto es, los espectáculos denominados “revista mexicana” y “variedades”, las funciones que ofrecían las compañías españolas de ópera flamenca en sus visitas a la capital, sus horarios y costos, el tipo de público que los frecuentaba y su composición en general. Nos acercaremos a los protagonistas: bailarines, músicos y cantantes que tuvieron una participación fundamental en la actividad teatral.

Hay una decidida influencia del espectáculo teatral en la composición de la variedad ofrecida en otros espacios de diversión como el centro nocturno, el cine y la radio. Personajes y conceptos son trasladados desde el teatro a estos sitios. Como ejemplo del espectáculo español que se presentaba en los centros nocturnos hemos seguido, a través de la prensa, la “cartelera” -en la que pocas veces se omitió alguna intervención de danza o música española- que ofreció durante diez años el emblemático lugar denominado “El Patio”. Los centros que presentaban números internacionales requerían de un público de elevado nivel económico para poder sufragar la contratación de artistas ya reconocidos en otros medios por lo que eran, casi siempre, lugares exclusivos para la clase alta de la ciudad.

“El Patio” se distinguió por llevar oportunamente, a su escenario, a los artistas nacionales e internacionales que gozaban de mayor popularidad, así como las novedades

musicales o bailables del momento. El lugar disfrutó de buena fortuna pues se abrió en octubre de 1938, cuando estaban llegando al país artistas extranjeros en busca de trabajo. Este centro se convertiría en un escenario imprescindible para la consagración de bailarines, cantantes, músicos y actores en la Ciudad de México.

Una extensa sala con mesas dispuestas frente a un amplio espacio que podía ser pista de baile o escenario, una orquesta de planta, un presentador, dos o tres artistas de moda, -uno de ellos como estrella principal-, un menú internacional y las mejores bebidas del mundo -por ese entonces disponibles sólo en este tipo de establecimientos- eran los componentes indispensables de un centro nocturno de alta categoría, simplemente cosmopolita.

Haremos un breve recuento del arribo de los exiliados españoles a México, circunstancia que influyó, en buena medida, en el desarrollo de los espectáculos de corte español en la ciudad. Si bien los intelectuales hispanos no mostraron una abierta preferencia por este tipo de presentaciones sino hasta finales de la década de los años cincuenta, otro numeroso grupo de artistas peninsulares que fijaron su residencia en el país, se emplearon en las representaciones teatrales, en el cine y en la radio.

No es un tema que tratamos en detalle en esta investigación, pero es necesario mencionar que los centros regionales españoles, establecidos en México antes y después de la Guerra Civil, jugaron un papel importante en la difusión de las tradiciones españolas. Es un tópico poco explorado que requeriría de un estudio particular y de una amplia investigación documental.

En el capítulo cuarto se muestra la trascendencia de la institucionalización de la educación dancística y de los movimientos de danza moderna iniciados por las bailarinas extranjeras Anna Sokolow y Waldeen. Ellas abrieron nuevas perspectivas a los jóvenes bailarines, quienes, entonces, tuvieron un acercamiento hacia la danza de concierto. Estos personajes encontraron formas y espacios de expresión distintos de los representados por

las formas populares del teatro de variedades y de revista, restringidos, en su argumento e interpretación, por los gustos personales de los productores teatrales.

La explosión de popularidad del espectáculo español -fomentado por las producciones cinematográficas hispanas y, por el éxodo provocado por las guerras- sumada a la institucionalización de las artes, en este particular caso de la danza, derivará en la aparición de un grupo de célebres intérpretes mexicanos de la danza española. Algunos comenzaron su formación dancística en la Escuela Nacional de Danza, en cuyos programas de estudio se trazaba como objetivo la implantación de una educación universal que incluyera todas las manifestaciones dancísticas del mundo, académicas, folklóricas y autóctonas, con énfasis especial en las danzas mexicanas e indígenas. Otros iniciaron su actividad profesional en la Ciudad de México gracias a las oportunidades de empleo que los centros nocturnos y el teatro les ofrecían.

Es de destacar que los bailarines que en algún momento acudieron o se graduaron en la Escuela Nacional de Danza se convirtieron en grandes intérpretes y coreógrafos de la danza española dentro del ámbito teatral, mientras que aquellos que iniciaron su etapa formativa en el teatro de revista y variedades no lograron alcanzar niveles tan destacados en el mundo de la danza de concierto. Lo que no resta méritos, en modo alguno, a estos artistas con respecto a sus aportaciones en el campo de la enseñanza y la difusión de la danza española en México.

Concluimos el capítulo con las fichas biográficas de los primeros exponentes mexicanos de la danza española, en las que podremos observar algunas de las motivaciones que estos tuvieron para acercarse a este estilo de danza, así como los alcances y las aportaciones de cada uno de ellos a la danza española del siglo XX.

El quinto apartado está dedicado a la participación e influencia que la radio y el cine tuvieron en los ciudadanos, al difundir a gran escala la danza y la música españolas. Al ser la radio uno de los medios de comunicación más importantes en la época, su intervención fue decisiva para arraigar en el público el gusto por lo hispano a través de la contratación

de cupletistas y cantantes, así como al dedicar programas especiales a la música de la península, o bien, publicitar la visita de algún personaje relevante en el mundo ibérico.

El paso de los artistas que visitaban la ciudad, precedidos por la fama de sus actuaciones cinematográficas, o bien de sus largas y exitosas giras en Sudamérica, los colocaba en un lugar primordial para ser contratados en la radio, el teatro, el centro nocturno y el cine. Por lo tanto, es frecuente verlos anunciados en varios de estos escenarios durante su estancia, a veces prolongada, en el país.

Las producciones cinematográficas mexicanas de la época, inspiradas en temas españoles, constituyen un reflejo de las preferencias del público y de la demanda de empleo por parte de la comunidad hispana. Las denominadas películas de corte folklórico que ya se hacían en España antes de la guerra, se multiplicaron en la península al ser consideradas por el régimen franquista como un apropiado instrumento propagandístico. La gran aceptación que tuvieron estas temáticas, principalmente en Latinoamérica, hacía inminente su adopción en otros países y México era un terreno ideal, pues habrá también interés en reflejar la esencia de lo mexicano, en la que el elemento español era fundamental.

Cabe mencionar que la larga nómina de españoles vinculados de alguna forma a la cinematografía mexicana facilitó, en cierta medida, la adaptación de guiones, la creación de argumentos y la musicalización de las películas con tema hispano. Entre 1939 y 1949 es patente la actividad de, entre otros, los directores Jaime Salvador y José Díaz Morales, el productor Ramón Pareda, los actores José Cibrián, Ángel Garasa, Florencio Castelló, el argumentista Alfonso Lapena y los músicos Leo Cardona y Antonio Díaz Conde.

Argumentistas y productores dieron rienda suelta a su visión, un tanto tipificada, de lo andaluz y lo gitano, como ocurriría con lo mexicano que se redujo al estereotipo del charro cantor y a los avatares de la vida en las haciendas. Hubo múltiples producciones con argumentos populacheros, pero también se adaptaron obras de la literatura española que exigieron la intervención de músicos y bailarines en su ambientación. Tal es el caso

de *Pepita Jiménez* (1945) dirigida por Emilio Fernández, *El último amor de Goya* (1945) de Jaime Salvador, *Los siete niños de Écija* (1946) y *El Secreto de Juan Palomo*, ambas dirigidas por Miguel Morayta.

Algunas otras historias que se prestaban a la intervención de baile y música españolas fueron las cintas con temática taurina, tan cercanas al público porque se vivía entonces una de las etapas más afortunadas de la tauromaquia mexicana. *Seda, Sangre y Sol* (1941), *Maravilla del Toreo* (1942), *La luna enamorada* (1945) y *Ni sangre ni arena* (1941) son representativas de este tipo de películas.

Durante la década que nos ocupa fueron pocos los bailarines o cantantes que interpretaron papeles protagónicos en el cine nacional. Sin embargo, hay casos interesantes como lo es *Café Concordia* (1939) película en la cual Raquel Rojas recrea a una bailarina de danza española en el papel principal. Otras cintas de estas características son: *Una Gitana en México* (1943), *Sierra Morena* (1944), *Una gitana en Jalisco* (1946) -las tres con Paquita de Ronda-, *La morena de mi copla* (1945) con Conchita Martínez y *Jalisco canta en Sevilla* (1948) con Carmen Sevilla.

La inclusión de números musicales o bailables íntegros, vinieran bien o no a la temática e interpretados por artistas de actualidad fue una fórmula socorrida en el cine de la época. Mención cabría hacer aquí de la participación del grupo español Los Xey.

Las películas han sido documentos visuales indispensables a través de los cuales hemos podido acercarnos a los espectáculos teatrales de la época y a las maneras de bailar. Tuve la fortuna de obtener nueve películas en la Filmoteca de la UNAM. En ellas, más que interpretar o analizar las motivaciones sociales de los productores al elegir tal o cual argumento, se destacaba el hecho de que constituyen los únicos materiales en los que es posible ver las danzas en acción que, por su carácter esencialmente visual y efímero, son tan difíciles de recrear y por tanto de describir.

En la parte final de la investigación consideré necesario incluir una nota a manera de epílogo, en la que esbozo una breve descripción de los acontecimientos posteriores a la etapa teatral de la danza española en México. Los restaurantes con variedad española, después llamados tablaos, hacen su aparición y atraen a un nuevo público con un espectáculo distinto que, aunque con reminiscencias teatrales, hace otro tipo de presentación sin dejar de ser cosmopolita. Esta etapa se caracterizará, entonces, por el nacimiento de nuevas generaciones de intérpretes mexicanos y por el acercamiento de éstos a las figuras de la danza española. Entonces surgirá una época dorada de este género dancístico, que tiene como escenario a los tablaos mexicanos.

A medida que se establecen los tablaos en la ciudad, la primera generación de intérpretes mexicanos se destacará como un grupo de bailarines de concierto, formando parte de importantes compañías de danza española. Es el caso de Roberto Ximénez y de Manolo Vargas.

Fuentes

Como se ha mencionado, la mayor parte del material bibliográfico ha servido para la confección del primer capítulo dedicado a los géneros dancísticos. Otra parte de este lo he utilizado para complementar los datos biográficos de los bailarines y músicos españoles que aparecen en títulos editados en España, muchos de ellos localizados en la biblioteca del Instituto Mexicano de Flamencología A.C.

El material hemerográfico de época ha sido la documentación esencial para la elaboración de este trabajo. Se revisó, a partir del año 1917 y hasta 1975 la revista semanal editada por el periódico *Excelsior: Revista de Revistas* y el semanario dominical *El Redondel*, además de otras publicaciones especializadas en espectáculos, y diarios de circulación nacional como: *Cine Mundial*, *Claridades*, *Nosotros*, *Éxito*, *Noticias Gráficas*, *Impacto*, *Novedades*, *El Universal* y *Excelsior*. Anuncios, reseñas teatrales, radiofónicas y cinematográficas, además de fotografías, han sido importantes materiales para la reconstrucción de las diversiones en la ciudad.

Los archivos particulares de bailarines y aficionados han sido también fuentes importantes. En ellos pude obtener fotografías, programas de mano, y documentación personal relacionados con la actividad dancística, así como premios y reconocimientos. Un acervo de gran importancia ha sido la colección de programas de mano de la Escuela Nacional de Danza Nelly y Gloria Campobello, que tan amablemente me permitieron consultar. En la Biblioteca del Centro Nacional de las Artes pude revisar los expedientes de algunos de los primeros exponentes mexicanos de la danza española, y ahí hallé datos indispensables. Cabe señalar, que gran parte de ese material ha sido recopilado por iniciativa del maestro Felipe Segura a través de las “Charlas de danza”, iniciadas alrededor de la década de los años ochenta.

En cuanto a las fuentes orales, entrevisté a cerca de 30 personas, bailarines, músicos y aficionados. Aunque la mayor parte de ellos ha rendido testimonio de la etapa de los tablaos, muchos otros fueron protagonistas de la época teatral, como Manolo Vargas, Malena Montes, Ángela Martínez, Rosita Romero, entre otros, por lo que su experiencia y valoración han sido muy valiosas para la etapa histórica que nos ocupa.

Las películas y las fotografías han sido los documentos visuales más enriquecedores. A través de ellos podemos imaginar los espectáculos teatrales, ya que muchas de sus formas fueron trasladadas al cine y a los modos y maneras de la danza española de la época, además de conocer a sus intérpretes. De las veintiocho películas con tema español que encontré en los textos de Emilio García Riera⁸, doce de ellas fueron localizadas en la Filmoteca de la UNAM y sólo nueve consideré importantes de analizar por los números bailables o musicales y por su temática. De algunos de los títulos restantes, entre los cuales se encuentra *Sierra Morena* (1944) que por, la cantidad de actores hispanos que intervienen y por su temática resultaba importante ver, no existen ya copias en los acervos cinematográficos ni de la Universidad ni de la Cineteca Nacional, por lo que fue necesario recurrir a los documentos fotográficos disponibles en la Filmoteca de la UNAM.

⁸ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, IV volúmenes, México, Editorial Era, 1969.

Capítulo I. Los géneros

Para sistematizar los estudios referentes a la danza se han establecido divisiones mediante las cuales se pretende agrupar a las manifestaciones dancísticas por géneros, de acuerdo a determinadas características. En algunas ocasiones la riqueza y complejidad de danzas y bailes rebasan este tipo de clasificación; sin embargo, las divisiones constituyen un medio para establecer una metodología para el estudio concreto de las danzas. En este apartado, a partir del análisis hecho por Alberto Dallal expondremos las características de cada uno de éstos géneros, no sin antes aclarar que:

La enorme gama de modalidades dancísticas ha hecho que las clasificaciones generales que hasta la fecha se conocen del arte de la danza resulten limitadas. Éstas brotan espontáneamente de las costumbres de las clases populares y se reinventan, tras una etapa de asentamiento, hacia las modalidades dancísticas de las comunidades que se hallan por encima de ellas económica y políticamente. En este sentido, el tránsito y la influencia de una danza hacia otra, de un género a otro constituyen una muestra de la interacción de las clases sociales, en este caso en el plano cultural.¹

La danza, en la actualidad está constituida por una diversidad de géneros, entre ellos el autóctono, el popular, el académico, el teatral, etcétera, distinguiéndose cada uno de ellos por la región geográfica en que tuvieron su origen o donde se practica, por una técnica o conjunto de técnicas específicas para su ejecución o, por la clase social que la ejecuta.

En el caso de la danza española el paso de las danzas de cuño popular a las esferas sociales altas se ha producido durante largos periodos históricos, ciclos en los que se han mezclado modalidades y géneros, por lo que se acentúa la complejidad en el momento de su clasificación.

Perviven manifestaciones dancísticas que han tenido un origen ligado estrechamente a condicionantes sociales, históricas y culturales muy precisas, una circunstancia que las hace representativas de una determinada época, de un grupo social, etcétera. La permanencia o vigencia se debe a su capacidad de transformación, a ese proceso antes mencionado en el que se pasa de un género a otro.

¹ Dallal, *op.cit.*, p.73

Para reducir nuestro campo de estudio, abordaremos aquellas manifestaciones dancísticas que al llegar al escenario fueron paulatinamente “ascendiendo” al gusto del sector social influyente: es decir, las modalidades que asumieron *formas de expresión teatral*, y que para lograrlo fueron sustraídas de su ambiente natural.

Las danzas populares

El fundamento del espectáculo conocido hasta hoy como Danza Española -por supuesto, modificado a lo largo de los siglos- fue uno: la danza popular, en la que se enmarcan la danza folklórica y la danza urbana.

Las danzas populares, cuya variedad y cantidad son asombrosas, nos muestran en una medida muy amplia las actitudes y las concepciones de los grupos que las practican. Éstas se interpretan, casi siempre, de manera grupal, en ambientes familiares, en celebraciones o fiestas y surgen espontáneamente, es decir, están relacionadas íntimamente con la necesidad innata del baile, de un “...impulso natural de los seres humanos para expresarse por medio de la danza...”²

Estas danzas, por lo tanto, son las más complejas y las más ricas por su origen o sentido, ya que tratan de internarse en el estudio de las motivaciones que llevaron a crear o recrear tal o cual movimiento, tal o cual rutina. Es necesario apuntar también que las manifestaciones dancísticas contienen en sí mismas una cultura del cuerpo. Es decir, a través de ellas podemos observar “...los principios religiosos, las ideas en torno a la moralidad, los conceptos en torno a la sexualidad, la diversión, la fortaleza física, etcétera”³, y en estas danzas populares encontramos dichos elementos en bruto, sin “intelectualizaciones” que suelen permear otro tipo de danzas creadas *ex profeso* para ser ofrecidas a un público a través de un discurso mucho más elaborado.

² Alberto Dallal, *Cómo acercarse a la danza*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Plaza y Valdés editores, 2001, 156p.p.59

³ *Ibid.*, p.60

Las danzas populares, grupales, se subdividen en dos líneas de manifestación: las danzas folklóricas, que se realizan en el campo y las danzas urbanas, que se practican en las ciudades.

¿Qué es la danza folklórica?

Se entiende por folclore el conjunto de costumbres y tradiciones propias de una región o de un país. Una danza folklórica es aquella que realiza un determinado grupo humano y en la que se expresan las costumbres de un ambiente rural.

Estas danzas de género folklórico contienen también elementos, formas, modalidades y ritmos provenientes de las danzas autóctonas y nativas⁴, por lo que se les atribuye la importancia de poseer elementos del origen de la comunidad que la practica. Su carácter esencialmente cotidiano, exalta las características de la región, sus bondades naturales y las cualidades de la sociedad que se inserta en ella; "...este decir las cosas de manera directa, mediante parámetros y recursos dancísticos "fáciles", hace de las danzas folklóricas y regionales un vehículo idóneo para representar a la comunidad, a la región o incluso al país ante los ojos de espectadores nacionales y extranjeros".⁵

El caso de la danza urbana es distinto; en ella códigos no son tan claros y sus significados se encuentran velados, aunque ciertos hábitos y costumbres se asocian a un sector social determinado y a la cultura del cuerpo de una clase social. Así, las danzas folklóricas son bailadas por todos los habitantes de la región, circunstancia que en sentido estricto no sucede en las danzas urbanas, en las que esos mismos sectores sociales hacen divisiones muy precisas al momento de ejecutarlas.

La expresión folklórica no llega a considerarse un arte, pese a la importancia cultural que representa pues, en realidad, "es la raíz viva de las artes raciales en estado embrionario. En sus orígenes, es una necesidad de exteriorización física en bruto, un alumbramiento sin purificación estética, sin control, sin el fenómeno regulador de la

⁴ Dallal, *La danza en México IV parte... op.cit.*, p.76

⁵ Dallal, *Cómo acercarse...op.cit.*, p.63

inteligencia que anima, equilibra y convierte la semilla en fruto, al servicio de la ciencia que transforma el folklore en obra de arte”⁶.

La danza urbana

La danza urbana, recreada en las zonas populares de la ciudad, adopta algunas veces modalidades provenientes de las clases dominantes y “conllevan una gran dosis y múltiples elementos provenientes de los avances científicos y tecnológicos del hombre”.⁷ Es decir, en ellas se refleja con claridad la manera y medida en la que los medios masivos de comunicación como la televisión, el cine y la radio han influido en la vida cotidiana de la urbe.

Las condiciones que circundan la convivencia social, en la ciudad como en el campo son muy particulares. Ellas determinan las maneras de relacionarse y de concebir la vida misma. En la ciudad, gracias en parte al centralismo cultural y administrativo, las modalidades dancísticas son como grandes esponjas que absorben el cúmulo de información que llega a los centros urbanos. Esta información es transformada e interpretada por el sector social que recrea dichas modalidades.

En la etapa que nos ocupa, primera mitad del siglo XX, la creación y el desarrollo de los medios masivos de comunicación jugarán un papel fundamental en la formación, el auge y la decadencia de varias danzas populares urbanas. Primero, la radio habrá de “...universalizar los ritmos musicales de tipo popular y se intensificará la adopción de movimientos del cuerpo humano de una comunidad a otra, de una ciudad a otra, de una nación a otra”.⁸ Luego, el cine y la televisión serán los protagonistas de la “...exportación y adaptación de muchos aspectos de la cultura del cuerpo de un país a todos los demás

⁶ Alfonso Puig Claramunt, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y el baile español*, 2ª ed., Barcelona, 1951, Montaner y Simón, 417p., p.132

⁷ Alberto Dallal, *La danza en México III parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, UNAM, IIE, 1995, 222p., p.21

⁸ Dallal, *Cómo acercarse...op.cit.*, p.71

[...], se divulgarán vestimentas, actitudes, deportes, artes marciales, reglas de convivencia y alimentación, etcétera”.⁹

Por último y, derivado de lo anterior, “la idiosincrasia pequeño burguesa y urbana muy poca relación guarda con los elementos originales y naturales de las manifestaciones culturales autóctonas pues se precia de mantener una actitud creativa, interpretativa, original y productiva”.¹⁰ Esto significa que, a pesar de adoptar determinadas formas musicales que se creen tradicionales o folklóricas, como vemos hoy en los bailes derivados de la llamada música grupera mexicana, el baile recién creado pretende ser innovador.

Danza teatral

Disciplinas como el ballet y la llamada danza moderna han sido por tradición teatrales, en especial la primera. Aunque se distinguen como modalidades autónomas por la disciplina y técnica necesarias para su interpretación, generalmente han trasladado a su repertorio danzas o movimientos del género popular pues “en la vanguardia de la danza teatral siempre hay una búsqueda de incorporación de formas y secuencias populares, una especie de homenaje perenne a su vitalidad y natural acontecer”.¹¹

Las características que distinguen a la danza teatral están directamente relacionadas con los avances tecnológicos que se han incorporado al teatro como inmueble, las que han facilitado la utilización de luces y escenografías complicadas que se convierten luego en elementos indispensables. De ahí resulta que la creatividad del coreógrafo y la del bailarín se vean enriquecidas, ya que el montaje de las danzas trasladadas al teatro son transformadas y adecuadas a ese foro, en forma tal que resulta difícil representar obras concebidas para un escenario teatral en otros tipos de espacios.

⁹ *Ibid.*, p.72

¹⁰ Dallal, *La danza en México IV parte... op.cit.*, p. 104

¹¹ *Ibid.*, p.104

La danza teatral lleva en sí su profesionalización, es decir, la formación de un grupo de intérpretes, creadores y empresarios dedicados exclusivamente a la difusión de la danza en cualesquiera de sus modalidades.

Al trasladar a un escenario teatral géneros dancísticos como el popular y el folklórico automáticamente se realiza una interpretación distinta a la modalidad original. Ésta se convierte en un objeto de consumo, por lo que es necesario que el producto presentado guste a un determinado público y de esta forma se asegure su permanencia. Esta circunstancia resulta peligrosa en un momento en que los intereses económicos rebasan los estrictamente relacionados con la autenticidad creativa: "...la comercialización de los eventos y de su organización repercute en el estado de ánimo de los verdaderos participantes, quienes sustituyen su otrora actitud respetuosa por un fácil ofrecimiento que conlleva ahora una buena dosis de artificial bienestar, desconcierto o franco ofrecimiento comercial y prostitución".¹²

Casi siempre las danzas populares o folklóricas, al ser trasladadas al teatro, pueden mantenerse en el nivel del teatro escénico popular o bien, adquirir la categoría de danzas de concierto, de gran arte. La creatividad de los coreógrafos y de los bailarines profesionales traduce las danzas originales a un lenguaje escénico, para lo que es indispensable una capacitación física específica que permita la profesionalización de los artistas.

La danza española

Trayectoria histórica

Pero el conocimiento que de nuestras danzas se tiene dentro y fuera de España es demasiado parcial y no exento de tópicos una y otra vez repetidos; sólo algunas de nuestras coreografías más brillantes y espectaculares para el gran público, no siempre las más antiguas y más bien tipificables como bailes, han pasado al conocimiento general,

¹² *Ibid.*, p.105

mientras que otras no menos valiosas y de gran belleza plástica han quedado relegadas al ámbito local y apenas han merecido la atención de los estudiosos.¹³

Las raíces de la tradición dancística en España tienen su origen en los tiempos prehistóricos. Así, a través del estudio arqueológico de objetos y de diversas representaciones artísticas, se tiene noticia de la realización de ceremonias o ritos en los que la música y la danza eran elementos esenciales durante el periodo paleolítico. Se considera también que en las pinturas rupestres -ya cerca del periodo neolítico- de la región levantina, como en la cueva de Cogull en la provincia de Lérida y en las famosas cuevas de Altamira en Cantabria, hay representaciones de danzas grupales.

Algunos antecedentes más claros de esta tradición se encuentran en la decoración de los vasos ibéricos del norte de España en los que se puede observar la representación de ciertas danzas. Los cántabros y los celtas realizaban prácticas dancísticas como rendición de culto a una diosa asociada con la luna.

En las danzas de la España romana encontramos, junto a las danzas rituales en honor a Dionisio, bailes que se interpretaban en momentos de diversión ante la clase influyente, como los realizados por las famosas bailarinas de Cádiz (*puellae gaditanae*), que se acompañaban con castañuelas derivadas de la *crusmata*¹⁴ ibérica.

Se conoce poco, en la Edad Media, acerca de la naturaleza de los bailes que se practicaban en España. Un poema del siglo XVI titulado “Danza general de la Muerte” supone la existencia de una danza macabra como ilustración dramática de los terribles sermones de los clérigos sobre la fugacidad de la vida humana.¹⁵

¹³ Emilio Rey García, “Las danzas rituales en España”, en: *Tradicción y danza en España*, Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, Centro de estudios y actividades culturales, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo Español de Arte Contemporáneo, 663p., p.25

¹⁴ Crusmata es una primitiva castañuela formada por dos piezas de madera, por dos conchas marinas o dos piedras planas, y sujetas por un cordón pasado a través de agujeros. José de Udaeta, *La castañuela española*, Madrid, Ediciones del Serbal, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1989, 127p., p. 18 y 19

¹⁵ Rey García, *op.cit.*, p.28

En el Renacimiento, la danza retoma su papel como elemento indispensable en los momentos de esparcimiento, tanto en sectores rurales como entre la nobleza; y en su carácter ritual adquiere nuevas modalidades. Entre los siglos XVI y XVII, el uso de las castañuelas era exclusivo de los bailes populares o rurales, no así de los bailes de corte, en los que no se hace mención de éstas sino hasta finales del siglo XVIII.¹⁶ El repertorio de danzas de corte se componía de la alemanada, la pavana, la zambra, el contrapás y la española.

La influencia de los bailes italianos, franceses y americanos se hizo sentir durante la segunda mitad del siglo XVII. El minué, la gavota, el rigodón y la contradanza provenían de la moda francesa; la zarabanda y la chacona, de América.

A partir del siglo XVIII las danzas y los bailes comienzan a tomar caminos distintos, bifurcaciones que harán más complejo el entramado y, por consiguiente, la definición precisa en el momento de su estudio. Por una parte, el ballet francés, al arribar a España llegaría a tomar elementos de las danzas populares y por vez primera éstas, adaptadas a la técnica del ballet, llegarán al escenario, dando origen a la llamada Escuela Bolera o de Palillos. La moda italiana comenzó a predominar, y la ópera devino parte indispensable del ballet de corte. Por otra parte, las danzas populares o rituales se enriquecerán y modificarán sin perder sus características originales.

Hasta nuestros días algunas danzas se han mantenido casi intactas, como son las llamadas rituales, compuestas por tradiciones ancestrales adaptadas al cristianismo y que aparecieron como tales en el siglo XVI, predominando sobre las que se practicaban con motivo de las festividades religiosas. Así se ejecutan, apegadas a un calendario de culto católico. Algunas de ellas, y casi todas extendidas por la península ibérica, son las danzas de palos, de cintas, de arcos, de las águilas, de moros y cristianos, de espadas. Los nombres de estas danzas varían de acuerdo con la localidad en la que se practican, pero su esencia es la misma.

¹⁶ de Udaeta, *op.cit.*, p.25

La evolución o transformación de las danzas se relaciona con frecuencia a aspectos circunstanciales de la sociedad que las recrea. Por ejemplo, los estudiosos de las danzas rituales¹⁷ en España han considerado como un desfase histórico el hecho de que la música que acompaña a las danzas resulta ser más contemporánea que las formas coreográficas del baile, asociadas éstas a una antigüedad incalculable. Quizás esto se deba a la capacidad de rápida evolución que caracteriza al arte musical, siempre en busca de formas más novedosas, que aventaja al danzante en su afán de hallar movimientos no explorados, o bien puede que esto se deba a las sucesivas adaptaciones que se aplican, musicalmente, en ciertas rutinas coreográficas. También existe la posibilidad de una explicación más sencilla. En México, en la región norte de la Huasteca veracruzana, por ejemplo, se realiza cada año un Carnaval, que como sabemos es fiesta que precede a la Semana Santa. Esta celebración, cuya parte medular consiste en danzar, sin descanso, con máscaras y capas durante los tres días anteriores al miércoles de ceniza, hasta hace pocos años se acompañaba con un trío de cuerdas conocidos como huapangueros. En la actualidad se contratan bandas de viento integradas por doce o dieciséis músicos. Esto no se debe a la desaparición de dichos tríos ni a su transformación en bandas de viento, como podría suponerse. La explicación que los lugareños dan de este cambio es la siguiente: se comenzó a utilizar este tipo de acompañamiento porque los tríos no se escuchaban debido al sonido de los cascabeles que penden de las capas de los danzantes y el efecto sonoro de los pasos de los bailadores, por lo que se tuvo que recurrir a una instrumentación más potente. (Debe considerarse la enorme cantidad de gente que acude a estas festividades). El historiador de la danza tiene que enfrentar estos fenómenos que, por ser tan cotidianos, son más susceptibles de escapar de la consideración del especialista que observa desde afuera.

Lo anterior no ocurre con tanta frecuencia en las representaciones dancísticas que se realizan para un escenario o que han sido trasladadas a éste. Por lo general se cuenta con mayor información documental, y los cambios que se dan en ellas se identifican con mayor facilidad por seguir un patrón orientado a satisfacer el gusto de un público, de una

¹⁷ Danza ritual es una categoría o género que los especialistas españoles han considerado establecer para estudiar las danzas que “se ejecutan en actos religiosos o profanos, y cuya función es solemnizar y rubricar la fiesta o ceremonia”. Ver: *Tradición y Danza en España...op.cit.*, p.22

época. Asimismo, se establece una especie de tradición para cada coreografía, toda vez que siempre habrá de “contarse” la misma “historia”. No en vano se les llama también “danzas tradicionales” a aquéllas que la necesidad social obliga a “repetirse”.

Danzas folklóricas

Hemos mencionado ya la existencia de otro género emparentado con el folklórico en las danzas rituales españolas, poco difundidas por su mismo carácter religioso. De ellas se han derivado algunos otros bailes, ya que “danzas que originalmente fueron rituales hoy se practican, en la inmensa mayoría de los casos, como simples manifestaciones folklóricas, con ánimo de fiesta, de espectáculo o de exhibición”¹⁸.

Los bailes definidos como folklóricos suelen llevarse a cabo con motivo de celebraciones regionales, tanto religiosas como profanas, en espacios abiertos, al aire libre, por lo que son alegres y festivos. El acompañamiento musical se realiza principalmente con la flauta y el tamboril y es frecuente el uso de las castañuelas y otros utensilios percutivos rústicos y cotidianos como cántaros de barro que se golpean por la boca manualmente, botellas que se rozan con un palo, conchas, huesos de animales, etcétera. Las coreografías hacen intervenir a grupos numerosos de hombres y mujeres y suelen realizarse con amplios desplazamientos.

Pese a ser muy numerosos y variados los bailes regionales hay, por lo general, una danza específica que se considera como representativa en cada una de las provincias españolas. Sólo mencionaremos algunas de ellas.

Existen tres grandes zonas territoriales en las que se pueden subdividir las también llamadas danzas populares regionales según su carácter y su origen. Estas zonas son: norte (Galicia, Asturias, País Vasco y Cataluña), centro (Castilla la Vieja, León, Aragón, Extremadura, Castilla la Mancha y Valencia) y sur (Andalucía y Murcia).

¹⁸ Modesto González Cobas, “Asturias” en: *Tradición y danza... op.cit.*, p.108

En el **norte**, las danzas tradicionales están asociadas a las antiguas danzas guerreras de la Edad de Hierro y el acompañamiento musical suele realizarse con la gaita y el chitsu (especie de oboe o flauta), el tambor y la pandereta, siendo los dos primeros instrumentos característicos de la región.

En los bailes vascos es poco frecuente la intervención de las mujeres. Sus coreografías se basan en el ejercicio intenso realizado con los pies, pues los brazos van siempre caídos y el resto del cuerpo inmóvil. En Asturias, la llamada *danza prima* es la más antigua de la zona y es bailada en corro por hombres y mujeres, tomados por el dedo meñique, al compás de la gaita. En Galicia, la *muñeira* es la danza característica y se acompaña de gaita y pandero; su origen, al igual que el de la danza prima asturiana, se identifica con las danzas guerreras celtas ya que “coincide con el “trivanau”, típico de Irlanda; su melodía recuerda la de los *highlands* del norte de Escocia”¹⁹. La *muñeira* es, a la vez, un baile serio y alegre con variadas formas de bailar, según la región en que se ejecute.

La *sardana* es la danza más popular de Cataluña. Se baila en rueda, cogidos de la mano sus ejecutantes y en corro. Se destacan dos modalidades: Ampurdanesa y Selvatana. El acompañamiento musical se realiza con la cobla, “orquesta que [...] consta de los siguientes instrumentos: dos tenoras, dos tiple, dos cornetines, dos fiscornios, un trombón, un contrabajo, y el caramillo tocado por el mismo músico del tamboril”²⁰. En Aragón y en Navarra el baile por excelencia es *la jota*, que se interpreta en parejas y con acompañamiento de guitarras y bandurrias. Bailan unos frente a otros con los brazos en alto y tocando las castañuelas. Hay “dos estilos definidos en la forma de bailar la jota. La del Alto Aragón o de Zaragoza, muy saltada al modo ‘villano’ o ‘mata-caballo’, y la del Bajo Aragón, o de Alcañíz, rica en punteados y filigranas de adorno; más la de Calanda, intermedia entre los estilos combinados”²¹.

¹⁹ María Luisa Herrera Escudero, *Trajes y bailes de España*, Madrid, Editorial Everest, 1984, 206p., p.131 y 133, p.37.

²⁰ Puig Claramunt, *Guía técnica... op.cit.*, p.128

²¹ *Ibid.*, p.139-140.

Las jotas han sido adoptadas en casi todas las regiones, por lo que es posible encontrarlas en todo el territorio español con variantes según la localidad que las practique. Así existen la jota aragonesa, la navarra, la murciana, la castellana, la riojana y la valenciana.

En la comarca **central**, la bandurria, la guitarra, el pandero, la dulzaina y las castañuelas suelen marcar y acompañar a todos los bailes de la zona. Los ritmos generales en Castilla la Vieja son la jota y la *seguidilla* y con ellos se realizan la mayoría de las danzas. Las *boleras de Salamanca* son un baile representativo que consta de cuatro figuras bailadas en corro, que culmina con una jota y en el que “era rigor en toda Castilla finalizar los bailes con el típico hi-jú-jú, también llamado aturuxu y hasta relincho por recordar un tanto al del caballo”²².

En Castilla La Mancha el *chotis*, al principio un baile de salón de origen escocés, fue acogido en el último tercio del siglo XIX y principios del siglo XX, popularizándose en recintos de las clases populares. En la actualidad el chotis se baila en romerías, verbenas, fiestas de santos, etcétera. La Mancha se considera también cuna de las seguidillas que se bailan en pareja y se acompañan con guitarras y castañuelas. Hay una gran variedad de seguidillas según la región en donde se practiquen: manchegas, andaluzas o murcianas.

El flamenco es considerado el baile por excelencia del **sur** de la península. Sin embargo, en esta región se practican también otros tipos de danzas rituales y folklóricas derivadas, algunas, de las danzas norteñas que, en el siglo XVI, se trasladaron al resto del territorio cuando “el cristianismo toma la costumbre pagana de danzar en honor de la divinidad”²³. La diferencia fundamental entre el flamenco y las danzas folklóricas del resto de España radica en su interpretación individual. Aunque existen algunos ritmos que en su origen se bailaban en grupo -como los fandangos-, o en parejas -como las sevillanas- en la mayor parte de las danzas flamencas el *bailaor*²⁴ goza de cierta libertad

²² Herrera Escudero, *op.cit.*, p.78

²³ María del Carmen Medina San Román, “Andalucía” en: *Tradición y danza... op.cit.*, p.37 y 38

²⁴ Se denomina bailaor o bailaora exclusivamente a quienes bailan flamenco, de igual forma se llama cantaores y tocaores a cantantes y guitarristas, respectivamente. En la actualidad, es común llamar bailaor a aquellos intérpretes que no han realizado estudios de ballet u otras disciplinas dancísticas, es decir, a

coreográfica, ya que son pocos los pasos o desplazamientos definidos u obligatorios para cada ritmo o palo. Por otra parte, el carácter de los distintos ritmos varía considerablemente. Así, existen bailes alegres y festivos, sensuales, trágicos, serios, salerosos, delicados, rudos, etcétera.

La danza andaluza participa del carácter oriental, en cuanto a movimientos de brazos, manos, siempre ondulatorios y hacia adentro, rodeando al cuerpo, a veces inmóvil, con arabescos de curvas múltiples y siempre suaves y armónicas. La estampa de la bailaora andaluza no está hecha para desplazamientos rápidos sino para fijarla en un punto y allí lucir plenamente su cuerpo con el ritmo de sus brazos y agitar de sus tacones, ella ejecuta así sus danzas con intensidad ritual, manteniendo aún en los momentos de aparente sensualidad o abandono un fondo interno de dominio y dignidad...²⁵

Algunas de estas danzas folklóricas españolas, ricas y profusas, llegaron a los escenarios con el auge mundial del nacionalismo musical. De esta manera el ballet del siglo XIX adaptó movimientos y bailes folklóricos íntegros, y se difundieron ballets inspirados en temas populares orientales, húngaros, rusos y españoles, principalmente. Así, la danza folklórica española se convirtió en parte esencial de la enseñanza y por supuesto del repertorio del ballet de la época.

Escuela Bolera o Baile de Palillos

Con expresión eminentemente teatral, se la denominó *escuela* por la preparación del bailarín, al que se exigía un entrenamiento académico y el dominio de las castañuelas, también llamadas palillos. Su creación, durante la segunda mitad del siglo XVIII, se atribuye a dos personajes españoles: Antonio Boliche, manchego, y a Sebastián Cerezo, sevillano. Aunque se habla también del antecedente que impuso el maestro de baile Pedro de la Rosa quien, influido por la técnica italiana de ballet, adoptó pasos de seguidillas y fandangos alrededor del año 1740.

La escuela de palillos habría “refinado” y fusionado algunas danzas populares españolas, como el bolero propiamente dicho con el ballet académico.²⁶ Cerezo y Boliche

quienes se dedican al baile flamenco exclusivamente, ya sea de manera profesional o no. A los exponentes profesionales, con una formación no sólo de baile flamenco, se les llama bailarines o bailarinas.

²⁵ Herrera Escudero, *op.cit.*, p.131 y 133.

²⁶ Maya Ramos Smith, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial-CNCA, 1990, 212p., p.66

adaptaron, a compás y medida del bolero, fandangos, polos y tiranas, que eran en su origen bailes de pareja.²⁷ Estos bailes comenzaron por enseñarse en academias para ser representados en los salones de la corte y poco tiempo después arribarían al escenario teatral como intermedio para las comedias y las óperas.

Mediante ejercicios en la barra y en el centro, además de la utilización de zapatillas de punta, se creó una técnica por la cual los bailes quedaban sometidos a estructuras fijas. Pasos como el matalaraña, panaderos, escalerilla, campanela y trenzado integran las coreografías.

En esta técnica existen dos modalidades distintas: una, constituida por saltos, vueltas y pasos de elevación y otra, de pasos sencillos sin elevaciones, en la que el carácter del bailarín debe mostrar gracia y picardía. Panaderos, oles, boleros, seguidillas, fandangos, jaleo de jerez, el vito, la cachucha, son algunos de los bailes pertenecientes a esta escuela, muchos de los cuales se siguen ejecutando en la actualidad.²⁸

Antes de fusionarse, los bailes que darían forma a la Escuela Bolera convivieron y compartieron escenarios populares como patios y tabernas en los que se practicaron aún después de haber sido trasladados al teatro. Los bailes populares, como tales, siguieron su desarrollo y evolución en su ambiente natural por lo cual tuvieron injerencia en otras modalidades dancísticas surgidas con posterioridad, como es el caso del flamenco.

Las castañuelas, instrumento obligado en los bailes denominados seguidilla y bolero, fue un elemento esencial de esta escuela. En el siglo XVIII ocurre un acontecimiento singular en el uso de las castañuelas, pues éstas comienzan a fijarse en el dedo pulgar y no en el dedo medio como era lo tradicional, circunstancia que obligaba a un nuevo toque conocido como carretilla: "...percusión rápida de los cuatro dedos de la mano derecha en

²⁷ Alfonso Puig Claramunt, Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y el baile español, 2ª ed., Barcelona, 1951, Montaner y Simón, p.168

²⁸ Álvaro Horcas, "La Danza de dentro a fuera. Escuela Bolera", <http://usuarios.lycos.es/tronio/historia-danza5.htm>, abril 2002

este orden: meñique, anular, corazón e índice, seguida por un golpe del dedo corazón de la mano izquierda”.²⁹

En ese tiempo algunos bailarines extranjeros incorporaron al ballet el llamado “bruceo a la española”, por lo que se evidencia el intercambio entre las danzas populares y el baile clásico durante el período.

El Flamenco

Si tecleamos en la base de datos de alguna biblioteca la palabra “flamenco”, el resultado nos arroja un sinnúmero de fichas, entre las que encontramos títulos relacionados con la pintura flamenca del siglo XVII. Entonces nos preguntamos ¿por qué la misma palabra se utiliza para expresiones tan distintas, geográfica y cronológicamente?, ¿qué tienen en común Rubens y Van Dyck con Manolo Caracol o Pastora Imperio?

Pues bien, la palabra *flamenco* para definir el baile y la música de la baja Andalucía, no aparece en la escritura hasta el siglo XIX. Sin embargo:

es del pueblo iletrado de donde ha salido el vocablo. Si sólo a partir de principios del siglo XIX los viajeros cultos recogen en el término flamenco la acepción que hoy nos interesa (gitano, cante), lo que tal vez se prueba con ello no es que jamás antes del siglo XIX hubiera tenido en ningún lugar tal acepción, sino que ningún otro momento fue tan propicio como esa fecha para que se hiciese uso común un término que tal vez ya habría sido usado con anterioridad, aunque de forma más restringida...³⁰

En lo que se refiere al origen del término, abundan las teorías aportadas por estudiosos de este arte. Aquí consignamos las más populares:

- *Manuel García Matos: la palabra flamenco deriva de flama, llama*
- *Francisco Rodríguez Marín: flamencos se denominaba a los señoritos andaluces, bohemios y calaveras por su parecido con los flamingsos.*

²⁹ de Udaeta, *op.cit.*, p.29

³⁰ Félix Grande, *Memoria del flamenco*, vol.1, Madrid, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 1979, p.193

- *Se dice que se llamaba flamencos a la gente de la corte de Carlos V.*³¹

Sabedores de que existe una manifestación dancística y musical proveniente de la península, la mención de la palabra flamenco provocará imágenes que invaden nuestra mente y nos remiten a una España de lunares, olanes, mujeres con grandes peinetas y mantillas finas, imágenes ligadas a la realidad de una difusión propagandística en mucho fomentada por el gobierno franquista. El baile flamenco ha sido tipificado de manera errónea, como la única danza -no sólo de origen andaluza- que se practica en España entera.

El baile flamenco y todas las manifestaciones de la danza que se han producido en el país son verdaderas herederas de la España milenaria. Los autores de los primeros estudios serios sobre el flamenco, a partir de la década de los años cincuenta, se empeñaron en relacionar de manera arbitraria, este arte con manifestaciones antiguas de la danza sin reflexionar en su proceso evolutivo. Esta circunstancia profundizó en las confusiones.

Flamenco se denomina a la expresión artística del pueblo andaluz, en que se aglutina cante, baile y guitarra y cuyo origen se encuentra en el folklore andaluz y en las diversas herencias, principalmente musicales, de los pueblos que se asentaron en la península española a lo largo de su historia. En el flamenco la improvisación juega un papel determinante sustentada en estructuras rítmicas denominadas palos o estilos.

Esta mezcla de tradiciones de la danza y de la música tuvo en el pueblo gitano un elemento definitorio, al ser la comunidad gitana, asentada en Andalucía, quien las interpretara y enriqueciera, engendrando a finales del siglo XVIII lo que hoy conocemos como flamenco. Así, “el flamenco es una forma mestiza desde su génesis. Los propios elementos básicos de su esencia son diversos: por un lado, las raíces árabes, por otro lado,

³¹ Pedro Camacho, *Andalucía y su cante*, México, s.e., 1969

el componente gitano fundamental; en tercer lugar, las tradiciones folclóricas de cada pueblo, zona o región”.³²

El flamenco vio la luz en la cuna de la miseria, de la gente pobre, de la inopia económica y de la ignorancia a los ojos de la sociedad del Siglo de las Luces. Su valor lo adquiere al despertar el interés de un grupo de intelectuales encabezados por Antonio Machado Álvarez “Demófilo” a finales del siglo XIX y principios del XX, quienes se ocuparon de restituirle, a través del estudio y la observación, su justo valor, al reconocer en el flamenco una expresión auténtica del pueblo gitano-andaluz.

La dificultad que representa el estudio del baile flamenco comienza cuando se intenta clasificarlo dentro de algún género ya que contiene elementos tan diversos que impiden elaborar una definición precisa. Se le podría considerar como una danza folklórica, pues muchos de los ritmos se identifican con la cotidianeidad de un poblado o una región. Es también una danza urbana cuando ha nacido en la ciudad. Pero igualmente se convierte en una danza ritual cuando se ejecuta con motivo de una celebración religiosa como sucede con la alboreá que se constituye como ceremonia nupcial exclusivamente gitana, en que se proclama la virginidad de la recién casada. Este cante y baile de carácter alegre se realiza inmediatamente después del rito en el que una viuda joven, que no ha tenido relaciones sexuales con otro hombre, penetra a la novia con un pañuelo blanco que mostrará la sangre de su desfloración. El paño ensangrentado “se distribuye a pedazos entre el júbilo general y los consiguientes baile y cante rituales de ‘alboreá’”³³. Cabe mencionar que existe la creencia de las desgracias se ciernen sobre la persona que interpreta la alboreá en ocasiones ajenas a la mencionada.

El flamenco es quizá la expresión dancística que más se ha transformado en su relativamente corta vida. Ha tomado elementos de otros géneros no sólo de la danza sino de la música. Al tomar en consideración que sus tres manifestaciones: cante, baile y guitarra están unidas, cuando se modifican alguna de ellas se afectan los elementos

³² s/a, El Folklore. El flamenco www.fortunecity.com/marina/finisterre/1692/flaquees.html julio 2003

³³ Fernando Quiñones, *El flamenco vida y muerte*, Madrid, Plaza y Janes editores, 1975, 272p, p.35

restantes. Es decir, las nuevas creaciones musicales influenciadas, por ejemplo, por el jazz, equivalen a una transformación del baile y del cante para adecuarse a ellas. De igual forma los cantaores que han introducido elementos ornamentales más complejos, como José Monge, “El Camarón de la Isla”, exigen otra manera de acompañamiento que el guitarrista habrá de idear. El baile se ve obligado a adoptar nuevos movimientos que vayan a tono con estas innovaciones. También el bailaor, al dar forma a sus coreografías obliga a cantaores y guitarristas a realizar determinados toques o cantes.

Por lo general, la adopción de elementos de otros géneros musicales y dancísticos han sido introducidos en el flamenco teatral considerado gran arte, y han influido, más tarde, en el flamenco original que se practica en la intimidad del hogar. Podemos por esto, dividir el estudio de la danza flamenca en muy diversas líneas: el flamenco teatral, el flamenco fusión, el flamenco original u autóctono y otros.

La etapa histórica que hemos elegido para esta investigación corresponde a un momento decisivo en que el baile flamenco evoluciona hasta llegar a lo que ahora conocemos. Ya se han perdido muchas de las características que en un origen lo definieron, en pos de un espectáculo dancístico por antonomasia, ligado a una disciplina. Así se refleja en los ritmos que se bailan con mayor frecuencia, entre los que predominan los festivos, dejando a un lado aquellos que, por su aspereza o que por la temática de su cante, son menos “digeribles” por el gusto general, pues su esencia trágica y dolorosa no es tan popular.

La condición intimista y tribal del flamenco se pierde inevitablemente cuando se lleva el baile al escenario, al punto de que se han creado técnicas para su estudio, una circunstancia que lo contrapone a su concepción original. Un reflejo de esta situación se encuentra en los temas de la bibliografía actual, en que abundan los métodos para el zapateado o el manejo de los elementos “auxiliares” como el mantón, la bata de cola, el abanico, por mencionar sólo algunos referentes al baile. Se ha llegado, por lo tanto, a una seria profesionalización del flamenco en que la condición racial -esencial en sus inicios-

no es una limitante. Sin embargo, los españoles andaluces, gitanos y “payos”, continúan siendo el patrón desde el que se parte para su recreación en los escenarios teatrales.

“Cuando el cante flamenco alcanza importancia artística, el pueblo llano del que salió ya no lo entiende”³⁴, explica Fernando Quiñones, una aseveración que nos exige estudiar por separado las dos polaridades en las que se desarrolla el flamenco. De no ser así, se tenderá a caer en confusiones, pues se podría pensar en la imposibilidad de conservar la raíz del flamenco en un espectáculo teatral. Por eso es tan necesario distinguir entre el flamenco autóctono que se sigue practicando de manera doméstica y el profesionalizado o internacional. Ambos contienen altas dosis de autenticidad, aunque, es cierto que ya no contengan los mismos elementos, derivados de la necesidad expresiva, porque ésta es muy distinta en los intérpretes de uno y otro lado. Quizás será necesario establecer una subdivisión de la danza, el cante y la música flamenca según estas diferentes situaciones.



Flamenco autóctono:

- *La comunidad que lo practica no tiene intención de llevarlo al escenario, sus interpretaciones se llevan a cabo en la intimidad del hogar, en las reuniones y celebraciones familiares.
- *Su aprendizaje se realiza por imitación y siguiendo los lineamientos de la tradición comunitaria.
- *Los danzantes se interpretan a sí mismos, es decir, no existe la intención -consciente- de provocar sensaciones en los espectadores.



Flamenco teatral:

- *Sus intérpretes tienen la intención de presentar un producto nacido de su creatividad que suscite la reacción del público.
- *En muchas ocasiones, los espectáculos se inspiran en obras literarias o en personajes históricos, lo cual implica una teatralización de la danza.
- *Los elementos auxiliares propios del foro teatral (luces, utilería, vestuario, etcétera) son indispensables para crear la atmósfera propicia.
- *Es preciso que los bailarines posean una depurada técnica dancística.

Es necesario hacer aquí una breve exposición de la trayectoria histórica del flamenco hasta su arribo a los escenarios, donde adquiere nuevos matices y formas al alcanzar plenamente una modalidad teatral.

El siglo XVIII

Este siglo, convulso en la historia de España, está plagado de sucesos definitivos sin cuyo conocimiento sería difícil comprender los procesos sociales que impulsaron la salida a la luz del flamenco. El siglo se inició con la guerra de sucesión, en la que Francia y España lucharon contra la Gran Alianza (Inglaterra, Holanda y Austria) en el año de 1700. La guerra concluyó con la instauración de la dinastía borbónica.

Durante la España borbónica (1700-1788) se llevaron a cabo numerosas reformas que devolvieron la estabilidad al país, ya que el siglo XVII se caracterizó por acontecimientos que hundieron a España en una profunda crisis. El territorio disminuyó considerablemente cuando en 1648 la Corona española renunció a Flandes y cuando en 1668 fue reconocida la independencia de Portugal por el rey Carlos II. Dados los desastres naturales -la peste de 1649, sequías e inundaciones- y la inflación, hay una España exhausta y “como lo afirmaban los predicadores de la época, los españoles sufrían el castigo de los actos de Dios y la locura del hombre...se ofrecían plegarias y los predicadores llamaban a los fieles al arrepentimiento”.³⁵

³⁵ John Lynch, *El siglo XVIII. Historia de España*, vol.XII, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, 405p., p.10

Pese a las mejoras ocurridas durante el absolutismo borbónico, como lo fueron el crecimiento demográfico, las reformas institucionales, el fomento a la ciencia, a la cultura y a la agricultura, entre otras cosas, a lo largo del siglo XVIII los fenómenos naturales mantuvieron a la población en constante sobresalto. En consecuencia, los sectores más conservadores de la población culparon del castigo divino a los excesos propios de los bailes y las diversiones. En Sevilla se cerraron los teatros de 1779 a 1795 y se prohibieron los bailes, pues en estos se ponían de manifiesto las bajas pasiones de los hombres. Entonces los entretenimientos se refugiaron en la clandestinidad.

En sentido estricto, la historia del flamenco se inicia al salir a la luz una serie de expresiones musicales y dancísticas, provenientes de los sectores marginados de la región andaluza, en el siglo XVIII. Numerosos testimonios dan cuenta de la atracción que estas manifestaciones ejercen sobre las clases sociales influyentes, quienes las adoptan para su diversión.

Sevilla, desde el siglo XVI, se erigió como centro de la economía andaluza. A lo largo del siglo XVIII fueron frecuentes las disputas entre Cádiz y Sevilla, por el monopolio del comercio con América. En 1717 se trasladada a Cádiz, en 1725 volvió a Sevilla y, finalmente, en 1727 regresó a Cádiz donde permaneció hasta 1790, año de la desaparición de la Casa de Contratación.

La ciudad era el paso forzado para todos aquellos que iban y venían del nuevo continente. Esclavos, gitanos y delincuentes, formaban la población marginada. En el barrio de Triana se concentraba la población gitana de la ciudad, una zona similar a los cinturones de miseria de las urbes de la actualidad.

Las gitanerías -concentradas también en Cádiz y Jerez, junto con Triana y el resto de Sevilla- se convirtieron en lugares de distracción y las mujeres dedicadas a la danza eran solicitadas en celebraciones privadas "...las bailarinas jóvenes formaban las cuadrillas de

baile bajo el mando de una ‘autora de bailes’ que no sólo se dedicaba a la dura tarea de enseñar, sino que también los creaba y recreaba...”³⁶

El XVIII fue el siglo más álgido del bandolerismo que surgió como fenómeno principalmente en los montes de Andalucía, aunque continuó hasta el siguiente siglo. La mala distribución de los recursos hacía que las “...condiciones de los campesinos en Andalucía [fueran] las peores de España. Los jornaleros vivían al límite de la inanición, sobreviviendo con la ayuda del trabajo de sus mujeres y sus hijos, de la caridad y buscando comida en las basuras”,³⁷ condiciones que los estimulaba a llegar a la delincuencia.

Con intención de acabar con este mal social, el bandolerismo, en 1767 se llevó a cabo un experimento de colonización en el territorio andaluz. Para promover la industria y la agricultura en la región, se crearon poblados en la Sierra Morena con colonos extranjeros provenientes de Alemania, Holanda, Francia, y colonos españoles: gallegos y catalanes. Los andaluces quedaban proscritos de sus propias tierras. Este experimento concluyó en 1835 cuando se disolvieron legalmente las poblaciones creadas.

En el panorama social del siglo existían, tres poderes supremos a los cuales quedaba subyugado el pueblo: la Iglesia, los nobles y el gobierno. Cada uno de estos grupos luchaba por conseguir la riqueza económica y territorial mediante la explotación.

En la segunda mitad del siglo, aproximadamente a partir de 1760, se sabe de lugares como tabernas y trastiendas en las que se ofrecía un incipiente espectáculo de cante y baile en que los gitanos se erigían como protagonistas principales. Estos eventos transcurrían en un ambiente popular, concurridos por gitanos, contrabandistas, toreros y gente del pueblo.

³⁶ Rocío Plaza Orellana, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, España, Bienal de Arte Flamenco, Área de Cultura Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía INAEM, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación El Monte, Mailing Andalucía S.A., 1999, 813p, p.95

³⁷ Lynch, *op.cit.*, p.213

Antes de esta fecha no se detectan testimonios que indiquen la existencia del flamenco. Muchas han sido las teorías que han surgido sobre este periodo denominado hermético. Se habla con frecuencia de las condiciones sociales de la época, en las que los andaluces pobres no tenían ninguna influencia cultural y los gitanos eran perseguidos, lo que motiva que las manifestaciones de estos grupos se conservaran en la clandestinidad.

Sí ha podido dilucidarse la práctica de ciertos cantes derivados de los romances castellanos que los gitanos hicieron suyos: "...el agitanamiento del romance castellano pudo ser el eslabón entre la música popular y el cante flamenco, marcando una transición más lógica que la ruptura total que supondría pasar del folklore regional andaluz a las terriblemente jondas tonás".³⁸ Lo cierto es que la vihuela y la bandolina fueron el acompañamiento musical de muchos de los romances y sus derivados, interpretados hasta mediados del siglo XIX.

El siglo XIX

La etapa del **Café Cantante** se inicia en la primera mitad del siglo XIX y se prolonga hasta los primeros años del siguiente siglo, un tiempo en el que se acondicionan salones, casas o patios y en los que la atracción principal es el ofrecimiento de espectáculos musicales y dancísticos.

Con el emerger de estos lugares se inició la difusión y primera gran oleada de "modificaciones" al flamenco original o auténtico. Para algunos autores, partidarios de atribuir la paternidad del flamenco al pueblo gitano vecindado en Andalucía, el "agachonamiento" -como llamó Demófilo a la intromisión de elementos del pueblo andaluz en las prácticas gitanas- resultó una intromisión en sumo nociva, mientras para otros "el café cantante no fue consecuencia sino causa formativa del cante"³⁹. Yo agregaría: causa formativa del flamenco como espectáculo.

³⁸ Ángel Álvarez Caballero, *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 424p., p. 30 y 31

³⁹ Camacho, *op.cit.*, p.61

Esta afirmación presenta una lógica muy clara, pues el flamenco dejará de practicarse en el seno familiar o tribal para convertirse en un medio de subsistencia, en una forma de vida, para lo cual habría de crearse un producto que gustara al público: añadir vestuario y accesorios llamativos, evoluciones y coreografías en las cuales se hiciera gala de virtuosismo, etcétera. Es una época en que se inicia la división entre el flamenco original recreado por instinto y el flamenco que llevará consigo el compromiso, la búsqueda de nuevas formas para atraer y gustar al público. “El dinero, pues, entró abiertamente en funciones; se cotizaban los buenos cantes, y de ahí que todo cantor buscara en sus adentros y se quebrara la cabeza para sacar a flote con la voz sus más raciales sonidos”.⁴⁰

Según Mario Penna, la improvisación ya no existía en los cafés cantantes, y es posible que hubiese disminuido en pos del lucimiento. Sin embargo, en la actualidad, la improvisación continúa siendo un elemento valorado en la interpretación tanto del baile como de la guitarra y el cante, aun cuando al ser llevado al escenario teatral los intérpretes se vean obligados a establecer coreografías o rutinas rígidas. Es oportuno señalar cómo muchos de los pasos coreográficos con los que se identificó, aun en la primera mitad del siglo XX, a los diferentes ritmos bailables, terminaron por sucumbir en la etapa siguiente de la trayectoria del espectáculo flamenco teatral por el afán de innovación y por la mezcla con otros géneros dancísticos y musicales.

Los cafés cantantes proliferaron por toda la geografía andaluza, y por la ciudad de Madrid, pero el considerado como café cantante pionero surgió en Sevilla: el llamado café Lombardo. Establecido en 1842 y ubicado en la calle del mismo nombre, da cuenta Fernando el de Triana en *Arte y artistas flamencos*. Cafés célebres en los cuales nacieron las que hoy consideramos famosas coplas flamencas fueron: el café Chinitas, en Málaga; el café del Conde, en Jerez; el café Novedades, el del Burrero y el café Silverio, en Sevilla; el España en Almería; la Jardinera en Cádiz.

Éstos eran sitios de “rompe y rasga”, a los que asistía la gente del pueblo y mucho más. Concurrían desde las personas más “nocivas” de la sociedad andaluza de la época hasta

⁴⁰ Manuel Ríos Ruiz, *Ayer y hoy del cante flamenco*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1997, 231p., p.23

personajes de las clases sociales más elevadas. Aglutinaban tanto a bandoleros, toreros⁴¹, contrabandistas, artesanos, gente del campo, trabajadores de las minas, marineros, como a generales, gobernadores de provincia y “señoritos” que ocupaban alguno de los “reservados” en los que se les ofrecía un espectáculo privado, que implicaba un beneficio económico para el local y para los intérpretes del espectáculo.

No es un secreto que en muchos de estos establecimientos se ejercía también la prostitución y tampoco es difícil imaginar los acontecimientos que se desarrollarían en esos lugares de excesos. Por tal razón surgió una ola de opositores no sólo a los cafés de estas características, sino a todo lo que tuviera visos de “populachería”.

Los intérpretes de la guitarra y del baile tuvieron gran impulso y lograron colocarse al nivel del cante. El flamenco terminó imponiéndose a los demás géneros que se presentaban en los cafés pues “allí cupo de todo: circo y teatro, zarzuela, bailes franceses y americanos -las célebres tanguistas o los negros del jazz-, toda suerte de exotismos, comparsas y chiringotas, y cine”.⁴² Pero en este proceso, en que el flamenco resultó el elemento definitorio de los cafés, el repertorio se iría ampliando y se recibirían influencias de los diversos géneros bailables. La Escuela Bolera se entiende que haya participado ampliamente en los cafés cantantes.

Los bailes por tangos y alegrías fueron frecuentes en los primeros años del café cantante. Más tarde los ritmos que gozaron de gran aceptación serían el garrotín, la farruca y los caracoles. Las bailarinas vestían con mantones de manila y batas de cola, adornada la cabeza con peinetas y flores. El zapateado se estableció como práctica propia, aunque no exclusiva, del baile de los varones.

⁴¹ Los toreros en esta época eran tenidos por gente baja y delincuencia. Durante los siglos XVI y XVII la tauromaquia era práctica exclusiva de la nobleza, y se realizaba a caballo, es decir, se rejoneaba. La gente de a pie, ocupada de auxiliar al noble, eran los mozos. Al llegar al trono español la dinastía de los Borbones, que no simpatizaba con esta actividad caballeresca, hizo que la práctica del rejoneo se viera reducida. De ahí que a partir del siglo XVIII se propagara el toreo a pie, realizado por la gente del pueblo: los antiguos mozos.

⁴² Ángel Álvarez Caballero, *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 410p., p.70

El tablado fue un elemento definitorio que fungía como escenario y que resultaba indispensable en estos establecimientos. Estos lugares tenían, casi siempre, una especie de galeras, que permitían contemplar mejor el espectáculo desde lo alto.

Después de esta etapa romántica del café cantante, el flamenco subió a los escenarios teatrales, pero ¿cómo siendo una expresión tan despreciada por la sociedad de la época llegó a ese foro?. Tomaremos en consideración tres puntos que pudieran responder a esta pregunta:

1. El espíritu o filosofía propia de la época del romanticismo ayudó en mucho a la difusión y al conocimiento de las tradiciones y expresiones del pueblo. Se valoró lo cotidiano y se encontró en él el sello de la autenticidad.
2. Los espectáculos teatrales: las obras dramáticas, la zarzuela y el ballet, como consecuencia del proceso descrito en el punto anterior, adaptaron motivos populares a sus representaciones, abriendo con esto su paso a dichos escenarios.
3. Derivado de los puntos precedentes, el surgimiento de la llamada danza clásica española, de la cual hablaremos más adelante, hizo una nueva interpretación teatral del flamenco.

Ya iniciado el siglo XX, este paso teatral comenzó con la puesta en escena de espectáculos musicales que contenían una breve trama. A éstos se les denominó como **ópera flamenca**. Hay que tomar en cuenta que ya antes de este paso, en los espectáculos de variedades se incluían cantaores y bailaores gitanos o andaluces, y se había fomentado un gusto por ellos.

No es sino hasta 1936, año de inicio de la Guerra Civil, que la danza clásica española se impuso como una manifestación preferida del público mientras que en teatros y cines seguían presentándose exponentes del flamenco, en especial en los ya mencionados espectáculos de variedades. Después de esta fecha muchos artistas emigraron a América en vista de las difíciles circunstancias que presentaba la lucha armada y así comenzaron una etapa en sumo fructífera para la danza hispanoamericana.

Los gitanos

La raza calé o cañí, como se le ha denominado, ha sido elemento fundamental para el nacimiento del flamenco. Su arribo a la península y su asentamiento en Andalucía, cuyos pobladores compartían mucho el rasgo de la altivez con los gitanos, produjo la simbiosis que dio origen al flamenco.

Se presume que los gitanos salieron del noreste de la India entre los siglos VIII y IX, llegando a España por Barcelona a partir del año 1425. En este año, por intervención de Alfonso V el Magnánimo de Aragón se extendieron salvoconductos a los gitanos hasta 1484. De 1500 a 1610 -en el año de 1609 se expulsó a los moriscos- aproximadamente, gitanos y moriscos convivieron estrechamente, identificados entre sí por su condición de rechazados, razón por la que adoptaron en parte las costumbres que les fueron impuestas. A ellos se sumó el pueblo pobre andaluz.

Su distintivo nomadismo y su lengua incomprensible, aunados a su rechazo a ser dominados por gobierno alguno hizo que parte de las autoridades, no sólo españolas sino europeas en general, dictaran severas disposiciones en contra de este pueblo. Así, en España, durante los siglos XVI, XVII y gran parte del XVIII, se crearon leyes restrictivas hacia este pueblo nómada:

En:

1499: Los Reyes Católicos condenaron a los gitanos mediante una pragmática.

1560: se permite a los gitanos vivir en España siempre y cuando fijaran una residencia

1619: Las Cortes de Madrid ordenaron la expulsión de los gitanos, prohibiéndoseles el uso de sus vestidos y su lengua, entre otras cosas.

1717: Felipe V ordena un censo de gitanos.

Durante buena parte del reinado de Carlos III (1759-1788) se dispuso, por ley, marcar el escudo de Castilla, con hierro ardiente a los nómadas que no se adhirieran a la Corona.

Finalmente, en 1783, Carlos III dicta la libertad de los gitanos. Esta disposición real propició la formación de un numeroso grupo de “aficionados” al flamenco, personas que no sólo gustaban de él, sino que lo practicaban y fomentaban, originando un ambiente singular en el que cierto sector de la población andaluza intentaba imitar las formas de hablar, de ser e incluso de vestir de los gitanos.

Para los gitanos, la patria es la propia sangre. Por eso los lazos son tan fuertes e importantes entre las tribus y el respeto a la estructura familiar es, en absoluto, esencial. Para el pueblo español los gitanos estaban circundados por un halo de misterio dada su familiaridad con fuerzas ocultas y terribles, leyendas y tradiciones que ellos mismos auspiciaban. En ellos, se hablaba de estar encadenados a una maldición ancestral, relacionada con la negación del cristianismo, de haber rehusado asilo a la Virgen, y de haber sido ellos quienes forjaron los clavos con los que Cristo fue martirizado y crucificado. Todo esto hizo que los gitanos fueran vistos con temor y respeto.

Los ritmos

La gran variedad de ritmos o palos dentro del flamenco tiene, como base fundamental, el cante, porque existen muchos que no son bailables. A éstos se les puede denominar “de compás libre”.

Los cantes se han clasificado por regiones, por su orden de importancia, por su antigüedad u originalidad, o por su carácter racial, histórico, literario o genealógico⁴³. Aquí hacemos una sencilla división de acuerdo con la primera idea por considerarla más sencilla y explicativa, de algunos de los ritmos más usuales y marcando con el signo ♠ los que son bailables:

- **CANTES DE LEVANTE:** El Levante agrupa las provincias de Almería, Cartagena, Linares, Granada, Málaga y Murcia.

⁴³ Jorge Ordóñez citado en: Ricardo Molina y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, España, Librería Al-Andaluz, 1979, p.152

Tarantas

Proceden del Fandango de Almería.

♠ *Taranto*

Se atribuye a Carmen Amaya la primera interpretación al baile del taranto, que tendría lugar en los primeros años de la década de los años cuarenta en el Carnegie Hall de Nueva York. Sin embargo sería Rosario quien lo popularizó a partir de 1951, cuando aún bailaba acompañada por Antonio Ruiz.

Cartageneras

Cantes urbanos. Antonio Chacón es su principal intérprete y logró darles una estructura definida.

Mineras

Derivadas de los fandangos de la Sierra de la Unión, Murcia. Su creación data de mediados del siglo XIX.

• ESTILOS DE MÁLAGA:

♠ *Verdiales*

Provenientes del folklore andaluz, se acompañan con violines, panderetas, castañuelas, guitarra y otros instrumentos improvisados.

Malagueñas

Cante de compás libre.

♠ *Rondeñas*

♠ *Jaberas*

Media granaína y Granaína

Creación del cantaor Antonio Chacón.

• DE TODAS LAS PROVINCIAS DE ANDALUCÍA

Fandangos

Alboreá

Zorongo

- **DE OTRAS REGIONES DE ESPAÑA**

- ♠ *Garrotín*

Baile de gitanos asturianos, dado a conocer por Faíco el Viejo. Sus letras, en el cante, son sencillas y graciosas.

- ♠ *Farruca*

“Farrucos” se les llamaba a gallegos y asturianos avecindados en Andalucía. La canción y el baile por farruca, se dice, fueron aflamencados. Manuel Lobato “El Loli”, jerezano, interpretó la farruca al cante a finales del siglo XIX. En el baile, fue Faíco el Viejo su principal intérprete ya a principios del siglo XX.

- **DEL FOLKLORE HISPANOAMERICANO**

Llamados cantes de ida y vuelta o **extrapeninsulares** alcanzaron su clímax en la segunda mitad del siglo XIX.

- Marianas*

- ♠ *Colombianas*

Estilo creado por Pepe Marchena, al añadir detalles de la música de América.

- ♠ *Guajiras*

- Vidalitas*

- Milongas*

- ♠ *Zorongos*

- ♠ *Rumba*

Bailable y muy alegre, es un ritmo que se ha popularizado a nivel mundial.

- **SIN ACOMPAÑAMIENTO DE GUITARRA**

Tonás:

- ♠ *Martinetes*

El cante original del martinete se acompañaba con los golpes del martillo sobre el yunque sólo como referencia a la fragua, pues no se marcaba ningún ritmo. No fue

sino hasta mediados del siglo XX, que Antonio Ruiz adaptó a compás de siguiriya este cante con el objeto de adaptarlo al baile.

Deblas

Carceleras

Su nombre se debe a los temas de los que se ocupa, todos referentes al presidio y las condenas penitenciarias.

Saeta

Cantada por el pueblo como expresión religiosa, aproximadamente desde 1840, se interpreta durante el paso de las procesiones el Viernes Santo de la liturgia católica. La saeta flamenca se cantaba a compás de siguiriya o martinete en los inicios del siglo XX.

El flamencólogo Medina Azhara asegura que la saeta fue ejecutada por “marranos” para mostrar su conversión por lo que es, entonces, una creación de la música popular española, no gitana.⁴⁴

• **DE CÁDIZ**

♠ ***Cantiñas*** (*Mirabrás, Romeras, Caracoles, Alegrías y Cantiñas propiamente dichas*)

A las cantiñas se les atribuye una procedencia folklórica y su característica esencial es que son bailables.

♠ ***Canasteras***

♠ ***Fandangos de Huelva***

De origen folklórico.

♠ ***Tanguillo de Cádiz***

Se bailan en pareja y la letra del cante alude a circunstancias curiosas de la región.

• **DE JEREZ DE LA FRONTERA**

♠ ***Bulerías***

⁴⁴ “Marranos” era el nombre dado a los judíos que se convertían al catolicismo para no ser expulsados de la península. Quiñones, *op.cit.*, p.73 y 74

Es un baile de arrabal, de fiesta y bailable. En 1910 apareció la primera grabación de este palo en la voz de Pepe el de la Matrona, originario del barrio sevillano de Triana. No existe referencia de ella en el siglo XIX⁴⁵. Adquiere diversos matices o estilos como son las bulerías de Jerez, de Lebrija, de Cádiz, de Utrera y de Triana.

Campanilleros

Adaptación de los cantes de los campanilleros, canto religioso dedicado a la Virgen, que hizo el jerezano Manuel Torre (1878-1933).

• **DE MORÓN DE LA FRONTERA, SEVILLA**

♠ ***Serrana***

Tiene el mismo compás que el de la siguiriya

• **DE CÁDIZ, JEREZ DE LA FRONTERA Y TRIANA (SEVILLA)**

Siguiriya

Las letras del cante suelen ser trágicas. Se considera que fue en 1942 cuando Vicente Escudero bailó la siguiriya por primera vez, pues antes de esto no existen claras referencias del baile por siguiriya.

♠ ***Soleá***

Baile y cante majestuoso y serio, por lo general dramático y de tema amoroso.

♠ ***Tangos***

Se habla de un ritmo alegre, influenciado por la música americana. Ritmo y letra sufren variantes según la región en la que se interpretan; son ejemplos: los tangos de Cádiz, de Málaga, de Jerez y de Triana.

♠ ***Caña***

♠ ***Polo***

El Planeta, gaditano, fue apodado el rey de los Polos.

Liviana

Cante sencillo que se interpreta antes del de Serrana, por lo cual sigue el mismo compás que la siguiriya.

⁴⁵ Ríos Ruíz, *op.cit.*, p.192

- **DE GRANADA**

- ♠ *Zambra*

De marcada influencia mozárabe.

- **DE SEVILLA**

- ♠ *Bamberas*

- ♠ *Sevillanas*

Son de origen folklórico y se bailan en pareja. Sus temas exaltan lo andaluz y hablan también del amor. Adquieren diversos matices musicales o temáticos por lo que se les distingue o divide en: Rocieras, Corraleras, Marineras, Bíblicas, etcétera.

- **SE CONSIDERAN CANTES BÁSICOS O PRIMITIVOS:**

- ♠ *Siguiriyas*

- ♠ *Soleares*

- ♠ *Petenera*

Ritmo puesto en boga en la segunda mitad del siglo XIX. Su creación se atribuye a una mujer cantaora o bailaora originaria de La Habana, para unos, o de Málaga, para otros, y que “...debió ser una señora o señorita de rompe y rasga por lo que se desprende de las coplas que inspiró”⁴⁶ en las que se le acusa de ser la perdición de los hombres.

El carácter de cada uno de estos ritmos está íntimamente relacionado con las condiciones sociales y geográficas de la región de la que provienen.

Aclaremos que la palabra *cante*, en Andalucía, es sinónimo de canción, canto o cántico. De tal forma que *cante* se llama únicamente a los cantos flamencos andaluces. Cosa similar sucede al designar *bailaor* o *bailaora* a los danzantes; y *tocaor* al guitarrista.

⁴⁶ *Ibid*, p.184

Fuentes bibliográficas del flamenco

Las fuentes acerca del tema, antes de mediados del siglo XIX, resultan en extremo escasas, lo que acentúa el oscuro origen del flamenco. Las primeras referencias que se tienen acerca de las tres manifestaciones de este arte se encuentran en los escritos que dejaron los viajeros extranjeros (británicos y franceses) en España desde finales del siglo XVIII. Estas obras se encuentran impregnadas de un romanticismo en el que predominan la intuición y el sentimiento. Según Rocío Plaza, “Los grandes enfoques de lo popular lo ofrecieron los ilustrados y los románticos con una definición fuertemente contrapuesta a la cultura de las élites”.⁴⁷

Derivada de esta tradición romántica, la obra *Escenas Andaluzas* (1847) del español Serafín Estébanez Calderón apodado “El Solitario”, relata en primera persona sus experiencias en reuniones y tertulias en las que describe personajes, ambiente, vestuario y bailes.

Es necesario apuntar que al iniciarse los estudios que exploraban los orígenes del flamenco, se consideró que el cante predominaba como iniciador del arte flamenco. Se dice que primero fue el cante, luego la guitarra y finalmente el baile. Es por esto que el grueso de la bibliografía flamenca está compuesta por estudios acerca del cante, dejando a un lado a las dos manifestaciones restantes, o haciendo sólo breves referencias a ellas.

El primer estudio científico acerca del flamenco, como hemos dicho anteriormente, fue el escrito por Manuel Machado y Álvarez “Demófilo”: *Colección de Cantes Flamencos*, editado en Sevilla, en 1881. Esta obra representa, hasta nuestros días, una fuente obligada para toda incursión en la historia del flamenco.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló en Europa un movimiento cuyo interés se centraba en el estudio científico de las manifestaciones folklóricas. Así lo demuestra la fundación de la primera Sociedad de Folklore en Londres, en 1874. Como

⁴⁷ Plaza Orellana, *op.cit.*, p.42

reflejo inmediato de este movimiento, tres años más tarde se estableció la Sociedad de Folklore Andaluz en España.⁴⁸

Demófilo recopiló, para su obra, cantes flamencos de los estilos más distintos y antiguos, entre ellos tonás, livianas, polos, cañas y deblas, y concluyó su obra con una biografía de Silverio Franconetti, considerado como un revolucionario del cante flamenco ya que sin ser gitano cantó todos los ritmos flamencos y acercó el cante a las masas al “injertarlo en los géneros populares de la época: la canción andaluza”⁴⁹

En 1881 salieron a la luz dos obras más, referentes al tema del cante flamenco: *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, cantos de soleá (vulgo soleares y playeras o seguidillas gitanas)*, de Manuel Balmaseda y *Die Cantes Flamencos* del filólogo alemán Hugo Schuchardt.

1922 es una fecha significativa pues en este año se llevó a cabo el Primer Concurso de Cante Jondo de Granada, promovido por Manuel de Falla, Federico García Lorca, Andrés Segovia y Fernando de los Ríos, entre otros intelectuales y músicos de la época. En esta ocasión García Lorca y Manuel de Falla pronunciaron dos conferencias: “Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado cante jondo” y “Cante jondo: canto primitivo andaluz”, respectivamente.

Luego surgieron publicaciones sobre el tema, que pasó a considerarse de importancia e interés por el ascenso del flamenco a la categoría de espectáculo. Esta primera etapa culminó en 1955, cuando el argentino Anselmo González Climent escribió *Flamencología*, una obra en la que aplicó una metodología científica al estudio de los distintos tipos de cante para estudiar a profundidad el arte flamenco andaluz. Entre las publicaciones anteriores a *Flamencología*, cuyas referencias resultan indispensables, se hallan la escrita por José Carlos de Luna: *De cante chico y cante grande* (1926), y *Arte y artistas flamencos* (1935), de Fernando el de Triana.

⁴⁸ Ana María Tenorio Notario, “La Documentación sobre el flamenco I y II” www.caf.cica.es/mundo_flamenco/revista/n002/salida06.html, noviembre 2003

⁴⁹ Álvarez Caballero, *El cante...op.cit.*, p.91

José Carlos de Luna se dio a la tarea de clasificar los cantes según su antigüedad y pureza, otorgando la categoría de “cante grande” a aquellos que expresan sensaciones de dolor y tristeza; y llamando “cante chico” a los ritmos festivos y de esparcimiento. Dicha clasificación influiría de manera contundente en la posterior bibliografía del flamenco, aunque de ella renegaran más tarde autores como Fernando Quiñones en su obra *El flamenco, vida y muerte*, Plaza y Janés, 1970.

Por su parte, Fernando el de Triana, en el libro que dedicó a Antonia Mercé “La Argentina”, se ocupó de compendiar biografías -con todo y fotografías- de exponentes del flamenco con los que tuvo relación directa. Gracias a esta obra es posible tener referencia de flamencos como Juan Pelao, Juan Breva, Rojo el Alpargatero, los Cagancho, Pastora la de Malé, Concha la Carbonera, Juana Valencia “La Sordita”, Francisco Lema “Fosforito” y otros.

A partir del libro de Anselmo González Climent y de su propuesta para abordar la investigación del flamenco de una manera rigurosa, la preocupación primordial de las obras que le siguieron giró en torno a la clasificación de los ritmos según su antigüedad u originalidad, así como a la legitimación del arte flamenco como factura exclusivamente gitana o no gitana (según el punto de vista del autor) y a dilucidar su origen milenario.

Gracias al surgimiento de las grabaciones modernas en discos de acetato se editó un buen número de antologías con una finalidad didáctica. La pionera sería la *Antología del cante flamenco Hispavox*, 1954, que incluía un cuaderno explicativo de los cantes principales, una fórmula que se repitió en posteriores grabaciones y publicaciones.

A finales de los años sesentas se inicia una nueva corriente cuyo objeto de estudio se orientaba al análisis de la decadencia y extinción del flamenco. Consideraba que la raíz de éste, localizada en la miseria y sufrimiento del pueblo andaluz, se había extinguido una vez que se había trivializado con su llegada al escenario y con la prosperidad y sedentarismo característicos ya del pueblo gitano:

Estas secuelas –angustia, desazón, incertidumbre, hambre de apetencias concretas e inconcretas, íntima sensación de aislamiento y desamparo– amasarían la mayor y mejor parte del arte flamenco, cuya decadencia se inicia en serio justamente cuando empiezan a cambiar un tanto las condiciones y el patético caldo de cultivo social que produjeron el flamenco entre la gitanería y las clases humildes andaluzas.⁵⁰

En los últimos años se han escrito varios libros dedicados a recoger las biografías de los protagonistas del flamenco teatral del siglo XX; personalidades del baile, la guitarra y el canto han sido objeto de arduas investigaciones en busca de la recreación del flamenco de ese siglo. Carmen Amaya, Encarnación López, José Monge “El Camarón de la Isla”, Paco de Lucía, Rosario, entre otros, son algunos de los exponentes que han sido sujetos de biografías.

En 1998 Ángel Álvarez Caballero publicó un compendio de la historia del flamenco, desde sus primeros exponentes hasta la fecha de la aparición de la obra. Dividió la obra en dos volúmenes: *El baile flamenco* y *El canto flamenco*, este último en una versión corregida de *Historia del canto flamenco*, que viera la luz en 1981. Aunque no coincidimos con su manera de citar las fuentes, es una obra en extremo interesante y novedosa al presentar los testimonios de los protagonistas del flamenco, sobre todo los de la segunda mitad del siglo y al realizar una atinada división de las etapas de desarrollo de este arte.

Otros estudios realizados en la actualidad se ocupan del análisis musicológico del flamenco. Tal es el caso del trabajo de José Miguel Hernández Jaramillo *La música preflamenca. Aproximación a la formación y evolución musical de los diferentes estilos del flamenco a través de la documentación musical escrita*, propuesto para su publicación por el Primer Programa de Ayudas a la Investigación de la Bienal de Flamenco de Sevilla en su edición 2002.

⁵⁰ Quiñones, *op.cit.*, p. 107

La danza clásica española

El baile español presenta tres aspectos: regional, flamenco y clásico... el tercer aspecto y de más categoría artística es el baile clásico español (de laboratorio), la danza científica con miras al espectáculo de arte universal, cultivado por los profesionales, y que exige una minuciosa preparación física muscular de una técnica en la que se reúnen, funden y aquilatan todos los estilos, adquiriendo forma definitiva en el marco del teatro.⁵¹

El llamado baile clásico español estuvo basado en las creaciones musicales inspiradas en el folklore, precedidas por el impulso que las bailarinas clásicas de mediados del siglo XIX dieron a las danzas populares al trasladarlas al escenario. Más tarde esas creaciones musicales darían pie a su adaptación para el baile.

La vienesa Fanny Elssler (1810), una de las más brillantes bailarinas de la época romántica, fue la que "...hizo de la música y la danza españolas el furor de los salones de París"⁵². Aprendió a tocar las castañuelas en España, y tomó clases de las variedades del baile español con Dolores Serral, incluida la Escuela Bolera.

El llamado baile clásico español tuvo en Antonia Mercé, "La Argentina", a la representante más singular. Ella incluyó la danza flamenca en su repertorio, y creó un espectáculo eminentemente español al añadir al programa las manifestaciones dancísticas de casi la totalidad de las regiones de la península.

"La Argentina", cuyo apelativo procede del lugar de su nacimiento⁵³, se inició en el ballet porque su madre Josefa Luque era bailarina, y su padre, Manuel Mercé, fue primer bailarín y coreógrafo del Teatro Real de Madrid. Su formación siguió los lineamientos de la escuela de ballet, más la incorporación de elementos que como las castañuelas. En este sentido, revolucionó el toque de las castañuelas al crear nuevos toques matizados que iban más allá del repiqueteo habitual del acompañamiento en los bailes populares, un efecto que logró gracias a ciertas adaptaciones estructurales en las castañuelas que acentuaban su

⁵¹ Puig Claramunt, *Guía técnica... op.cit.*, p.123 - 124

⁵² Adolfo Salazar, *La danza y el ballet*, México, 2ª ed., Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994, 303p., p.201

⁵³ Antonia Mercé, Buenos Aires 1890-Bayona 1936

concavidad. De esta forma “...tuvo la osadía de adaptar sus coreografías y castañuelas a las músicas de los más famosos compositores españoles del momento: Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Joaquín Turina, Enrique Granados y Joaquín Nin”⁵⁴, obteniendo el reconocimiento del público europeo.

En sus inicios “La Argentina” se desempeñó como bailarina en los teatros de variedades y en los populares cafés cantantes, los mismos en los que se presentaban bailes flamencos. Así conoció bien a las bailaoras gitanas más famosas de la época, como lo eran La Macarrona y la Malena.

...Argentina era, quizá, la primera responsable de haber llevado ese baile [flamenco] a los escenarios teatrales. Operación que indudablemente contenía implícita una intelectualización del mismo, restándole frescura -¿y autenticidad?- pero convirtiéndolo en un producto coreográfico, y por lo mismo mucho más elaborado, culturizado.⁵⁵

Antonia Mercé fue la primera bailarina que formó una compañía de danza escénica española. En 1914 presentó en Londres su espectáculo “El Embrujo de Sevilla”, en el que incluyó a un buen número de exponentes del flamenco como Lolilla la Flamenca, María la Bella, Encarnación Hurtado, Faico, Antonio el de Bilbao y Realito⁵⁶. Así se inicia lo que sería una tradición a lo largo de su carrera: la contratación de los mejores bailaores y bailarines para su compañía.

En ese mismo año presentó la ópera *Carmen* donde intercaló pasodobles a la moda de la época y le añadió farrucas, alegrías y bulerías⁵⁷. Montó, en 1929, las piezas musicales de los autores clásicos de la época: la *Sonatina*, de Ernesto Halffter; *El Contrabandista*, de Oscar Esplá; *La Juerga*, de Salvador Bacarisse y *Triana*, de Isaac Albéniz, además de *El Amor Brujo*, de De Falla en el año de 1925.

⁵⁴ de Udaeta, *op.cit.*, p.57

⁵⁵ Álvarez Caballero, *El baile...op.cit.*, p.179

⁵⁶ *Ibid.*, p.182

⁵⁷ Puig, *Guía técnica...op.cit.*, p. 34

Hay que mencionar, también, la participación de Pastora Rojas Monje (1888 o 1885-1979), “Pastora Imperio”, en este arribo teatral de la danza española, que si bien no podría denominarse aún *danza clásica española*, contribuyó a la conformación de un espectáculo español en el cual la danza era inherente: “Su actuación era múltiple, recitaba, cantaba y bailaba desde jotas hasta el Vito”⁵⁸. Para ella Manuel de Falla compuso *El Amor Brujo*⁵⁹, inicialmente llamado *Gitanerías*, basado en el libreto de Gregorio Martínez Sierra, una obra que fue estrenada por esta bailaora en el teatro Lara de Madrid en 1915 y en la que, además de bailar, cantaba.

La incursión de los bailarines clásicos de la primera mitad del siglo XX en la danza española trajo como resultado una mayor difusión de esta danza adecuada al baile clásico. Esta importante corriente estuvo encabezada por el empresario Serge Diaghilev y el bailarín Leónidas Massine. Este último protagonizó, en 1917 en Madrid, *El corregidor y la molinera*, ballet basado en la novela de Pedro Antonio de Alarcón *El Sombrero de tres picos*, adaptada por Gregorio Martínez Sierra y cuya creación musical estuvo a cargo de Manuel de Falla. Para esta puesta, el pintor malagueño Pablo Picasso realizó los decorados y el vestuario.

En 1921 Anton Dolin presentó *Cuadro Flamenco* con la participación de intérpretes de la calidad de El Estampío, además de especialistas en Escuela Bolera.

Encarnación López “La Argentinita”, (Buenos Aires 1897- Nueva York 1945) sería quien continuaría con el concepto creado por “La Argentina”. Hija de padres españoles, siendo todavía una niña su familia volvió a España, donde comenzó su carrera de bailarina y tonadillera. En 1933 montó su compañía de Bailes Españoles, presentando *Las Calles de Cádiz* y *El Café de Chinitas*, de García Lorca, con quien años antes había

⁵⁸ José Blas Vega, *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*, Taller el Búcaro, Colección Metáfora 2, Madrid 1996, 190p., p.23

⁵⁹ “...El Amor Brujo es considerado el ballet flamenco por antonomasia, cuya música puede reputarse como la primera orquestación formal de ritmos flamencos llevados al teatro. En su composición se detectan ritmos de farruca, garrotín, zambra, tientos, bulerías, soleares y siguiriyas”. Álvarez Caballero, *El baile, op.cit.*, p.186

colaborado en la grabación de canciones populares, recopiladas y armonizadas por el poeta.

Para dicho espectáculo “La Argentinita” contrató bailaores, bailaoras, cantaores y guitarristas flamencos de la talla de Antonio Triana, Juana la Macarrona y la Malena. Un año después inició una gira por América, para regresar a España en 1936, en las vísperas del estallido de la guerra civil, por lo que salió del país nuevamente, con el fin de iniciar una fructífera y prolongada gira por América.⁶⁰

A partir de las propuestas escénicas de “La Argentina” y “La Argentinita”, aparecieron bailarines especializados en la danza clásica española. Muchos de ellos no eran andaluces, e imprimieron a sus espectáculos el sutil encanto de las danzas finas, al interpretar en forma especial obras musicales inspiradas en el folklore y al llevar a escena bailes catalanes y de otras regiones de España. Algunos de estos grandes bailarines fueron: Vicente Escudero, Nati la Bilbainita, Tórtola Valencia, Teresina Boronat, Trini Borrul, Mariemma, Laura de Santelmo y Juan Magriña, entre otros.

El nacionalismo musical en España, la zarzuela, la tonadilla y la copla.

Hemos visto cómo los compositores españoles inspirados en el folklore influyeron a su vez en el desarrollo del baile clásico español. De la misma forma estas composiciones, llevadas a la guitarra, nutrieron muchos de los espectáculos de danza española en los que números de guitarra solista eran indispensables. Es preciso mencionar aquí el devenir del movimiento nacionalista posromántico al cual pertenecieron estos músicos.

Federico Pedrell (1841-1922), pionero de este movimiento, fue quien se ocupó de investigar y estudiar el folklore de su tierra y de iniciar la escuela española de musicología. Pedrell fue maestro de la generación que consolidó su iniciativa, integrada

⁶⁰ Álvarez Caballero considera *Fantasia Goyesca* de Granados, *El Sombrero de Tres Picos*, *El Amor Brujo* de Falla, *Capricho Español*, algunas de las mejores obras de Encarnación López “La Argentinita”.

por músicos hoy muy reconocidos como son: Isaac Albéniz (1860-1909), creador de la suite para piano *Iberia*, quien compuso también música para diversas óperas, entre ellas *Pepita Jiménez* y Enrique Granados (1867-1916) quien escribió, también para piano, *Goyescas*.

Manuel de Falla (1876-1946), discípulo del maestro Pedrell, compuso: *La Vida Breve*, *Siete canciones populares españolas*, el ballet *Amor Brujo*, *Noches en los jardines de España* y *El Sombrero de Tres Picos*, entre otras.

la llamada Generación de la República fue continuadora de esta escuela y estuvo representada por Joaquín Turina (1889-1949), autor de *Danzas fantásticas*, *La procesión del Rocío* y *Canto a Sevilla*, entre otras composiciones; Oscar Esplá (1886-1976) autor de *La pájara pinta* y *Sonata del Sur* y Federico Mompou (1893-1987).

Ernesto Halffter (1905-1989), quien fuera discípulo de Manuel de Falla, creó el ballet *Sonatina*. Joaquín Rodrigo también influido por De Falla, compuso para guitarra y orquesta el *Concierto de Aranjuez*.

Con estos compositores, se distinguieron otros autores de importancia quienes se ocuparon de musicalizar obras del llamado género chico y de la zarzuela, aunque Albéniz, Enrique Granados, De Falla, Turina, Federico Moreno Torroba y Joaquín Rodrigo también incursionaron en estos géneros. Muchas de sus creaciones serían también repertorio obligado para las compañías de danza española que presentaban los bailes desligados del argumento de la zarzuela original. También descollaron músicos como Amadeo Vives (1871-1932), Tomás Bretón (1850-1923), José Serrano (1873-1941), Tomás López Torregosa (1868-1913), Vicente Lleó (1870-1922), Jerónimo Giménez (1854-1923), Ernesto Lecuona (Cuba 1896-1963) y Quinito Valverde (1875-México 1918); Francisco Alonso (1887-1948) y Jacinto Guerrero (1895-1951) entre muchos otros.

Pero ¿a qué se llamó “género chico”? El nombre nació -en 1870- por oposición a las obras extensas de la zarzuela clásica. Incluía obras con las mismas características de la zarzuela, pero más breves. La creación del “teatro por horas derivó del espectáculo teatral

que consistía en ofrecer al público cuatro obras diversas, cada una en un acto, durante cuatro horas consecutivas, con entrada independiente en cada caso a un precio asequible”.⁶¹

La zarzuela alcanzó su gran esplendor hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Pero fue durante la segunda mitad del siglo XVIII que este espectáculo surgió en forma independiente de la *tonadilla escénica* y de la ópera italiana y a la que se le denominó indistintamente ópera, comedia o zarzuela.

Ramón de la Cruz (1731-1794), autor de obras dramáticas y traductor, y el músico Antonio Rodríguez Hita (1724-1787) crearon, en 1768, *La Briseida*, una obra con argumento mitológico. En ese mismo año, para la obra *Vallecas*, desarrollaron un tema popular, que se convirtió en un elemento primordial en las zarzuelas ya que éstas “...surgen marginadas del mundo oficial y académico que practica la ópera al estilo italiano o francés, y sus títulos son reflejo de una temática anti heroica, episódica y trivial: toda trascendencia está ausente y el pueblo llano, absolutamente volcado en el nuevo género, será su principal destinatario...”.⁶²

De la Tonadilla escénica a la canción española

La canción española fue otro de los componentes obligados en los espectáculos de los primera mitad del siglo XX. Su difusión y gran auge se dio a finales de la década de los años treinta con la invención de la radio. Por esta vía se dio a conocer en el continente americano, a través de distinguidos intérpretes.

Se le denomina “canción española” porque letras y música recurren a temáticas de la península ibérica y, más concretamente, de la región andaluza. Según José Blas Vega la canción propiamente andaluza se formó entre 1840 y 1870. Sus inicios los podemos

⁶¹ María del Pilar Espín Templado, “La zarzuela: esquema de un género español”, Citada en: Amorós Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, prólogo de E. Haro Tecglen, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991, 283p., p. 96

⁶² *Historia de la Música*, vol.II, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 480p., p.585

encontrar en el siglo XVIII, en el que se definen los temas picarescos populares e incluso patrióticos de las canciones.

Su origen se encuentra en la *tonadilla escénica*, género teatral que, en sus albores era una breve canción que se intercalaba o concluía el Sainete⁶³. Se comenzó interpretando por una sola persona que cantaba con acompañamiento de guitarra, y ya para principios del siglo XIX se convirtió en una especie de ópera cómica breve, con temas populares: "Para la música se escribía una acción escénica donde sobresalía lo popular y lo satírico, predominando los tipos de oficios modestos, traperos, venteros, vendedores, toreros, criados, contrabandistas, volatineros...toda una literatura de majismo..."⁶⁴. Es en este momento cuando se bifurca la tonadilla al evolucionar a lo que más tarde se conocería como zarzuela y hacia en la canción o copla española autónoma que podemos encontrar dentro de la propia zarzuela, pues se valió de materiales del folklore regional.

Desgajada ya de la zarzuela, la canción española llegó a otros escenarios como los famosos cafés cantantes, donde desarrolló características muy singulares, que remiten a "...un mundo de dobles sentidos y alusiones pícaras que hoy, por supuesto, nos resulta ingenuo, en vez de escandaloso. Y eso le añade un curioso encanto de época"⁶⁵. En estos escenarios incursionaron personalidades del flamenco como Pastora Imperio, quien popularizó canciones que años después se convertirían en emblemas del género como: *La pena, pena, Su majestad el chotis, Trianerías* y *Cuna cañí*.

Después, en 1900, aparecerá el *Cuplé*, cuyo origen se encuentra en los bufos madrileños: "...especie de breve representación musical, de letra informal, música fácil y que nacen en 1866"⁶⁶, mezclados con la zarzuela y la influencia francesa, que poco tiempo después habrían de "españolizarse".

⁶³ El Sainete era un género teatral cuya parte literaria era muy sencilla, en que la música jugaba un papel fundamental.

⁶⁴ Blas Vega, *op.cit.*, p.12

⁶⁵ Amorós, *op.cit.*, p.14

⁶⁶ Blas Vega, *op.cit.*, p.19

El escenario preferido del *cuplé* fueron los salones en los que se ofrecían espectáculos de variedades. Sus intérpretes hacían gala de una belleza física que atraía mucho al público masculino. Con el nacimiento del cine se ofrecían, después de las películas, números de canto y baile. Así confluyeron el teatro, el cine, el baile y las canciones; temas del cine inspiraron numerosas coplas y viceversa, tal es el caso de la canción *María de la O*, cuya letra inspiró una obra teatral que sería llevada luego al cine.

La revista musical tuvo también participación en la evolución de la canción española pues de ella se extrajeron canciones que serían interpretadas por tonadilleras y cupletistas, y que llegarían a gozar de amplia popularidad; ejemplo de ello son: *El beso*, *La chica del 17* y el *Trípili*, entre otras. Este género teatral consistía en “una serie de números de canto y baile, recitación, diálogo, música y pantomima en la que se reseñaban sucesos del momento”⁶⁷, ya fueran políticos o sociales.

Personalidades del cuplé y la tonadilla fueron Fornarina, La Chelito, Raquel Meller, Imperio Argentina, Conchita Piquer, Estrellita Castro y La Goya. Esta última introdujo a la tonadilla española canciones mexicanas y argentinas y se le atribuye el rescate de la tonadilla en un momento en que se había desvirtuado el género, a punto de convertirse en un espectáculo atrevido y casi inmoral por parte de sus intérpretes.

Más tarde, hizo su aparición la llamada *Ópera Flamenca* que no era otra cosa que la conjunción de cante, copla, tonadilla y cuplé con un sencillo argumento, en que el acompañamiento musical con orquesta fue esencial y que dejaba a la guitarra con una nula o breve intervención.

Los ritmos o palos flamencos adaptados y estilizados para esta modalidad fueron los fandangos y fandanguillos, farruca, garrotín, alegrías, zambras y bulerías. Gracias a este fenómeno musical, se comenzó a hacer una distinción entre el cante jondo -el que se interpretaba a palo seco o con acompañamiento de guitarra; preferentemente soleares, siguiriyas y martinentes- y el cante flamenco a secas, o canción española a flamencada.

⁶⁷ Dallal, *La danza en México III parte...op.cit.*, p.39

El espectáculo denominado *ópera flamenca* se representaba en grandes escenarios, generalmente en plazas de toros, y la aceptación del público fue tal que muchos buenos cantaores de flamenco se dedicaron a esta nueva línea del cante, que sin embargo no resultó muy duradera. Entre ellos: Pepe Marchena, Pastora Pavón La Niña de los Peines, Pepe Pinto y Manolo Caracol.

En las letras de las sevillanas de la década de los años cuarenta -que muchas veces se acompañaban con orquesta- encontramos elementos claros que habían marcado la moda de la ópera flamenca. Se recurre a temáticas sencillas y curiosas, como en las famosas *Sevillanas de la Moda*, interpretadas por Miguel de Molina.

Se gastan que es locura, las niñas en pintura
y en un brete no ponen ya con tanto colorete
que viéndolas de cerca dan mareos
y si a tu novia besas los *moflete*
te llenas de *churrete*

Te llenas de churrete y aunque en *uña*
se pintan *ojo*, pelo, boca y *uña*
espalda y otros sitios que me callo
y algunas más coquetas se dan rimel
en los ojos de gallo⁶⁸.

Las mujeres fueron las intérpretes principales de la naciente canción española. Las pioneras fueron Conchita Piquer e Imperio Argentina que lograron reconocimiento mundial. Durante la década de los años treinta: Estrellita Castro, Anita Sevilla y Conchita Martínez, entre otras.

⁶⁸ *Sevillanas de los cuarenta*, Sevilla, Calé Records, 2001, disco compacto.

Capítulo II. Las grandes bailarinas españolas en México

Inspirado por el baile de Antonia Mercé “La Argentina”, el poeta zacatecano Ramón López Velarde escribió en 1917, con motivo de la primera visita de la bailarina a la capital mexicana, *La estrofa que danza*. Este poema constituye en sí mismo un testimonio fiel de la danza española trasladada a los escenarios al describir las emociones provocadas al espectador.

La Estrofa que danza
A Antonia Mercé

Ya brotas de la escena cual guarismo
tornasol, y desfloras el mutismo
con los toques undívagos de tu planta certera
que fiera se amanaera al marcar hechicera
los multánimes giros de una sola quimera.

Ya tus ojos entraron al combate
como dos uvas de un goloso uvate;
bajo tus castañuelas se rinden los destinos,
y se cuelgan de ti los sueños masculinos,
cual de la cuerda endeble de una lira, los trinos.

Ya te adula la orquesta con servil
dejo libidinoso de reptil,
y danzando lacónica, tu reojo me plagia,
y pisas mi entusiasmo con una cruel magia
como estrofa danzante que pisa una hemorragia,

Ya vuelas como un rito por los planos
límitrofes de todos los arcanos;
las almas que tu arrullo va limpiando de escoria
quisieran renunciar su futuro y su historia,
por dormirse en la tersa amnistía de tu gloria.

Guarismo, cuerda y ejemplar figura:
tu rítmica y eurítmica cintura
nos roba a todos nuestra flama pura;
y tus talones tráfugas, que se salen del mundo
por la tangente dócil de un celaje profundo,
se llevan mis holgorios al azul pudibundo.

Ramón López Velarde

La etapa de oro de la danza española llevada al teatro suele situarse entre los años 1910 y 1955 y en ella, Pastora Imperio, Antonia Mercé y Encarnación López se erigen como

sus principales representantes. En esta lista debiéramos incluir también a la gitana Carmen Amaya, pues su incursión más temprana se realizó dentro de este periodo. Amaya añadió a su repertorio, exclusivamente flamenco, -situación que seguramente resultó de la demanda del público asiduo- bailes de otras regiones de España. Con este fin agrupaba en su espectáculo a expertos en esas danzas.

Dos de las características esenciales de esta época, denominada de oro, es la creación de la danza clásica española y la conformación de un espectáculo original en el que se presentan números de danza clásica española, folklor español y flamenco.

¿Cuáles son las características de esta etapa teatral? Los bailarines, iniciados generalmente en la técnica del ballet, interpretaban una gran variedad de danzas peninsulares, no exclusivamente andaluzas, entre las que se incluían números de la llamada Escuela Bolera, así como coreografías inspiradas en las composiciones de músicos contemporáneos como Albéniz, Halffter, Granados o Falla, es decir, la naciente danza clásica española.

El teatro era el foro que ofrecía la posibilidad de recrear un ambiente especial. Para lograrlo, decorados y vestuario jugaban un papel preponderante. En este momento los vestidos se estilizan, se adecuan a lo que más tarde será la moda representativa del baile español: vestidos amplios con grandes volantes.

Esta manera de ofrecer la danza española tuvo una amplia aceptación en los escenarios más influyentes de la época: París, Madrid y Estados Unidos. Así, las tres intérpretes representantes -entre otras- de esta etapa pudieron actuar en los teatros más importantes y, quizás, la clave de su éxito en el extranjero se hallara en la variedad de su repertorio, que exigía el empleo de elementos tan particulares de las danzas regionales o folklóricas como las castañuelas, las panderetas, los mantones de Manila y las peinetas, que acabarían convirtiéndose en emblemas de la España misma.

A la par de las representaciones de los grandes espectáculos de danza española, surgieron bailarines, bailaoras, cancionetistas, actrices, tonadilleras o cupletistas, que actuaron de forma aislada, es decir sin una compañía como la de La Argentina. Algunos de estos personajes tomaron elementos de la danza española, y se presentaron dentro de las variedades que se ofrecían en los teatros, en los centros nocturnos, así como en los intermedios de las salas de cine de la Ciudad de México.

Durante los primeros veinticinco años del siglo XX, aún con el conflicto revolucionario y la inestabilidad política subsecuente, la actividad teatral en la Ciudad de México fue prolífica y se caracterizó por la presentación de espectáculos como zarzuelas, operetas, ballet, obras dramáticas de autores mexicanos y en teatros más modestos denominados *jacalones*, obras ligeras del género chico revisteril. Los personajes femeninos abundaban. En este contexto se dieron las visitas de las primeras bailarinas españolas dedicadas a la interpretación del género español. Entre ellas, la más importante y destacada fue la visita que hiciera Antonia Mercé en el año de 1917.

Ya para mediados de la década de los años treinta, acontecimientos internacionales dieron paso a fenómenos sociales que cambiarían el rumbo de las diversiones teatrales y que las trasladaron a otros espacios fuera del ámbito teatral, es decir, a los ya mencionados centros nocturnos y restaurantes con variedades. Así, que la Guerra Civil Española, iniciada en el año 1936, propició un éxodo masivo hacia tierras americanas. Esta situación obligó a muchas personas a sacar provecho de su raíz hispana al ver el auge y la popularidad de los espectáculos españoles, aunque anteriormente no tuviesen ningún nexo con el mundillo teatral. La carrera de bailarines y cantantes quedó truncada al estallar la guerra y América era el territorio propicio para prosperar, por lo que un buen número de ellos forjó su fama en estas tierras, como es el caso de los bailarines los Chavalillos Sevillanos y Carmen Amaya, entre otros muchos.

Exponemos un breve recuento de los bailarines españoles que iniciaron al posterior auge de los espectáculos de danza española de concierto, así como de los personajes que protagonizaron los espectáculos después denominados folklóricos.

Antonia Mercé “La Argentina”

En el escenario del Colón sopla un viento sagrado. Un hálito divino musicaliza en las frondas del árbol inmortal de la belleza. Unos pies rítmicamente sabios, unos brazos aladamente ingravidos, un talle obediente a las más mínimas exigencias de la eurytmia y unos ojos y una sonrisa que compendian toda la gracia de la tierra, he ahí la síntesis-mujer que ha obrado el milagro. Antonia Mercé, ese es su nombre y su mote “La Argentina”.

Es una de las estrellas de esa soberbia constelación que en el bello arte de la danza forman en España los nombres de Tórtola Valencia, Pastora Imperio, La Argentinita, Amalia Molina, Julia Borull, Carmen Ferrer, Ramona Miralles y María Esparza, fulgurando cada una con esplendores propios dentro de su común y fascinante brillo.

Antes de aparecer en el foro ya sus milagrosas castañuelas saturaron nuestro espíritu con la melódica fragancia de sus ojos arpegios y cuando de los purpúreos cortinajes emerge su cuerpo de impecable armonía y se inicia la mágica sucesión de actitudes, que a la plasticidad estética adornan la gentil expresión del rostro, se inundan nuestros ojos con la amable visión de sus perfiles que delinean de manera exquisita los serenos contornos de los mármoles clásicos. Y no se sabe que admirar más: si el grácil vuelo de los brazos, las filigranas que bordan los pies, la dócil ondulación del talle, los ojos reidores o extáticos, el himno fecundo de las castañuelas o el armonioso revuelo de la falda. ¹

Ya para 1917, fecha en la que “La Argentina” se presentó en el teatro “Colón” de la Ciudad de México, la población había presenciado en los teatros bailes españoles incluidos en las representaciones de ballet clásico, operetas y zarzuelas. Fue en este momento en el que la esencia del baile español como espectáculo, pudo ser vista, contenida en una sola persona².

¹ Roberto “El Diablo”, “Crónicas Teatrales”, en: *Revista de Revistas*, 17 de junio de 1917 p.22.

² Pastora Imperio en 1908 y Tórtola Valencia en 1918, 1919 y 1923, cada una con estilos muy diferentes presentaron sus espectáculos en la Ciudad de México tiempo antes de la consagración definitiva de Antonia Mercé “La Argentina”.

Esta primera visita de la bailarina produjo un sinnúmero de elogios. La fortuna le sonrió en esta capital, antes que en Nueva York, donde alcanzaría el triunfo en 1928. De las crónicas de la época que hablaron de esta Antonia Mercé, Alberto Dallal concluye que: “La artista había unido espléndidamente la línea popular de la danza española con la coreografía y la ejecución finas que sólo pueden adquirir brillo pleno en la danza teatral, en el escenario.”³

Creemos que este “brillo pleno” caracterizó a las bailarinas que luego llegaron a la ciudad; el mismo que deslumbró a los mexicanos que habrían de dedicarse profesionalmente a la danza española en los años siguientes.

Es lógico pensar que para el mexicano, de carácter más bien apacible, el presenciar una escena de “flamenco puro” hubiese resultado demasiado impactante, violenta incluso, por lo que la conjunción que presentaba el espectáculo teatral resultaba más adecuado al gusto y temperamento nuestro, como lo expresa la crónica de Alejandro Quijano en la revista *Pegaso*, con motivo de la primera visita de La Argentina:

Pero esta picardía no es de la “clásica bailarina de los tablaos hispalenses en la que el reír de los ojos, adaptándose luego al atrevido movimiento corpóreo, no siempre estético ni elegante, nos produce una emoción apenas dionisiaca, jamás artística. La mirada de los ojos de esta danzante, correspondiendo a un movilidad ansiosa, llena de ritmo y nervios, de toda la figura, requiere una sonrisa extática más que una ardiente y entusiasta eclosión. El decoro no sufre mengua con esta danza exquisita, y los sentidos, excitados por ella nuevamente, van más al arrobó que al impulso.”⁴

El acompañamiento musical del espectáculo lo realizaba la orquesta, el piano y, en algunas ocasiones, la guitarra.

Antonia Mercé volvió al teatro “Colón” de la Ciudad de México en abril de 1920, y luego en septiembre de 1934, fecha de su última visita. Se presentó como parte de las

³ Alberto Dallal, “Antonia Mercé La Argentina en México” en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 61, 1990, p.203-229, p.211

⁴ *Ibid.*, p. 216

actividades de inauguración del Palacio de las Bellas Artes en donde bailó únicamente acompañada con piano.

En ambas ocasiones, periódicos y revistas dedicaron importantes notas a las actuaciones de la Mercé en las que se elogiaba continuamente la técnica depurada de su baile y el equilibrio de su interpretación en los números de baile flamenco. Una de estas crónicas publicada el 20 de mayo de 1920 en *El Universal Ilustrado* da cuenta de ello:

En cambio la Argentina nunca pierde su fría cualidad. A los bailes españoles que son cálidos e intensos sabe darles el matiz necesario sin llegar nunca a las exageraciones flamencas. Las Bellas Chelitas, que van esparciendo por el mundo la España de pandereta no tienen puntos de contacto con esta bailarina un poco cerebral y mucho española...ofrece en su ritmo, el alma de la España culta. No hay en Antonia Mercé – cuando interpreta música roja de Valverde- esa tendencia a la “españolada” que tanto gusta en el género chico...y su baile va mostrando al espectador una España nueva más culta, más artista y carente de toda exageración drolática y de todo aspecto brutal.⁵

Encarnación López “La Argentinita”

Con un estilo más cercano al de Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López “La Argentinita”, visitó la Ciudad de México por primera vez en 1936. Su afortunado paso por América, como veremos luego, resultó esencial para el desarrollo del flamenco mexicano, ya que una de sus características fue la búsqueda de intérpretes con aptitudes que no sólo completaran el cuerpo de baile de su compañía, sino que constituyeran el espectáculo mismo. Si bien dicha tarea la puso en práctica por la escasez de bailarines o bailaroes españoles al instalarse en el continente americano, es innegable el fruto que se derivaría al recurrir a la utilización de bailarines americanos.

El teatro “Fábregas” fue el escenario mexicano en el cual debutó “La Argentinita” en marzo de 1936. Su estancia en el país se prolongó hasta el mes de junio del mismo año, lapso en el que alternaba sus presentaciones en otras ciudades del interior del país, y las de la capital. En uno de estos recorridos probablemente le surgió la idea de incluir la canción michoacana *Uy ta ra la lá*. Venían acompañándola los bailarines Pilar López -su hermana- y Miguel Albaicín, el pianista Enrique Luzuriaga y el guitarrista Pepe Badajoz.

⁵ *Ibid.*, p.221

Es curioso que las dos grandes exponentes de la danza española del siglo XX utilizaran un apelativo tan parecido: Antonia Mercé “La Argentina” y Encarnación López “La Argentinita”, derivado de haber nacido ambas en la República Argentina. Esta coincidencia ha ocasionado no pocas confusiones y dolores de cabeza tanto a aficionados como a periodistas y a jóvenes estudiosos de la danza española. También resulta significativo que el mismo año en que Argentinita llegó a México, Antonia Mercé haya muerto (18 de julio 1936, en la misma fecha del levantamiento de Francisco Franco).

En la columna “Por nuestros teatros”, del semanario *El Redondel*, se aseguraba haber visto a “La Argentinita” en escenarios mexicanos desde el año 1921⁶ y en realidad, se referían a Antonia Mercé.

Para esta fecha Encarnación López traía a México un espectáculo innovador al que agregó números de la zarzuela *La verbena de la paloma*, así como jotas aragonesas y creaciones inspiradas en el folklore chileno y mexicano. Incluyó además a un invitado especial: el arpista vasco Nicanor Zabaleta⁷ en la función del 4 de abril, en el teatro “Fábregas”:

Sólo un Zabaleta, artista de pies a cabeza y por añadidura español podía agregarse al espectáculo que ha venido recreándonos durante las últimas semanas en el teatro de Doña Virginia.

El gran arpista prestó su cooperación para el mayor lucimiento del beneficio de Encarnación López y la función resultó redonda.

Sólo hubo un estreno, el de las Sevillanas de García Lorca, pero los números todos fueron de tal manera gustados, que al terminar cada uno de ellos el público prorrumpía en cálidas ovaciones, ante la insistencia de las cuales hubo necesidad de repetir varios.⁸

⁶ Sin autor, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 22 de marzo 1936, p.5

⁷ El arpista vasco español Nicanor Zabaleta (San Sebastián, 1907- Puerto Rico, 1993), inició su carrera profesional en Cuba y México, ofreciendo de febrero a mayo de 1936 alrededor de 15 recitales y conciertos en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes, y en los teatros Arbeu, Fábregas y en el del Palacio de Bellas Artes. Todo indica que esta fue la única ocasión, en toda su carrera, en la que Zabaleta alternó en un programa con una bailarina. Ver: Camacho, Edmundo (2004), *Nicanor Zabaleta en México*, Tesis, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Inédita.

⁸ Sin autor, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 5 de abril 1936, pag. 5.

El domingo 5 de abril, Encarnación y su grupo dieron la última función en el teatro Fábregas para pasar ahora al Ideal en el que ofrecían una selección del ballet *Amor Brujo* que se anunciaba de la siguiente manera:

- A) *Danza del Terror*
Enrique Luzuriaga (piano)
- B) *Danza del Fuego*
Argentinita
- C) *Canción del Fuego fatuo*
Argentinita y Pilar López
- D) *Pantomima*
Argentinita y Pilar López
- E) *Danza final del Juego del Amor*
Argentinita, Pilar López y Miguel Albaicín⁹

Argentinita volvió a la Ciudad de México en enero de 1940 para presentarse en el Palacio de las Bellas Artes durante un mes. Encarnación López venía acompañada de su hermana Pilar y de Antonio de Triana, al baile, de Rogelio Machado, al piano y de Carlos Montoya, a la guitarra.

Antonio de Triana hacía su debut en la Ciudad de México y las crónicas periodísticas le definieron como: "...sacerdote de una liturgia flamenca que se bate en ritmo lento sobre el yunque del martinete, y se hace dinámica y garbosa en las bulerías".¹⁰

La calidad de Pilar López fue también reconocida por la prensa:

...adora su profesión y su ilusión más profunda es la de formar un ballet, con su hermana a la cabeza, que muestre al mundo todo lo que puede hacerse con la música y las danzas españolas. Este intento lo realizó con éxito en 1933 pero desgraciadamente la guerra vino a destruir con uñazos lo que con tanto entusiasmo y tesón habían logrado.¹¹

En 1941, Encarnación emprendió una gira por la República mexicana, acompañada del bailarín español, avecindado en México, Miguel Peña. También tuvieron oportunidad de

⁹ Anuncio en: *Redondel*, 12 de abril 1936, p.5

¹⁰ Francisco Ramos de Castro, Mr. Antonio de Triana bailarín español, en: *Revista de Revistas*, 14 de Enero de 1940, año XXX, núm. 1547

¹¹ Claudio Lázaro, "Pilar López brilla con luz propia", en: *El Redondel*, 4 de febrero de 1940, p.6

presentarse en la Ciudad de México y, caso curioso, “La Argentinita” haría su incursión en el teatro de revista el día 22 de agosto:

FÁBREGAS
COMPAÑÍA MARIA TEREZA MONTOYA
Hoy viernes, moda a las 7
Luneta ...\$1.50
¡TODAVÍA NO!
La obra de Steve Passeur
No apta para menores
Noche a las 9.30
Función que la Asociación de Actores y María Tereza Montoya dedican a:
“ARGENTINITA”
Tomando parte ella gentilmente
La obra ¡Todavía no!
Palabras por el Lic. Lira
Canciones flamencas, por el NIÑO DE CARAVACA
Recitaciones andaluzas por MARIN DE CASTRO
en sus creaciones acompañada a la Guitarra por el Mtro. HURTADO y en los bailes por
MIGUEL PEÑA.
LUNETAS Y ANFITHEATRO \$3.00¹²

A partir de esta fecha, las visitas de “La Argentinita” se hicieron frecuentes. Siempre se hizo acompañar de excelentes bailarines y en la ciudad se conoció a un buen número de ellos. A diferencia de las compañías que la antecedieron, su espectáculo se consideró como una manifestación dancística de calidad.

Encarnación López, quien en palabras de Manolo Vargas “...tenía un ángel, capturaba con la mirada, con la sonrisa...”¹³, murió prematuramente en 1945, pero su hermana Pilar López aplicaría en el *Ballet Español de Pilar López* (1946) sus enseñanzas fundamentales, entre otras no sólo la inclusión de bailarines consagrados en su compañía, sino a la formación de nuevos intérpretes.

Antonio de Triana

Como hemos visto, vino por primera vez a México en la compañía de “La Argentinita”. Tuvo la oportunidad de participar en las representaciones del grupo de danzas clásicas y modernas *La Paloma Azul*, comandado por Ana Sokolow. Su presentación la hizo en la

¹² Recorte de periódico sin identificar, en el expediente de Miguel Peña AV PER 807 CNA.

¹³ Valentina de Santiago, Entrevista a Manolo Vargas, Ciudad de México, 15 de agosto 2001

obra *El Renacuajo paseador*, con música de Silvestre Revueltas, que se ofreció al público en octubre de 1940, en el Palacio de Bellas Artes.

Cuando se tuvo conocimiento de la separación de Antonio y “La Argentinita”, los periodistas comenzaron a especular cuáles eran los motivos de tal rompimiento, si es que lo hubo. Claudio Lázaro, columnista habitual en *El Redondel* publicó el 26 de mayo de 1940 una amplia y descriptiva nota sobre el bailarín, donde aseguraba que la causa de la desavenencia fueron los celos profesionales de “La Argentinita” ya que: “casi parecía que todos los cronistas de todos los periódicos se habían puesto de acuerdo para alabar a Triana y posponer a la bailarina a segundo término que nunca pudo gustarle a ella”¹⁴.

Impregnada del más apasionado romanticismo, la narración de Claudio Lázaro nos revela que en aquellos inicios de la década de los cuarenta, en México persistía una visión arraigada en la España del siglo XIX que exaltaba la naturaleza salvaje, mágica y enigmática del pueblo gitano. A través de múltiples imágenes poéticas Lázaro fantasea y termina por presentar a sus lectores una hermosa historia que contiene cada uno de los elementos que tipificaron la cultura gitano andaluza.

Comienza por adentrar al lector en el ambiente natural de los gitanos en el que la luna es elemento imprescindible, como siempre fiel cómplice de lo oculto y lo misterioso:

Cuando se habla con un gitano, parece que se tiene la luna al lado. Una luna verde, luna de olivares. Su fosforescencia tiñe rostros, pelo, almas... El aire se carga de granitos de esmeralda que se incrustan en la piel; que traspasan, rasgándola la carne, y tocan con vibraciones de crócalos y castañuelas las fibras más sensibles del corazón. Y cuando el alma se preña de verdor, cuando estalla arrojando su tintura de esperanza en mares de olas salvajes, se precipita a bocanadas brotando por los ojos...¹⁵

Sigue con la descripción del carácter y el temperamento del pueblo nómada, víctima de una terrible persecución durante siglos:

¹⁴ Claudio Lázaro, “Antonio Triana, bailarín inolvidable”, en: *El Redondel*, 26 de mayo de 1940, p.6

¹⁵ *Ibid.*

Esos ojos de los gitanos que miran fijamente y cortan como cuchillas de plata que desnudan el cuerpo y dejan escapar el alma. Esa fue la sensación que tuve cuando conocí a Antonio Triana...Al Antonio gitano de quien se dice le dio forma a su espíritu otra gitana, una hechicera.¹⁶

Y de la leyenda y la tradición, tan habitual en los gitanos, Claudio hace su propia interpretación en la que el color verde, relacionado con los campos de olivos y con los ojos también aceitunados, tan frecuentes en los gitanos, es indiscutible y un permanente elemento en coplas de cientos de cantes flamencos, modernos y antiguos:

En un pesado perol de cobre puesto al fuego del sol, vació hojas de laurel maceradas en manzanilla; notas sensuales de unas coplas sevillanas; jugo de aceitunas y un suspiro de la Macarena...Imploró entonces a los espíritus de los gitanos toreros, de los gitanos pintores, de los gitanos poetas; a los panderos, los crócalos y las guitarras de los gitanos músicos, y un rayo de luna verde llegó del cielo, iluminó el contenido del perol...y se realizó el milagro: ¡nació el alma de Antonio Triana!
Y el alma buscó un cuerpo donde vivir, cuerpo que fuera casa apropiada para el alma que iba a ser la moradora; un cuerpo gitano para una alma gitana. Así nació un bailarín inolvidable...¹⁷

Después de haber recorrido el mundo junto a Encarnación López, Antonio instaló su residencia en los Estados Unidos para emprender por su cuenta sus propios espectáculos. Con el auge de los centros nocturnos, en mayo de 1948, visitó nuevamente la Ciudad de México para presentarse en “El Patio”, acompañado por su hija adolescente Luisita, de 16 años.

Al definir su espectáculo en una entrevista realizada antes de su debut en el cabaret, Antonio decía interpretar:

Baile flamenco. Pero estilizado cada vez más. Farruca, zapateados, polos...sobre todo, sigue mi entusiasmo por el baile por alegrías, porque es la esencia del baile flamenco, el que lo requiere todo. Creo haber llegado a poder dar al baile flamenco la mayor teatralidad posible conservando su carácter y sabor. Es decir, pasarlo del colmao al escenario sin desnaturalizarlo.¹⁸

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Juan Tomas, “Antonio Triana, un flamenco verdad”, en: *El Redondel*, 16 de mayo 1948, p.11, segunda sección.

Esta definición de Antonio de Triana evidencia que la preocupación de quienes pretendían ser grandes bailarines, estaba en la búsqueda de los recursos teatrales y en la adecuación de sus bailes al escenario. También los espectáculos a la manera norteamericana influyeron decisivamente en las formas y modos de la danza española, siendo América su público principal y casi exclusivo. Para estas funciones, Antonio se hizo acompañar del guitarrista Jerónimo Villarino, el cantautor Niño de Talavera, el dueto de baile Juanita y Mellito, el director de orquesta Manuel García Matos y Luisita Triana como bailarina.

Al año siguiente, en febrero de 1949, Antonio presentó, junto con su compañía de danzas españolas, dos únicos recitales de *El Amor Brujo* en El Palacio de Bellas Artes, foro por demás apreciado, y en el que obtuvieron un aceptable reconocimiento: “Antonio y su hija interpretan El Amor Brujo con gran éxito; hubo además otros números hispanos, inclusive alguno de guitarra y uno a cargo del recitador Marín de Castro”.¹⁹

El 17 y 19 de junio del mismo año, Antonio y Luisita se despedían de México con dos recitales en el Palacio de Bellas Artes. Después de esas funciones, terminaron el año actuando en “El Patio” e interviniendo en las revistas que presentaba, en el teatro “Lírico”, el famoso Roberto Soto, “El panzón”.

Carmen Amaya

Reacciones similares tanto del público como de la crítica habrían de darse hasta el año de 1939 cuando Carmen Amaya presentó su espectáculo por primera vez en México. Se llevo a cabo en el teatro “Fábregas”. La temperamental figura de Carmen despertó un entusiasmo inusitado ya que su espectáculo, en esta ocasión, era absolutamente flamenco gitano.

La fórmula de Pastora Imperio, quien visitó el continente americano a principios del siglo XX, fue utilizada por Carmen Amaya. Estas mujeres, nacidas gitanas y por ello con fuertes lazos de parentesco, llevaron a sus familias –verdaderas compañías de arte

¹⁹ s/a, “Por nuestros teatros. Bellas Artes”, en: *El Redondel*, 20 de febrero 1949, p.15, segunda sección.

flamenco- a recorrer el mundo entero, y al obtener éxitos rotundos, tanto económicos como artísticos. Así lo comenta Antonia “La Coquinera” quien se lamenta de no haber acompañado a Pastora en su gira por México: “Gustábamo horrore; entonces lo flamenco estaba en su esplendó. Al poco tiempo nos ofrecían un contrato pa México con la Pastora Imperio...¡Ojala hubiéramos ío! Llenita de oro y orsequio vinieron las que se fueron allá”²⁰

El contenido esencial de las funciones de Pastora Imperio -quien popularizó el uso de la bata de cola, y de vestuario popular- y Carmen Amaya, era muy distinto al que presentaban los espectáculos teatrales de Antonia Mercé “La Argentina” y de Encarnación López “La Argentinita”. Estas últimas habían tenido una formación dancística académica, las primeras no.

Podríamos decir que Carmen Amaya realizó un espectáculo fuera de serie para la época. Sin embargo, también adaptó a su repertorio, elementos ajenos a la interpretación del flamenco, que había heredado de los artistas teatrales que la antecedieron, como fue el uso de las castañuelas²¹.

La crítica de la época se solazaba en la búsqueda de apelativos adecuados a la personalidad de los artistas o según las características del espectáculo y, para Carmen Amaya como para Antonia Mercé, los cronistas llenaron páginas enteras en las que dedicaron poemas, fervorosas prosas y bocetos o dibujos, que luego se publicarían en los principales periódicos y revistas de la capital: “Si de algunas bailarinas se afirma que acarician el suelo con los pies, de esta hay que decir que lo machaca, que lo tritura, que lo hace polvo... ¡Lástima que Carmen Amaya, obligada sin duda por lo poco variado de su repertorio danzante, cante en algunos de sus números!”²²

²⁰ Luis de Larroder, “Evocaciones del Arte Flamenco”, en: *Revista de Revistas*, 14 de mayo 1939, año XXIII, núm.1512, p.16.

²¹ José de Udaeta en su libro *La castañuela española*, anota que “...el uso de los palillos en el flamenco requiere mucha maestría y es sumamente arriesgado...[pues] el baile flamenco se interpretó siempre sin acompañamiento de castañuelas en los cafés cantantes”.

²² S/a, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 16 de abril 1939, p.5

El 14 de abril de 1939 Carmen Amaya se presentó, por primera vez en México, en el teatro “Fábregas”. Carmen venía precedida por sus triunfos en Sudamérica, principalmente en Argentina, en donde había actuado por una larga temporada en el teatro “Maravillas” de Buenos Aires, al lado de otros artistas españoles, entre ellos Rosario y Antonio (“Los Chavalillos Sevillanos”) y Raquel Meller, esta última “cancionetista”.

Con motivo de su primera visita a la ciudad, en la que venía acompañada por el guitarrista Sabicas y por su hermana Antonia -entre otros-, Roberto el Diablo describía a Carmen de la siguiente manera:

Bailarina de aguafuerte, dinámico ímpetu de sus actitudes, febril y arrebatada imagen gitana...su cuerpo magro y renegrido crepita y chisporrotea como una flama siniestra mientras las panderetas de sus tacones suenan como una extraña música de aquelarre...con el endrino mechón del cabello caído sobre la frente, con la boca sellada por un rictus de angustia parece de súbito como si se hubiese escapado de uno de los atormentados dibujos de Goya. Practica el baile con la misma solemnidad de un rito.²³

El programa que Carmen presentó, aquel 14 de abril de 1939, estaba compuesto a la manera de un espectáculo de variedades. Venían con ella los Hermanos Arzós que interpretaban canciones mexicanas y sudamericanas; el cómico Pepe Duarte, las cantaoras Ascensión Pastor y la Niña de Écija, y los ilusionistas Hermanos Marbel. Su última función ese año fue el 28 de agosto en el mismo teatro “Fábregas”, habiendo actuado también en el teatro “Tívoli” de Guadalajara el 24 de junio.

La gran Carmen Amaya no tuvo preferencia por algún foro en especial. Su espectáculo tenía éxito tanto en un teatro como en un centro nocturno, pero sin duda la cercanía del público que ofrecía el foro de un centro nocturno agradaba más a Carmen y a los espectadores. En “El Patio”, hoy cerrado, la gitana llevó a cabo largas y exitosas temporadas. La primera de ellas comenzó en enero y se prolongó hasta el 6 de abril de 1940. Sabicas, José y Paco Amaya, a la guitarra, “El Pelao”, Jesús Perozans como cantaor y Castellón completaban el cuadro de Carmen.

²³ Roberto el Diablo, “Carmen Amaya la flama que danza” en: *Revista de Revistas*, 30 de abril de 1939, año XVIII, núm. 1510, p.25.

En 1945 volvió a la ciudad para presentarse en el teatro “Iris” durante los meses de enero y febrero. De nuevo Niño Sabicas, de quién hablaban muy favorablemente los periódicos, la acompañaba a la guitarra. Su compañía, en esa ocasión, estaba integrada por Ana Camargo, Paco Lucena, Antonia y Leonor Amaya.

Carmen interpretó *El Amor Brujo* de Manuel de Falla, que fue: “...una de las novedades más aplaudidas”.²⁴ Aproximadamente cada 15 días había que cambiar los números que se presentaban: “Nuevos números, a partir del jueves, intercalados entre los aplaudidos del primer programa”.²⁵

Después de ser intervenida por un “ataque apendicular” en el mes de marzo, Carmen volvió al escenario del teatro “Alameda” en junio de 1945, compartiendo créditos con Leonor, Antonia y Paquito Amaya, con El Niño del Brillante (cantaor flamenco) y Pepe Hurtado. Para esta función ya no se menciona a Sabicas, quien está presentándose, en solitario, en los fines de fiesta del teatro “Ideal”. Respecto a este notable guitarrista hispano, quien como hemos visto, llegó a la Ciudad de México con la compañía de Carmen Amaya, sabemos que ofreció después de su separación de dicha compañía, innumerables conciertos como solista, ya fuera cubriendo los llamados fines de fiesta teatrales, o en centros nocturnos como “El Capri” y “El Patio”, a lo largo de toda la década de 1940.

Los Chavalillos Sevillanos

El centro nocturno “El Patio”, establecido en 1938 y administrado por Vicente Miranda, se convertía rápidamente en un lugar de prestigio. Así, de \$4.50 que costaba el cubierto en 1939, subió en 1940 a \$5.00 y, en noches especiales, se exigía portar traje de noche a los asistentes.

México era la plaza obligada por la que debían pasar los artistas que más tarde probarían suerte en Norteamérica o para los que habían ya triunfado por allá. Los

²⁴ S/a, “Por nuestros teatros”, en *El Redondel*, 4 de febrero de 1945, p.14.

²⁵ *Ibid.*

Chavalillos no fueron la excepción. A finales de mayo de 1939, Rosario y Antonio debutaron en el centro nocturno “El Patio”, al ser contratados en Cuba por el mencionado empresario. Días después, el 11 de junio, se presentaron en el teatro “Alameda”.

Anoche se presentaron ante el público del Alameda, el más frío de México, los chavalillos Sevillanos, esos admirables bailarines españoles a quienes habíamos aplaudido con anterioridad en el centro nocturno El Patio, que los trajo directamente del extranjero. Les vimos cuatro números, el que más nos gusto fue con el que terminaron su primera salida, un número gitano. Ella es una monada de 15 abriles. Su jota aragonesa mereció cálidos aplausos del concurso, por más que para nuestro gusto el incurra en ciertas exageraciones de expresión.²⁶

En 1943 se presentaron en el “Habana-Madrid” de Nueva York. En *Revista de Revistas* su espectáculo fue duramente criticado:

Pepe Romano...nos trajo la lamentable noticia, que ahora sí nos acerca a creer que “se acabaron los gitanos que andan por el monte solos”. Estuvo en el cabaret Habana-Madrid y vio con tristeza que los Chavalillos Sevillanos después de sus acostumbrados números de baile español, dan coba al público yanqui con la ejecución -¡horror!- de un número de tap. Y todo esto -¡horrible sacrilegio!- sin quitarse siquiera la castiza ropa con la que antes danzan seguidillas, soleares y fandanguillos.²⁷

Sin duda este tipo de recursos fueron frecuentes en todos los espectáculos de la época muchas veces con el objeto de encontrar la aceptación de un determinado público, otras como sincera asimilación de distintas formas dancísticas que se descubrían. Es también indiscutible la aportación que estos dos artistas hicieron a la danza teatral española, fue necesario su incursión por las formulas fáciles que otorgaban el éxito, sobre todo en la comunidad norteamericana, y creemos que estos artistas no se habrían atrevido a presentar en México una fusión facilista semejante. Rosario y Antonio obtuvieron finalmente el reconocimiento del publico español en el año de 1949 cuando se presentaron en el teatro “Fontalba” de Madrid con gran éxito.

En 1947, Los Chavalillos estuvieron otra vez en México, ahora en el cine “Palacio Chino”, con un único concierto auspiciado por la Asociación Musical Daniel, el 7 de septiembre por la mañana. Con su conjunto español presentaron *Goyescas* y *Jota*

²⁶ S/a, “Por Nuestros Teatros” en: *El Redondel*, 11 de junio, 1939, p.7

²⁷ Leonelo, “Run,Run” en: *Revista de Revistas*, 11 de octubre de 1943, año XXXVI, núm. 1740, p.18

Aragonesa, acompañados por el guitarrista José Vidal y el pianista, y esposo de Rosario, Silvio Masciarelli. Compartieron el escenario con los bailarines mexicanos Roberto Iglesias, Pastora y Maclovía Ruíz.

Mariemma

A mediados de la década de los años cuarenta, la danza clásica española había atraído a sus filas a un buen número de bailarines provenientes no sólo del sur de la península española. Es el caso de la bailarina vallisoletana Mariemma²⁸, cuyo paso por la Ciudad de México tuvo lugar en 1948.

La Sociedad Musical Daniel A.C. dedicada a promover, en México, a artistas consagrados de la música y la danza, presentó a Mariemma en el Palacio de Bellas Artes, en abril de 1948, acompañada del guitarrista Julián Martínez y del pianista Enrique Luzuriaga:

Pese a todas las dificultades, la meritísima Asociación Daniel, sigue empeñada en su noble difusión artística...nos presenta ahora a la bailarina española Mariemma y al pianista de la misma nacionalidad, ya conocido de nuestro público, Enrique Luzuriaga. Mariemma es una artista fina, que posee un vestuario adecuado y que hace gala, en todos sus bailes de estimable originalidad, ya que lo mismo en sus danzas típicas, charras y vascas, que en sus números estilizados, “Bolero Clásico”, “Mazurca Madrileña”, en vez de inspirarse en algunas de sus célebres predecesoras, ha preferido bailarlos según su propio sentir.

Así pues, Mariemma al contrario de lo que ocurre casi siempre en las artistas de su género, no recuerda a ninguna de ellas.

El programa que nos ofreció fue variado y puso de manifiesto la ductilidad de su arte, sobresaliendo de los números que los constituyeron “Danzas Charras”, con un precioso movimiento de pies; “El Polo”, por bulerías muy bien bailadas al compás de unas castañuelas que saben a gloria; “Danzas Vascas”, típicas y alegres, y “Bolero clásico”, baile en el que efectivamente, se sujetó Mariemma a los cánones estrictos de la danza hispana.

Respecto a Enrique Luzuriaga, bástenos decir que sigue siendo el buen pianista que conocimos hace algunos años.²⁹

Como observa por esta nota, la variedad coreográfica que ofrecía en su espectáculo era absolutamente teatral. Los cronistas, habituados a las interpretaciones del teatro de revista y del centro nocturno en las que el derroche de intensidad del baile flamenco

²⁸ Iscar, Valladolid 1917, bailarina, bailaora, maestra y coreógrafa, Mariemma estudió en la escuela de Ballet del Théâtre du Chatelet en París y en 1958 fue bailarina invitada del Gran Ballet del Marqués de Cuevas. Realizó numerosas coreografías para el Ballet Nacional de España.

²⁹ S/a, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 18 de abril 1948, p.14, segunda sección.

(asociado irremediabilmente a los gitanos) y las exageraciones dramáticas que ya para entonces se tomaban como característica de toda la danza hispana, mostraban regocijo al presenciar las danzas del baile clásico español sin ese derroche de energía, muchas veces, inútil.

[Mariemma]

Es una bailarina depurada, que hace gala de finura en todos y cada uno de sus bailes, y que posee, como cualidades máximas, sus pies y sus castañuelas, capaces unos y otras, de acompañar a la guitarra o al piano con “repiqueos” esencialmente armoniosos.

En su “Tanguillo” por ejemplo, no hay excesos de ninguna clase, y si ello le resta sabor gitano al baile, le da, en cambio, una distinción artística pocas veces lograda, y que vuelve a manifestarse con delicadeza suma en su “Sardana”, baile silencioso de una pureza admirable.

Tanto Mariemma como el excelente pianista que la acompaña, nuestro antiguo conocido Enrique Luzuriaga, han sido objeto de grandes ovaciones de parte del público, concedor en cuestiones de arte hispano y, por lo tanto, capacitado para justipreciar la labor de quienes lo cultivan con auténtica devoción.³⁰

Asunción Granados

En los primeros meses de 1939, se presentó en el Palacio de Bellas Artes un espectáculo de danza española que anunciaba un “acontecimiento español, dos grandes conciertos por la estrella de estrellas Asunción Granados...bailes clásicos, regionales y guitarra. Albeniz, Falla, Granados, Romero, Turina, Sors y otros...”³¹

La rareza de este espectáculo radica en el hecho de haberse llevado a cabo en 1939, cuando la mayor parte de las producciones de danza española se realizaban en el teatro de variedades o de revista. Si bien Antonia Mercé se presentó en este mismo foro cuatro años antes, es de destacarse que Asunción Granados se adelantaba a las funciones de Encarnación López, quien como ya hemos mencionado formó la primera Compañía de Danza Española y cuyo repertorio era semejante al de la Granados.

No tenemos noticia de que haya vuelto a la ciudad de México después de este año.

³⁰ S/a, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 25 de abril 1948, p.14, segunda sección.

³¹ Anuncio, en: *El Redondel*, 19 de febrero, p.7.

Capítulo III. La Ciudad de México 1939-1949

En la actualidad se denomina genéricamente Ciudad de México a las 16 delegaciones que conforman el Distrito Federal e incluso, aunque administrativamente se encuentran claramente diferenciados, se conciben como parte de ella los municipios conurbados del Estado de México. De ahí se derivan actitudes y formas de vida que se generalizan y que se comparten en la zona. En el periodo histórico que nos ocupa, la Ciudad de México era administrada por el Departamento Central que comprendía un territorio más o menos pequeño en el que se agolpaban actividades comerciales, de negocios y de diversión. Los fenómenos sociales y culturales que se desarrollaban en el territorio implicado, también peculiares, estaban relacionados con el carácter distintivo de toda ciudad cosmopolita.

La creación del Distrito Federal como capital del país se remonta al año de 1824, fecha en la que el Congreso de la Unión decretó su creación, tomando como centro la Plaza de la Constitución de la Ciudad de México y un radio de 8,380 metros. Sin embargo, la inestabilidad política de los años subsecuentes obligó a diversas modificaciones en la división del Distrito.

En 1928, el Distrito Federal, fue dividido en un Departamento Central que comprendía las municipalidades de México, Tacuba, Tacubaya y Mixcoac, así como los sitios circundantes en los que la actividad política y económica les otorgaba la importancia de pertenecer a dicho sector. La Ciudad de México era considerada la cabecera del Distrito Federal, la cabecera del Departamento Central y la cabecera de la capital de la República.

Es en 1941 cuando a la zona que se denominaba sede del Departamento Central, se le llamó Ciudad de México. El Distrito Federal comprendería, además de la mencionada Ciudad de México, doce delegaciones: Villa Gustavo A. Madero, Azcapotzalco, Iztacalco, Coyoacán, Villa Álvaro Obregón, La Magdalena Contreras, Cuajimalpa, Tlalpan, Iztapalapa, Xochimilco, Milpa Alta y Tláhuac. Esta división estuvo vigente hasta 1970, fecha en que el territorio llamado Ciudad de México, fue dividido en cuatro delegaciones más, para formar las 16 delegaciones que hoy conocemos.

México, Ciudad Cosmopolita

El desarrollo de grandes obras urbanísticas en el período comprendido entre 1934 y 1950 fue fomentado, en primera instancia, por el gobierno encabezado por el General Lázaro Cárdenas (1934-1940). Concluida la etapa precedente de inestabilidad política y económica se cristalizaban los anhelos de la lucha revolucionaria al realizar la entrega de tierras a los campesinos, al imponer límites a la inversión extranjera y al llevar a cabo la expropiación petrolera en 1938, además de otros estímulos otorgados a la educación y la cultura, como fueron la implantación de la instrucción socialista y el fomento a las Misiones Culturales.

Concluido el periodo presidencial de Cárdenas y con el ascenso al poder de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) se buscaría "...la consolidación material de...[las] conquistas sociales en una economía próspera y poderosa"¹. Es entonces cuando se pone en práctica la industrialización del país y con ella se entra plenamente a la economía capitalista. Así mismo, la modalidad de sustitución de importaciones propiciada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial y cuyo objetivo era el promover la inversión extranjera en las empresas industriales, propició el establecimiento de las grandes compañías en la capital, porque en ella se concentraban los poderes político y administrativo.

Durante el sexenio de Miguel Alemán (1946-1952) se le daría cabal seguimiento a la política implantada por su antecesor y, a pesar de los fenómenos ocasionados por la conclusión de la Segunda Guerra Mundial -incremento de precios, baja en las exportaciones y aumento en las importaciones-, se apoyó a la industria a través de protecciones arancelarias y permisivas normas fiscales.

Estos cambios tenían que hacerse sentir y hacerse ver en la capital del país. Obras de saneamiento, transporte financiado por el gobierno, viviendas de interés social, ampliación de calles y colonias, expropiación de terrenos y planeación de grandes zonas

¹ Discurso de toma de protesta como Presidente, citado en: Aguilar Camín, Héctor y Lorenzo Meyer, *A la Sombra de la revolución mexicana*, México, 1998, Cal y Arena, 323p. p.191

industriales fueron algunas de las actividades encaminadas al embellecimiento y funcionalidad del Distrito Federal, dentro del cual la Ciudad de México era la principal beneficiada e igualmente afectada.

Esto propició la inmigración desde el interior del país hacia la ciudad y provocó a su vez un aumento considerable en la población de la urbe. La gente se avecindaba en ella en busca de mejores condiciones de vida, con lo que acentuaban los conflictos habitacionales.

En 1940, la ciudad albergaba a 1,448,422 de habitantes, cifra que ascendió a 2,234,795 de habitantes en 1950.

A medida que la población creció...se establecieron centros de trabajo en el corazón de nuestra urbe máxima, ocasionando molestias que obligaron a emigrar a la población de altos recursos hacia lugares más tranquilos y saludables, llegando entonces las familias a ocupar esas viviendas.²

Convertidas en vecindades, las grandes casonas de los adinerados dieron refugio a los grandes grupos de personas que llegaban de la provincia hacia la ciudad. Esto suscitó la construcción y urbanización de nuevas colonias y fraccionamientos para dar cabida a las clases influyentes.

En el panorama comercial de lo que ahora conocemos como Centro Histórico, los grandes almacenes como el Palacio de Hierro y el Puerto de Liverpool eran los establecimientos comerciales más acreditados de la década de los años treinta a los que luego se sumaría Sear's Roebuck. Las colonias Doctores, Santa María la Redonda, Guerrero, Roma y Juárez, principalmente, cobijaban las actividades mercantiles y, por supuesto, las diversiones.

En este rubro de actividades de esparcimiento y divertimento de los habitantes de la ciudad, los centros nocturnos: cabarets, salones de baile y centros nocturnos propiamente

² *México 50 años de Revolución. Volúmen II La vida social*, FCE, México 1961, 422p., p.126-127

dichos, además de los teatros y cines -que por lo general eran administrados por particulares-, eran los sitios más frecuentados y significativos de la época. A estos se sumaban espectáculos deportivos como el boxeo, la lucha libre, los toros y el frontón que eran otras distracciones que los ciudadanos podían disfrutar en sus locales especiales para el caso: la Arena Nacional y la Arena Coliseo, para la lucha libre; el Toreo de la Condesa y la Monumental Plaza México, para los toros y el Frontón México, para la pelota vasca y el frontón propiamente dicho.

En el caso de la fiesta brava, y en aras de la gran afición que convocaba, -y que concurría al llamado Toreo de la colonia Condesa- se inauguró la Plaza México en febrero de 1947, “la más grande y cómoda del mundo”. Así, la afición numerosa y apasionada colocó la fiesta brava en un sitio preferencial dentro de las actividades de esparcimiento:

Es el espectáculo favorito de los mexicanos y los precios de las localidades alcanzan cifras dignas de joyas preciosas. Se dice que nunca antes se ha toreado mejor y más de cerca y que los toreros de este tiempo apasionan mucho más que los de ayer. Como prueba se menciona la idolatría que siente el público por los favoritos Silverio Pérez y Luis Procuna...basta con asomarse la noche del miércoles a las calles de Emparan, donde están instaladas las oficinas de la Empresa, y ver las muchedumbres apiñadas que velan bajo la intemperie y el frío, formando “colas” dignas de mejor causa; decenas de gentes que quieren ser los primeros en comprar un billete para la corrida, ansiosos y sin importarles que ésta habrá de celebrarse hasta el cuarto día. No importa a los aficionados la amenaza de una gripa o de una pulmonía fulminante, para ellos “lo vital” es la posesión de un boleto de entrada.³

Los teatros que ofrecían espectáculos de variedades y revistas, a fines de la década de 1940 eran el “Fábregas”, el “Lírico”, el “Follies”, el “Abreu”, el “Gran Casino”, el “Follies Bergere”, el “Alameda”, el “Ideal”, el “Nuevo Teatro Colonial”, el “Esperanza Iris”, el “Tívoli”, el “Margo” y el “Arcadia”.

Otros centros nocturnos como el café restaurante “Río Rita” ubicado frente al Toreo de la Condesa, el “Copacabana”, en Valladolid y Oaxaca, el “Montparnasse”, “el primer cabaret alfombrado”, en Reforma número 8 y que fuera antecedente del “Waikiki”, el

³ A. Valdéz, “Una corrida entre bambalinas”, en: *Revista de Revistas*, 26 de marzo 1944, núm. 1763, año XXXIV, p. 12

“Tap Room”, del Hotel Reforma, “100 Flores”, “Ciros” y “El Patio” inaugurado en 1938, ofrecían a los capitalinos de alto nivel económico un menú internacional a la carta y una orquesta para el baile, a la que después se sumaría algún número, musical o bailable, interpretado por el artista de moda. La popularidad de esta modalidad de centros de espectáculo, baile y restaurante se multiplicó considerablemente al concluir la década de 1940.

La Ciudad de México y la danza española

Durante los siglos XVII y XVIII la tradición dancística en los escenarios teatrales de la ciudad provenía del viejo continente y, por supuesto, de las modas reinantes en la Madre Patria. Sin embargo sería con el auge de la zarzuela -y sus antecedentes: la tonadilla escénica, el sainete y las follas- que los bailes populares españoles y, preferentemente, los andaluces, llegaron a arraigarse en el gusto de los capitalinos. Antes de esto, eran los bailes de Corte, llamados así por representarse como divertimento de la realeza europea, los que tenían cabida en los foros teatrales de la ciudad.

Las compañías de zarzuela gozaron de amplia popularidad desde finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, periodo que coincide con el arribo a los escenarios del baile flamenco, con la presentación de la danza clásica española, y con el interés intelectual por recuperar las raíces folklóricas de los pueblos.

La temática de estos espectáculos zarzueleros, hemos visto ya, giraban en torno a festejos populares en los que se desarrollaba la trama. Así se daría paso a la intervención de bailarinas del género español durante el primer decenio del siglo XX. De esta forma, un nutrido número de compañías españolas de zarzuela visitaron los teatros metropolitanos, creando una gran afición de tal forma que:

a pesar de sus triunfos constantes y de ser el espectáculo que dejaba dinero a manos llenas a los empresarios y trabajo incesante a un buen número de personas, se convertía en un problema debido a que el público exigía el estreno de una piecesilla cada semana. De allí que de las miles de zarzuelas que fueron escritas en veinte o treinta años, sólo unas cuantas pueden considerarse realmente buenas, tanto por su música como por su libreto.

El resto eran confeccionadas al vapor...Gracias a esta voracidad del género los empresarios de la capital, al no recibir semanalmente una zarzuela española, pedían a los autores nacionales que se dedicaran al género chico, y en 1902 los espectadores aplaudieron con gusto en todos los teatros, un buen número de obritas nacionales, que si bien la mayor parte eran como las españolas, es decir escritas a toda prisa...algunas se salvaron y dieron a conocer autores ingeniosos y compositores inspirados...⁴

El llamado género chico, al que quedaba circunscrita la zarzuela, comprendía también obras pequeñas, sainetes, operetas y síntesis de obras extensas. En ellas se mezclaban canciones, danzas y música con los diálogos de la trama en cuestión.

Este género chico creó y cobijó a la danza escénica popular, ya que en cada representación resultaba obligada alguna coreografía de baile, además de las danzas que integraban la obra en sí. La aceptación y demanda lógica de estos espectáculos, en México, obligó a la creación de largas temporadas dedicadas a éste, aun en teatros especializados en la representación de obras dramáticas.

La cupletista valenciana María Conesa, “La gatita blanca”, y Esperanza Iris, “La reina de la opereta”, fueron dos personalidades esenciales en el espectáculo de variedades en la Ciudad de México en los albores del siglo XX. Esperanza Iris fundaría el 25 de mayo de 1918 el teatro que llevaría su nombre, con domicilio en la céntrica calle de Donceles, y con él una próspera y ambiciosa compañía de opereta que presentó obras ya clásicas de la zarzuela como *La verbena de la paloma*, *La Revoltosa*, *La leyenda del beso*, entre muchas otras.

Al lado o a la par de la zarzuela y la opereta, los espectáculos denominados “variedades” y “revista” ofrecieron al público una amplia vista de los bailes y la música de moda en el mundo. Un antecedente del teatro de revista fueron las *follas* del siglo XIX:

Se acostumbraba montarlas con rapidez y desenfado para celebrar los “beneficios” de los artistas de teatro y consistían en el ofrecimiento de un programa estructurado a partir de

⁴ Luis Reyes de la Maza, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, 419p., p.331-332

números sucesivos: canciones, bailes, tonadillas, declamaciones, otros números musicales y bailables, pasos de comedia, etcétera. En el apoteótico final se aparecía el artista “beneficiado y hacía o volvía a hacer gala de las dotes que le habían ya procurado fama y notoriedad”⁵.

Naturalmente, la danza española estuvo presente en las *follas*, en el sainete y en la tonadilla escénica, y es probable que las danzas populares que ya se presentaban en la zarzuela fueran interpretadas como piezas sueltas en esta modalidad.

La gran aceptación del esquema de las *follas* originó la conformación de compañías de variedades. Éstas “ofrecían números más cosmopolitas, más lucidores y, sobre todo, mejor preparados en el aspecto técnico...Había grupos especializados de artistas que pretendían y lograban montar espectáculos completos denominados “revistas”, obras cantadas y bailadas -dueñas de un argumento ágil que servía de eje- que incluía ritmos, imágenes, bailables y canciones de moda”.⁶

La danza española y la danza escénica popular mexicana. El Teatro

En la primera mitad del siglo XX, la inmigración masiva hacia América, que provocara involuntariamente la Segunda Guerra Mundial, derivó en la transformación de las ciudades americanas en urbes cosmopolitas que albergaron a cientos de personas de las más diversas nacionalidades. Los espectáculos de variedades fueron un fiel reflejo de esta metamorfosis.

El foro por excelencia de la danza escénica popular fue, desde siempre, el teatro. De allí pasarían más tarde al centro nocturno de categoría y al sencillo y más popular escenario de la carpa, pero “las piezas musical-bailables estarán profundamente vinculadas al teatro y en las instalaciones originalmente teatrales florecerán

⁵ Alberto Dallal, *La danza en México, II parte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1989, 300p., p.150

⁶ *Ibid.*, p.234

simultáneamente la revista, la opereta, la zarzuela, la comedia musical y todas sus variantes, combinaciones y bifurcaciones”.⁷

En los foros teatrales habrían de desfilan un sinnúmero de bailarines, músicos y actores que, habiendo ya participado en las transmisiones radiales, cubrirían más tarde la nómina de las producciones cinematográficas y televisivas. Por esto, las fórmulas de los espectáculos en otros foros tuvieron como base los realizados en el teatro.

A la par de los conciertos de compañías dancísticas y de zarzuela, de conciertos musicales y de estrenos cinematográficos, el llamado género revisteril y las variedades fueron los espectáculos teatrales más característicos del periodo histórico que nos ocupa. La danza española se expandió en sus formas más populares en las variedades y la revista, ya que la zarzuela, que había ascendido a la categoría de espectáculo selecto o culto con un repertorio de obras consideradas ya clásicas, no se prestaba a la intervención de las nuevas modalidades dancísticas.

Los teatros y centros nocturnos atraían al público con el anuncio de espectáculos internacionales, interpretados por bailarines y cantantes de los más diversos géneros, así como contorsionistas, malabaristas, cómicos, escapistas y magos y de alguna muchachita, sin oficio definido, como atractivo visual para los caballeros.

Entre los géneros preferidos por empresarios y público, para las intervenciones de baile, la danza española era una de las consentidas, pues pocas veces se omitía, al lado de los bailes modernos de reciente creación provenientes de la moda norteamericana como el Ball Room y otros muchos.

Las llamadas compañías de atracciones, se multiplicaron considerablemente y se encargaban de organizar a un buen número de artistas en las revistas o espectáculos denominados “de variedades”, que se ofrecían a los teatros metropolitanos. En éstos

⁷ Dallal, *La danza en México, III parte... op.cit.*, p.49-50.

espectáculos comenzaron a aparecer los primeros mexicanos intérpretes de danza española.

“Music Hall Reveu”

ya mejor acoplados los elementos que forman el elenco de la compañía de atracciones que actúa en el Lírico, con beneplácito de los espectadores que gustan del género frívolo, triunfaron nuevamente anoche al ofrecer su segunda revista titulada Music Hall Reveu, que tiene ya un corte más definido, resultando por lo mismo, muy del agrado del público que llenaba el teatro.

De los artistas debutantes se llevó las palmas del triunfo la bailarina Maclovia, anunciada como la Gitana de México, sobrenombre que no es una exageración, puesto que al interpretar dos danzas españolas evidenció un temperamento y un estilo que hacen dudar de que haya nacido entre nosotros. He aquí una gran bailarina mexicana que todo el público metropolitano aplaudirá. Los otros nuevos elementos fueron el chansonnier argentino Chato García, y la vedette cubana Julia Gómez...también los bailarines que integran el Trío Janitzio gustaron con sus bailes típicos sobresaliendo aquel que termina con una pelea de gallos.

Los 28 cuadros de que consta la Music Hall Reveu forman un conjunto pleno de atractivos.⁸

El nacionalismo que reinaba en el país por estos años, obligaba la inclusión de intérpretes de baile y canción folklórica mexicana. Sin embargo la Ciudad de México pretendía ser una urbe cosmopolita y era preciso que contara con espectáculos internacionales que la ubicaran dentro de las corrientes mundiales.

El “Lírico”, el “Follies”, el “Abreu”, el “Tívoli” y el “Politeama” eran los teatros dedicados al llamado teatro frívolo o género chico, al que pertenecía la “revista mexicana”. Desde el inicio de la década de 1930 la “revista mexicana”, género nacido en este país, gozó de amplia popularidad. Los escritores de estas farsas tenían en Roberto Soto a uno de sus mejores representantes, y el tema preferido fue siempre el político.

Aquí me permito citar ampliamente, por considerarlas indispensables, las observaciones de Alberto Dallal, respecto al éxito de la “revista mexicana”, que nos describen con elocuencia el contenido del espectáculo:

⁸ Extraño Mote, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 27 de marzo 1938, p.7

El denominador común radica en la figura escénica desinhibida en el enfrentamiento con las convenciones sociales...El éxito y la franca y total acogida de la revista mexicana por parte de todos los públicos de la nación se deben, sin duda, a la convergencia de los talentos de actores, bailarines, compositores y ‘organizadores del espectáculo’...Son a la vez comediantes y trágicos de gran aliento, cómicos de la legua, bailarines y bufones cuando la necesidad escénica lo hace menester, imitan personajes populares o famosos y no tienen empacho en seguir los pasos, las muecas y los desplazamientos de los animales amaestrados...Antiinstitucionales criaturas, también incursionan en los terrenos de jaculadores y goliardos, aparentando serenidad ante los embates de la Iglesia o del Gobierno...Para ellos no existen los secretos técnicos no humanos de los que hacen gala saltimbanquis, magos, acróbatas y cirqueros; y todo ello lo prueban con creces en el escenario, tocando un instrumento o fingiéndose cantantes de una gloria...⁹

De 1935 a 1938 el “...éxito de estas revistas provocó la aparición de teatros portátiles...[que] eran propiamente carpas”¹⁰ que se instalaban en las plazuelas capitalinas. Éstas adquirieron una connotación hasta cierto punto negativa, por el tipo de público que las frecuentaba. Sus precios de entrada eran menores a los del teatro y se prestaban a la escenificación de obrillas consideradas, por el lenguaje empleado y por sus temáticas populares, vulgares o de mal gusto. Las publicaciones periódicas no hacen mayor referencia a ellas, salvo cuando se le da esa connotación negativa: “Respecto del Che Reyes hay que lamentar que confunda sitios y públicos. Sus chistes son propios de una carpa arrabalera, no de un teatro”,¹¹ escribe el columnista teatral de *El Redondel*.

En la llamada revista mexicana solía incluirse algún artista (cantante o bailarín) dentro de las obras que se exhibían. Podía ser que su presentación coincidiera con la temática o bien, con prisa, se ideaba una pequeña obra que justificara su presencia o se modificaba el argumento original para incluir al artista de moda. Es el caso de Anita Sevilla, llamada “Embajadora española”, quien en febrero de 1939 se presentó dentro de la farsa *Carmen la de Triana*, inspirada en la película española del mismo título, protagonizada por Imperio Argentina, que se había estrenado ese mismo año en la ciudad. Anita actuó al lado de la afamada María Conesa, Amelia Wilhelmy, Joaquín Pardavé y Paquita Estrada.¹²

⁹ Dallal, *La danza en México, III parte...op.cit.*, p.43

¹⁰ Armando de María y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución*, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución, 1957, 438p., p. 363

¹¹ S/a, “Por nuestros teatros” en: *El Redondel*, 29 de julio 1945, p.14 segunda sección.

¹² Anuncio, en: *El Redondel*, 5 de febrero 1939, p.7.

En Carmen la de Triana abundan las alusiones políticas repletas de jugo, así como los diálogos amenos y los números coreográficos bien logrados y que lucen más que otras veces debido a que, tanto el decorado como el vestuario fueron remozados. Anita Sevilla obtuvo un triunfo redondo al cantar en un ambiente propicio a su arte habiendo acabado por conquistarse al público...¹³

Anita participó en muchas otras puestas del teatro “frívolo”, como lo fue *Wellcome Cantinflas* y *Barbería Oficial*, al lado de Mario Moreno en el teatro Follies Bergere de Santa María la Redonda, en julio de 1939: “El momento cumbre de la representación de Cantinflas [es] cuando caracterizado grotescamente de torero alterna con Anita Sevilla, vestida de China Poblana. Moreno fue ovacionadísimo por su público...cuando se “arranca” con unas pataítas de baile”.¹⁴

Los acontecimientos políticos facilitaban a los escritores de este género el tema a desarrollar. Esto motivaba que no pudiera establecerse una temporada anual, como sí podía hacerse con la zarzuela. En 1936 muchos sucesos tuvieron lugar, pero uno, importante y controversial para la sociedad mexicana, fue la determinada posición del gobierno cardenista en relación a la Guerra Civil Española, es decir, su simpatía por el bando republicano y, en consecuencia, el apoyo que brindó a los refugiados españoles a través del asilo político.

Esto inspiró revistas como *España de mis dolores* (1936), de Roberto Soto y *La segunda conquista 1521-1939* (1939), de Alfredo Robledo y Luis Echeverría, esta última protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”.

El tema español estaba de moda y la música, principalmente la copla, resultaba ser un medio más de difusión de la cultura hispana. Grandes cantaores y cantantes de éste género llegaron a la ciudad y los empresarios del teatro y de la radio se interesaron en contratar a los más destacados visitantes.

¹³ S/a “Por Nuestros teatros. Lírico” en: *El Redondel*, 5 de febrero 1939, p. 7 y 16

¹⁴ S/a “Por nuestros teatros” en: *El Redondel*, 30 de julio de 1939, p. 12

La convivencia en la ciudad cosmopolita devino prolífica para los espectáculos populares. Mientras para otros sectores resultaba en ocasiones hostil, para los protagonistas de estos espectáculos -empresarios y público- ésta representaba el goce de los beneficios económicos y el placer de disfrutar, como toda urbe moderna, de continuas novedades para su entretenimiento.

En enero de 1944 Angelillo, “El Ruiseñor hispano”,¹⁵ se presentó en el fin de fiesta de la revista del teatro “Ideal”, acompañado del guitarrista José Hurtado y del pianista Antonio Díaz Conde. En el siguiente mes, este mismo trío pasó al teatro Lírico con la compañía de Roberto Soto, protagonizando la revista: *La Ciudad de los Gitanos*, “escrita y musicalizada por la pareja “chipén” Soto-Angelillo”.¹⁶

Angelillo había visitado la ciudad desde el mes de enero de 1938 y se presentó en los cines “Palacio” y “Encanto”, que para ese entonces promovían su película *La hija de Juan Simón*. Ya para esta fecha era famoso por su intervención en producciones cinematográficas y su visita representaba todo un acontecimiento que era posible presenciar por la inestabilidad política en España:

Angelillo es en la actualidad el mejor cantante flamenco en el mundo...en España, Angelillo gana lo que quiere, y si no ha sido por la guerra que azota aquellas generosas tierras, posiblemente jamás lo hubiéramos conocido, a menos de que algún empresario ruboso se hubiera dado el lujo de pagarlo a precio de oro”.¹⁷

Después de esa breve visita a la Ciudad de México, Angelillo siguió su gira hacia América del Sur para volver, como hemos visto antes, en el año 1944 al teatro y a la radio metropolitana:

¹⁵ Ángel Sampedro Montero (1908-1973), cantante y actor, organizó y participó en diversas empresas de Ópera Flamenca actuando al lado de grandes figuras del cante flamenco. Célebre por su participación en un sin número de películas con tema folklórico, la más popular de sus actuaciones fue en *La hija de Juan Simón* (1935), al lado de Carmen Amaya, en donde interpretó una milonga con ese nombre. Con motivo de la Guerra Civil Española mudó su residencia a la ciudad de Buenos Aires, realizando extensas giras por el continente americano. Ver: Blas Vega, *op.cit.*, p.181-185

¹⁶ Anuncio del teatro Lírico en: *El Redondel*, 20 de febrero 1940, p.9

¹⁷ S/a, “Al fin conoceremos a Angelillo, el jilguero de España” en: *El Redondel*, 23 de enero 1939, p.11

Posiblemente esta misma semana Angelillo dejará de actuar en los centros nocturnos para dedicarse exclusivamente a las actividades radiofónicas. Y con él también seguirá la misma trayectoria su indispensable acompañante y gran compositor y pianista Antonio Díaz Conde.¹⁸

El teatro se convirtió en un foro camaleónico que se adaptaba a las exigencias del público en cada momento. Algunos de éstos convirtieron su escenario en sala de cine, con lo cual los empresarios tenían la opción de aderezar el final de la película con un programa musical en vivo, según la temática del film.

En noviembre de 1944 se estrenó en el teatro “Iris” la película española *La Copla Andaluza*, con Niño Marchena, Mary del Carmen, Manuel Arbó, Lola Flores, Florencio Noguerras, Rafael Arcos y con la actuación especial de Carmen Amaya. La administración del teatro ofreció un espectáculo musical:

IRIS

Presenta *La Copla Andaluza*

Además a las 4.15, 6.55 y 9.35 *Andalucía en cuerpo y alma*, un extraordinario programa musical!

SOLEDAD MONTOYA, cantaora sin igual, flor de la raza calé, interpretando canciones andaluzas.

NIÑO DE CARAVACA, extraordinario cantaor de flamenco, cantando saetas, tarantas y fandanguillos.

SALVADOR MARIN DE CASTRO, el consagrado recitador andaluz, diciendo La Casada Infiel de Federico García Lorca, y otros famosos poemas gitanos.

JULIO MAERA, el mejor bailar de flamenco que ha venido de España, bailando farruca, zapateados y bulerías.

Y PEPE BADAJOZ, el más aplaudido guitarrista andaluz.¹⁹

Lentamente crecía la afición por los espectáculos de corte español, interesada en conocer más profundamente los diferentes ritmos, bailes, cantes flamencos y canciones populares. Esto era posible gracias a la gran variedad que se ofrecía en teatros y centros nocturnos, y a las fieles descripciones de la prensa:

¹⁸ Vi-ver, “Lo que oímos y no vemos”, en: *Revista de Revistas*, 16 de enero 1944, año XXXIV, núm.1753, p.12.

¹⁹ Anuncio en: *El Redondel*, 10 de diciembre 1944, p.10 segunda sección

Soledad Montoya, 'cantaora sin igual', dueña de todos los estilos del cante español, que igual canta una zambra que una saeta; una asturianada que una montañesa; una jota que una gallegada, triunfó clamorosamente el día de su presentación en el gran Teatro Cine Iris y todas las noches crece la simpatía y la emoción que el público español y mexicano siente por ella... ¡como que sabemos lo que es la canelita fina y todas las cosas primorosas que de España nos vienen!.²⁰

Los columnistas hacían distinción entre los distintos ritmos y danzas de las regiones españolas, sin embargo el hecho de que la mayor parte de los artistas, fueran bailarines o cantantes y practicasen casi todos los géneros -desde copla o bailes asturianos hasta flamenco- creaba confusiones entre el público, al cual le resultaba difícil establecer una diferencia entre ellos.

Los conjuntos regionales

La influencia de los grupos regionales españoles en la ciudad originó un curioso fenómeno en el México de los años cincuenta en que un número considerable de músicos mexicanos decidió "imitarlos" y amenizar así los restaurantes y centros nocturnos, convirtiéndose en elementos esenciales de los llamados tablaos mexicanos.

Las agrupaciones españolas comenzaron difundiendo la música regional, además de algunas canciones típicas de la zarzuela, el chotis y la copla española. Estos grupos llegaron a México desde mediados de la década de 1940, y consiguieron ganar un lugar en el gusto del público radioescucha. Así mismo, el teatro de variedades y revista los incluyó en sus espectáculos como "cancioneros regionales".

El grupo pionero de esta modalidad llegó a la ciudad en octubre de 1944. Después de sus actuaciones en Buenos Aires, Los Bocheros: Felipe Caballero, Zenón Garamendi, Joaquín Tejeda y Francisco Urralde, intérpretes de la canción regional española, eran promocionados como: "cinco voces, cuatro guitarras y un acordeón: interpretan tonadas

²⁰ Pie de fotografía en: *El Redondel*, 3 de diciembre 1944, p.12 segunda sección

típicas de la región norteña de España”.²¹ Su presentación ante el público mexicano la realizaron dentro de las revistas del teatro “Lírico” y, a comienzos de 1945, fueron contratados por “El Patio”. Para finales del año debutaron en el cine mexicano en la película *Los nietos de Don Venancio*, con Joaquín Pardavé.

Con motivo de su presentación en el Círculo Vasco Español de México *El Redondel* dio un repaso de su repertorio: “[comenzaron] con la canción ‘Ya no me quiero enterar’ que valió muchos aplausos a su intérprete, ‘Paquita la Monada’...cantan y tocan admirablemente habiendo destacado de su repertorio: ‘España Cañí’, ‘Pamplona y San Fermín’, ‘Los aires bilbaínos’ y ‘La luna está enamorada’...”²²

Por su parte Los Xey se anunciaban en “El Patio” en octubre de 1947, enero de 1948 y de noviembre de 1949 a marzo de 1950. Con frecuencia hacían giras en Argentina y en Cuba. En el teatro “Follies”, dentro de un espectáculo de variedades, actuaron al lado de Agustín Lara y Palillo, entre otros. Participaron en innumerables revistas y compañías teatrales, una de ellas fue la afamada compañía de María Antinea en la temporada que realizó en la Ciudad de México el año de 1945, en el teatro “Arbeu”. También hicieron intervenciones musicales en el cine nacional dentro de la cinta *Nuestras Vidas* (1949) y, en marzo de 1950, se despidieron del público mexicano.

Otra voz de la canción española en México fue la de Juanito Valderrama²³, quien se presentó en el teatro “Arbeu”, en mayo de 1949, con un sainete llamado *Los niños del jazminero*. Estuvo acompañado del guitarrista Niño Ricardo, “...y de varios estimables artistas españoles residentes en México”²⁴, como Malena Montes y Luisita Triana.

²¹ Vi-ver, Lo que oímos y no vemos: en: *Revista de Revistas*, 19 al 25 de marzo 1944, año XXXVI, núm 1762, p.13

²² Sin autor, “Gran éxito de los “Bocheros” en su presentación en el Círculo Vasco-Español”, en *El Redondel*, p.8, segunda sección, 29 de octubre 1944.

²³ Recientemente fallecido (12 de abril 2004), Juan Valderrama fue cantautor excepcional de los más diversos estilos del flamenco. Representante indiscutible de la denominada ópera flamenca, durante los años finales de la década de 1940 se dedicó a cantar copla española siendo ampliamente conocido por su canción *El emigrante*.

²⁴ S/a, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 8 de mayo 1949, p.14, segunda sección.

Naturalmente, Valderrama fue contratado por “El Patio” en septiembre del mismo año y siguió alternando sus actuaciones en el teatro de variedades.

El último grupo en llegar fue Los Churumbeles, cuyos años de gloria transcurrieron en la década de los años cincuenta. El 26 de junio de 1949 se anunciaba su contratación para el cabaret “Montmartre” de la Habana y después de esa gira llegarían a México.

Por lo general, estos grupos de cancioneros fueron ampliamente aceptados y gustados por el público nacional. Sin embargo, su interés por la obtención de grandes beneficios económicos los llevó a interpretar composiciones baladíes con poco valor artístico, sin que esto quiera decir que no estuvieran integrados por cantantes y músicos talentosos. Fueron artistas de masas que ofrecían un espectáculo popular con intervenciones histriónicas tomadas de los géneros de las variedades y de revista, con todo y elementos representativos como el vestuario -exagerado hasta caer en el ridículo- y la utilería.

Peña y sus Gitanas

Es cierto que el gran auge que tomó la danza española se debió al arribo de un buen número de artistas que huían de la Guerra Civil y de la Guerra Mundial. América se convirtió en un escenario internacional. También es importante, empero, hablar de aquellos que se establecieron en ella antes de los cruentos sucesos en la península ibérica.

El bailarín español Miguel Peña llegó a la Ciudad de México en el año de 1920. Su carrera profesional venía precedida por sus intervenciones en la compañía de “La Niña de los Peines”, de su formación con los hermanos Pericet -especialistas en la llamada Escuela Bolera- y del montaje de dos operetas: *El Elefante blanco* y *La mecanógrafa*.

Existen referencias de que Miguel Peña arribó a América como parte de la compañía del músico valenciano Manuel Penella²⁵. En México presentarían, entre otras obras, *El*

²⁵ Dedicado a la música teatral, Manuel Penella compuso desde ópera hasta revista, pasando por supuesto por la zarzuela. En su afán por difundir este género, que era el que gozaba de más popularidad en ese

Gato Montés que había sido estrenada, cuatro años atrás, en el teatro “Principal” de Valencia en 1916.

Antes de arribar a México, Miguel Peña se presentó en La Habana, Cuba. Ya en México su debut lo hizo en el teatro “Arbeu”, y después de contraer matrimonio con la bailarina mexicana Gloria Mercué en 1927, emprendió una extensa gira por España y Cuba como una pareja de bailes del folklora mexicano.

En 1930, dentro de la *Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929*, Mercué y Peña interpretaron bailes típicos de nuestro país en el Pabellón de México. Se les anunció, entonces, bailando el Jarabe Tapatío -entre otros números- como: “pareja mexicana Gloria Marcué [sic] y Miguel de la Peña, ayudada por cuatro señoritas sevillanas”²⁶.

A principios de la década de los años cuarenta, en pleno auge de la moda española, Peña regresa a México y en los meses de agosto y septiembre de 1941, en la gira que “La Argentinita” hiciera en el interior de la República y en la Ciudad de México auspiciada por la Sociedad Musical Daniel, figuró en la compañía de ésta con intervenciones estelares. En los programas aparecen como únicos bailarines Miguel Peña y Encarnación López, acompañados por la guitarra de Pepe Hurtado y el piano de Javier Meza Nieto. En estas presentaciones se ofrecieron números de género flamenco como: siguiriyas gitanas, soleares, tangos de Cádiz, farruca, bulerías, fandangos, de zarzuela: Mazurca de *La Verbena de la Paloma*, de la escuela bolera: Seguidillas, Panaderos y Boleras; de danza clásica española: obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y bailes regionales de España como las jotas.

En palabras de Peña, “La Argentinita” no realizó esta gira con su hermana Pilar López y con Antonio de Triana, con quienes se había presentado a lo largo de 1940 en México,

entonces, realizó innumerables viajes al continente americano. Murió en México el 24 de enero de 1939 en la ciudad de Cuernavaca, cuando se proponía dirigir la parte musical de *Don Gil de Alcalá* en una versión cinematográfica. *Diccionario de la zarzuela*, México, Ediciones Daimon, 1986, 368p. p.240

²⁶ Programa de la “Semana de México” en la exposición Iberoamericana de Sevilla, junio de 1930, Talleres Gráficos de la Nación. En el expediente de Miguel Peña AV PER 807 CNA.

por la imposibilidad económica de sostenerlos. Al partir “La Argentinita” a Nueva York, Miguel Peña no pudo integrarse a la compañía.

Bueno yo me quedé aquí [en México] y entonces la misma Argentinita dice: ya que no puedes venir –vimos unas chicas sevillanas en casa de un sastre, en una fiesta, Pereyra que hacía muchas fiestas flamencas– y me dice La Argentinita: ¿Porqué no formas un número con estas muchachas?, enséñalas a bailar -no sabían más que sevillanas, pero las bailaban muy graciosas y con mucha personalidad, con mucha clase- me dice: [La Argentinita] con estas dos chicas forma un trío...²⁷

Las dos gitanas sevillanas eran Carmen Domínguez e Isabelita Herrera, poco tiempo después se incorporó al grupo la mexicana Georgette Somoano. Peña montó las coreografías y debutaron en “El Patio”, pues “...el nombre de *Peña y sus gitanas* se lo puso Vicente Miranda” ...²⁸

En julio de 1942 apareció una nota en *Revista de Revistas*, que nos proporciona otra versión del encuentro entre Peña y las gitanas:

También le da al canto por los micrófonos de poca categoría, la hermanita mayor de esas dos muchachas que usted conoce como las “Gitanas de Peñita”, que aquí tienen que conformarse con actuar en cabarets y sobre escenarios improvisados en pistas circenses como últimamente en el Circo Arbeu...pues bien; la culpa de todo la tiene la familia pues cuando estuvo entre nosotros Encarnación López “La Argentinita” le gustó tanto el baile de las chicas que les propuso ir con ella a Nueva York, formando parte de su grupo, a lo que se opusieron los padres de las gitanas que ahora deben estar arrepentidísimos.²⁹

Después de presentarse en el centro nocturno recorrieron teatros como el “Arbeu”, en el que actuaban a la par de las compañías contratadas -a las que Peña montaba los bailes españoles y no españoles-, y el “Lírico” en donde presentaban sus propios números sin la intervención de otros artistas y sin tener que someterse al montaje de alguna obra en particular. Después de esto fueron contratados por el empresario Paco Miller.

²⁷ Felipe Segura, *Entrevista a Miguel Peña*, documento transcrito e incompleto en el expediente de Miguel Peña, AV PER 807 CNA.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Traca-traca, “Remolino”, en: *Revista de Revistas*, 12 de julio 1942, año XXXIII, núm. 1675, p.10

A comienzos del año 1946, Miguel Peña incluyó en su grupo a una bailarina más: su hija Celia Peña quien habría de anunciarse por separado de las Gitanas. Para principios de 1949, tuvo lugar la separación entre Miguel y las Gitanas pues a partir de ese momento, aún conservando el mismo nombre, actuaron por su cuenta dentro del teatro de variedades. Por su parte, padre e hija prosiguieron sus actuaciones anunciándose como Celia y Peña.

La actividad docente de Miguel Peña comenzó en 1949 cuando estableció su primera academia en la calle de Irrigación número 143 en la Ciudad de México. También colaboró en los numerosos clubes de España en México, entre ellos el Club España en el que dirigió el grupo de danza hasta 1969, fecha en la que fue sustituido por Milagros Rioja.

Miguel Peña acompañaba sus clases con piano y, en ocasiones, con guitarra. Su especialidad era el folklore español pero enseñaba todo tipo de danzas españolas y siguió impartiendo clases, en su academia, hasta poco antes de morir en 1996.

Los conocimientos en espectáculos de variedades que acumuló Miguel Peña a lo largo de su carrera, lo llevaron a convertirse en un maestro coreógrafo no sólo de danza española sino del ritmoailable que estuviese de moda, como lo pedían las compañías de revista:

Su fama como maestro de baile es conocida en España y América: sus éxitos...culminaron con una graciosa y centenaria revista de Pepe Mayral "AL CANTAR DEL GALLO", donde, con original humor, el popular autor y periodista llevó al escenario los tiempos prehistóricos, y Peña tuvo que ingeniárselas para ambientar en plena edad de piedra, el chotis castizo, las enervantes melodías de la conga y los apocalípticos trompetazos del jazz.³⁰

Incidentalmente nadie ha advertido que en el segundo acto de "Katiuska" se incluye un cuadro de vicetiples que obtiene gran éxito y que, sin embargo, no aparece en el libreto

³⁰ Felix Herce, "Entrevistas amables. Peña y sus gitanas, o tres sevillanos en México" en: *Claridades*, s/f, en los recortes del expediente de Miguel Peña AV PER 807 CNA.

original de la revista del maestro Zorazábal, sino que fue “fabricado” por el director de evoluciones Miguel Peña.³¹

Nobleza Gitana

Pocas fueron las compañías hispanas, dedicadas exclusivamente al flamenco, que visitaron la ciudad entre 1939 y 1949. Una de éstas fue la Compañía Española de Comedias Musicadas “Alcoriza”. En ella venían dos artistas anunciados como actores y cantantes: Florencio Castelló, quien se instaló en México e inició una sólida carrera en el cine nacional, y Niño de Caravaca, cantaor que igualmente tuvo algunas participaciones en películas mexicanas.

El concepto del conjunto era una fusión entre la ópera flamenca y el teatro de revista y variedades. En su debut, en agosto de 1939, en el escenario del teatro “Regis”, presentaron la comedia *Nobleza Gitana* en la cual Castelló y Niño de Caravaca hacían gala de sus conocimientos de cante jondo. El éxito de la obra les obligó a estrenar, el 27 de agosto, un nuevo programa:

Divertidísima comedia de ambiente Granaíno:
“Esta Noche Mando yo”
En tres actos y cinco cuadros:
En las cuevas de Albaisín [sic]
Herrería con el Generalife
En la Feria de Jerez
Exterior de las cuevas del Albaisín [sic]
La Ermita del Sacro Monte³²

Era un programa esencialmente andaluz, lo cual llama poderosamente nuestra atención, pues como hemos visto antes, en la mayoría de las ocasiones se incluían números de zarzuela y canción española. Este es, por tanto, uno de los pocos programas de ópera flamenca presentados en la Ciudad de México.

³¹ sin referencia, en los recortes del expediente de Miguel Peña AV PER 807 CNA.

³² Anuncio en *El Redondel*, 27 de agosto 1939, p.7

María Antinea

En febrero de 1945 María Antinea “trionfadora en España y América del Sur” llegó a la Ciudad de México para presentar su grandioso espectáculo. Su debut se anunciaba en el teatro “Arbeu” para el 31 de mayo.

Como toda gran compañía, María Antinea contrató en la ciudad bailarines mexicanos dedicados a la danza española, entre ellos Óscar Tarriba y Maclovia Ruíz, para lo cual visitó “las academias y demás centros artísticos de la capital para seleccionar 20 jóvenes bonitas y con aptitudes artísticas, para los conjuntos”.³³

La búsqueda de talentos y el montaje le llevó a María sólo tres meses, un tiempo que le bastó para presentar el siguiente programa:

Debutaremos con Coplas y Sevillanas del Espartero, en conmemoración del 51 aniversario de la muerte de este célebre diestro, que tiene lugar hoy domingo. En este cuadro se reflejará la tristeza de la ciudad del Guadalquivir cuando supo la muerte de su torero. A continuación en el mismo programa inaugural irán Valencia, que es una serie de estampas de la bella ciudad levantina; Evocación de Julio Romero de Torres, con cálidas remembranzas del gran pintor Cordobés, y El Nacimiento del Colmao, que mostrará al público la España remota y pintoresca del año de 1800.

Allá van algunos títulos, algunos de ellos ligeramente explicados: Don Luis Candelas, de la época del bandidaje; El Romance de los Maletillas, del hondo sabor torero; Una región de Aragón, con joticas cantadas y bailadas; Alborada Gallega, rica en colorido; Cuadro Salmantino, muy pintoresco; La Muerte de Joselito, que causará sensación; El Relicario y Las calles de Cádiz, Las cuevas de Granada; Lagarteranas; Goyescas y muchos nombres más.

Cuento con el guitarrista Pepe Badajoz y con otros dos recién llegados de España, también de primera. Además tendremos una orquesta de 25 profesores dirigida por los maestros Mugerza y Rosado.³⁴

Este era verdaderamente un espectáculo de estampas españolas -danza, canto y música- que iban al folklore, pasaban por la zarzuela y llegaban hasta la reciente danza clásica española, sin dejar de lado la copla y la tonadilla. Las representaciones de María

³³ S/a, “El jueves próximo debuta en el Arbeu la Gran Compañía de María Antinea” en: *El Redondel*, 27 de mayo de 1945, p.11 segunda sección.

³⁴ *Ibid.*

hacían gala de los elementos más novedosos, uno de ellos residía en la forma dinámica de presentar sus números:

¿Cuál es la duración de sus funciones? –Unas dos horas, con un pequeño intermedio entre ellas. Todo en mi espectáculo es moderno y rápido. Nada de telones ni de interrupciones.

Cortinas y más cortinas, y un artista tras de otro. Canto, baile y poesía española para todos los gustos.³⁵

La inclusión de un “recitador” y un maestro de ceremonias en el espectáculo era un recurso ya antes utilizado por otras compañías, principalmente las que presentaban atracciones internacionales, pero Antinea los incorporó por completo a los cuadros que presentaba. Esta fórmula trascendió, más tarde, a otros escenarios no teatrales -centros nocturnos y tablaos- donde adquirieron carácter de imprescindibles.

¿Usted va a recitar?, preguntamos a Rafael Acevedo que acompañaba a María -Sí; interpretaré a los poetas jóvenes, sin desdeñar por ello a los clásicos. De preferencia al andaluz Rafael de León, que me gusta una enormidad. También presentaré a tres poetas mexicanos que comienzan y ante quienes se abre brillante porvenir, dos hombres y una mujer. Igualmente diré versos de Salvador Marín de Castro, que para mí es uno de los primeros recitadores de España.

M.A.:... no habrá micrófonos; el popular Che Reyes será algo así como el maestro de ceremonias del espectáculo...³⁶

Otra característica peculiar de la compañía de la Antinea fue la interpretación, que ella misma realizaba, inspirada en personajes masculinos:

...si visto de hombre en alguno de mis números es porque así lo requiere su ambiente ¿Cómo podría hacer El Espartero vestida de mujer? ¿y cómo la evocación de Julio Romero de Torres, si aparezco dirigiendo la orquesta? Por lo demás estoy encantada con mi sexo y como vestimos las mujeres.

¿piensa prolongar mucho su temporada?- eso lo decidirá el público. Yo estoy preparada para todo y tengo el proyecto de montar a todo lujo los ballets Sombrero de Tres Picos, El Amor Brujo, Moros y Cristianos y El Capricho Español de Rimsky Korsakoff...³⁷

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

A lo largo de su extensa y exitosa temporada en la Ciudad de México, de mayo a noviembre de 1945, que tuvo como escenario el teatro “Arbeu” y en la cual se presentaron 13 cambios de programa que contenían hasta 18 números, María incorporó nuevos elementos como los hermanos Martínez de la Piedra, Lupita Torrentera, Delia Ruiz, Paco Muriana “El Niño del Brillante, Pepita Llaser, Peña y sus gitanas, el guitarrista Sabicas, el conjunto Los Bocheros, entre otros. Circunstancia por demás trascendental para los exponentes mexicanos de danza española:

Quiero decir que en mi búsqueda de artistas he encontrado en México verdaderas maravillas; que confío en que gustando aquí tanto todo lo español, el público se entusiasme cuando vea a 20 muchachas y 10 bailarines ejecutando auténticas danzas hispanas...³⁸

La crónica especializada así lo hizo notar en sus críticas:

Y echando el resto todos los elementos mexicanos, es de tomarse en cuenta esa pléyade de jóvenes bailarines de ambos sexos, que si no son gitanos es porque no pueden tener los defectos de la raza cañí, pero sí todas sus cualidades. ¡olé!³⁹

Por su parte, la prensa y el público parecían entusiasmados y nunca aburridos con el espectáculo de la Antinea. Los anuncios periodísticos del teatro “Arbeu” eran, generalmente, muy descriptivos al momento de hablar de los cuadros la compañía, lo cual sin duda ayudaba a “ilustrar” a los amantes del espectáculo teatral:

EXTREMADURA, la recia y noble región de España que conserva sus mejores leyendas.
SEMANA SANTA EN SEVILLA, la fiesta sacra pagana más famosa del mundo.
VERDE LUNA, retablo de quien fue orgullo de los gitanos y los taurinos.
FIESTA NAVARRA, auténtica evocación de aquellas tierras, con María Antinea y los Bocheros, los mejores intérpretes de toda la canción española.⁴⁰

Pero ¿quién era María Antinea? De origen andaluz, María cantaba y bailaba. En sus inicios formó parte de la compañía de Antonia Mercé “La Argentina” y, al lado de la

³⁸ *Ibid.*

³⁹ S/a, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 11 de noviembre 1945, p.14, segunda sección.

⁴⁰ Anuncio del teatro Abreu, en: *El Redondel*, 4 de noviembre 1945, p.15, segunda sección

bailaora Pastora Imperio, se presentó en el teatro “Romea”, de Madrid, para más tarde formar su propia compañía con la que recorrió gran parte de América Latina.

En Argentina se instaló durante largo tiempo y participó en producciones cinematográficas como: *Los pagarés de Mendieta* (1939), *Explosivo 008* (1940), *La doctora castañuelas* (1950), *La niña de fuego* (1952) y *La cigarra no es un bicho* (1963).

Cabalgata

En 1948 la compañía Cabalgata dirigida por Dionisio Cano, apodado “Daniel Córdoba” en la vida de los negocios teatrales⁴¹, después de haber realizado una importante gira por Latinoamérica, llegaba al teatro “Esperanza Iris” con un verdadero show de estampas hispánicas. La intención de la compañía era presentarse durante un mes en la capital mexicana, pero sería tan afortunado su recibimiento que sólo en el mencionado teatro se presentaron por casi seis meses. Al siguiente año actuaron en el teatro “Arbeu” y dieron su última función en México, el 10 de abril de 1949.

Dionisio Cano comenzó con la compañía en España en el año 1942, debutando en el teatro “Lara”, de Madrid. Después iniciaría una gira por toda España en la que intervinieron artistas gitanos que años después vendrían a México, como Lola Flores y Manolo Caracol.

En entrevista realizada por Antonio de la Villa y que apareciera el 13 de junio de 1948 en el semanario *El Redondel*, Cano describía sus inicios en el ambiente teatral:

-Yo no tenía idea remota de que la vida me iba a traer por este camino. De siempre tuve pasión por el folklore, como exponente de nuestra característica netamente española. Ello iba ligado a mi afición al teatro donde adquirí una cultura como espectador.

-¿y se lanzó usted?

-Todo lo que hice al principio, es celebrar fiestas en mi casa, donde ofrecía a mis amigos conjuntos de bailes y canciones regionales que yo ensayaba, vestía y decoraba con la colaboración de artistas apenas conocidos.

⁴¹ Armando de María y Campos, *Un ensayo general sobre el teatro español contemporáneo visto desde México 1948 (Cotejo del de hace 5 lustros al actual)*, editorial Stylo, 372p., p.170

Aquel deporte me costó mucho dinero, pero me dio una experiencia para lo que iba a abordar después...⁴²

La compañía, al llegar a la Ciudad de México, estaba compuesta por artistas españoles, entre ellos: Miguel Herrero como cantautor, Carmelita Vázquez, Julio Toledo, Guillermo Palomar y las hermanas Carmela y Malena Montes, quienes habían permanecido en ella durante toda la gira latinoamericana. Al establecerse durante tanto tiempo en la ciudad, surgió la necesidad de renovar sus números, integrando entonces artistas tanto españoles -que venían de paso por la ciudad o que se habían establecido en ella a raíz de la inmigración de 1939- como mexicanos. Tal fue el caso de Pepita Embil y Plácido Domingo⁴³ para interpretar el género de la Zarzuela; el grupo de cancioneros Los XEY, los hermanos Martínez de la Piedra, Roberto Iglesias, Rosario Durcal, y el guitarrista Niño Sabicas, entre otros.

“Cabalgata” era un espectáculo que hacía recordar y añorar su tierra a todos aquellos españoles llegados a México aun antes de la guerra. El éxito de “Cabalgata” se debió en gran medida a este público cautivo.

Como todas las compañías de variedades de la época, “Cabalgata” hacía cambio de programación cada semana, “...se hacía cambio de programa cada viernes. En el espectáculo la segunda parte pasaba a la primera y se estrenaba la segunda.”⁴⁴

Las crónicas que dan cuenta de su debut, en el teatro “Iris”, presentaron el espectáculo con un entusiasmo inusitado:

⁴² Antonio de la Villa, “Canciones y danzas de España. El folklore como exponente de una modalidad artística”. Entrevista con los artistas hispanos Carmelita Vázquez y Miguel Herrero, en: *El Redondel*, 13 de junio 1948, p. 8 y 11

⁴³ Este matrimonio llegó a México con la compañía de zarzuela de Moreno Torroba en diciembre de 1947 y se estableció por largo tiempo en la ciudad, promoviendo este género teatral.

⁴⁴ Valentina de Santiago, Entrevista a Malena Montes, 31, México de mayo 2002.

IRIS

“Cabalgata”

¡Juventud, divino tesoro!

Y juventud española, que es como decir juventud dos veces.

En Cabalgata por lo que toca a las mujeres no hay sino una señora de edad, para hacer papeles de vieja; todas las demás o tienen o representan alrededor de 20 primaveras.

Una colección de muchachas bonitas que cantan y bailan con verdadero entusiasmo, y un grupo de artistas: hombres dotados, todos, de la mejor voluntad y algunos méritos relevantes.

Puntualicemos un poco más.

Rosario Durcal, ya en su medio, luce como una excelente cantante; Carmela Montes tiene poca voz, pero gracia por arrobos; y Carmelita Vázquez baila no solamente con el cuerpo, sino con el alma.

Y por el estilo las demás.

De ellos, en primerísimo lugar nuestro conocido “Niño Sabicas”, que sigue siendo el amo de la guitarra, y además Miguel Herrero, un cantaor afectadillo, pero “gueno”.

Muy lucidos los números regionales.

Además hay propiedad y buen gusto en el vestuario como en el decorado.

Se nos olvida alabar como se merece la “reducción” de “La Gran Vía”. Esperemos las de “La Verbena” y “La Revoltosa”.⁴⁵

Sin embargo, a mes y medio de su debut, el público y los críticos percibían cierta monotonía en el conjunto hispano, por el que iban y venían nuevos y antiguos elementos:

IRIS

“La venta de los claveles”

No cabe duda de que el único defecto que tiene “Cabalgata” como espectáculo teatral consiste en lo muy semejante que resultan sus programas.

Canciones andaluzas de Carmela Montes; otras “estilizadas” de Miguel Herrero; bailes por Carmelita Vázquez, Malena Montes y los conjuntos; más canciones por Rosario Durcal, y todo ello una y otra semana...

Lo único realmente diferente son los números colectivos habiendo sido los del viernes, “Víspera de Boda”, “La última Aria” y “La venta de los claveles”, muy gustados por el público.⁴⁶

Danza española y danza escénica popular. Centros nocturnos

Un caso: “El Patio”

El 12 de octubre de 1938 se inauguró uno de los centros nocturnos más importantes de la Ciudad de México. Ubicado en la calle de Atenas número 9 en pleno centro, durante más de cuatro décadas este lugar se mantuvo vigente renovando instalaciones y espectáculos de acuerdo a la moda reinante en cada etapa.

⁴⁵ S/a, “Por nuestros teatros, en: *El Redondel*, 2 de mayo 1948, p.15, segunda sección.

⁴⁶ S/a, “Por nuestros teatros”, en: *El Redondel*, 20 de junio 1948, p.15, segunda sección

A quince años de su inauguración, ya fallecido su creador el empresario Vicente Miranda, los diarios recordaban así el acontecimiento: “En 1938 México fue dotado de un centro de diversión a la altura de su prestigio. “El Patio, sitio por el que han desfilado las máximas figuras del mundo. Carta de recomendación para el artista”.⁴⁷

Y no exageraban, pues aunque en la Ciudad había otros sitios de igual “categoría”, no tuvieron la misma influencia que “El Patio”. Vicente Miranda, como muchos otros empresarios de la época, viajaba a las capitales del espectáculo: Nueva York, Buenos Aires, La Habana, y en cada una de ellas contrataba a los artistas más destacados.

En los centros nocturnos se combinó el teatro frívolo con los espectáculos internacionales. En “El Patio”, el día de su apertura, se hizo realidad este suceso:

El Patio

Centro Social y turista Restaurant
SOLEMNE REINAUGURACION el día 12 día de la Raza a las 9pm
Ballet Albertina Rasch
El conjunto más famoso de los Estados Unidos;
José Torres Fernández, bailarín mexicano de fama mundial;
Manuelita Arriola, mimada cancionera del Bajío;
Los Currucupipis, número cómico nacional;
Orquesta Ernesto Riestra, reforzada;
Maestros de ceremonia: Pedro de Lille y Jorge Marrón
UN GRAN MENU
CUBIERTO \$20⁴⁸

Desde su apertura la variedad del lugar presentó, con regularidad, números de baile español, algunas veces por contrataciones exclusivas a artistas españoles y otras tantas con los intérpretes mexicanos y españoles que se encontraban en la capital.

Muchas veces los artistas que en el teatro de revista habían tenido éxito, eran contratados por los diversos centros nocturnos. La popularidad en los teatros aseguraba la asistencia de los parroquianos a estos centros con variedad.

⁴⁷ S/a “Con el Patio nació la alegría...Hoy hace 15 años”, en: *Cine Mundial*, 12 de octubre de 1953, p.10,11.

⁴⁸ Anuncio, en: *El Redondel*, 9 de octubre 1938, p.7.

Anita Sevilla, quien ya era famosa en la revista teatral, fue contratada por “El Patio” durante los meses de febrero y marzo de 1939, y en los anuncios periodísticos hacían énfasis de su exclusividad con este centro nocturno: “guapísima y genuina cantaora de flamenco, exclusiva de El Patio”⁴⁹

De octubre de 1938 a marzo de 1939, José Torres Fernández, “bailarín mexicano de género español” se presentó en este centro nocturno al lado de Raquel Rojas. Fernández, Rojas y Óscar Tarriba, quién también debutó en “El Patio” en abril del mismo año, venían de Los Ángeles, donde habían iniciado su vida artística. Su presentación en este lugar fue fundamental para darse a conocer en México y emprender giras a otros países de Latinoamérica. Óscar y Raquel formaron desde entonces una pareja de bailes españoles que se volvería célebre y su interpretación atrajo a un numeroso grupo de jóvenes deseosos de aprender la danza española.

Raquel y Tarriba, como se anunciaban, comenzaron sus participaciones en el teatro de revista, al finalizar el año, dentro de la compañía del teatro “Follies Bergere” al lado de cómico más afamado de la época: Cantinflas. La formación de estos dos bailarines se inició en el ballet y el tap y por ello no se limitaron a la interpretación del baile español. Hicieron uso de sus conocimientos en otros géneros para formar el cuerpo de baile que requerían las compañías teatrales y por esto se les otorgaba el título de “creadores de bailes internacionales”.

Los espectáculos de variedades pasaron pues, del teatro al centro nocturno y viceversa. Los empresarios de unos y otros foros se preocuparon por contratar a los cantantes, bailarines y músicos cuya popularidad les garantizara el éxito. En mayo de 1939 la crítica teatral del semanario *El Redondel* dedicó, de manera excepcional, una nota a la variedad ofrecida en “El Patio” por considerarla digna de un teatro:

⁴⁹ Anuncio, en: *El Redondel*, 15 de enero 1939, p.7

Nunca habíamos involucrado en esta sección lo que ocurre en los centros nocturnos capitalinos, pero el caso actual es de tal manera destacado que nos vemos obligados a hacerlo. Vicente Miranda ha convertido el tablao de El Patio en un escenario de primerísima categoría, en el que actúan ese par de jóvenes artistas a quienes aplaude México entero: “Los Chavalillos Sevillanos”. Bailando son una maravilla, especialmente él, y tienen, además, la ventaja de que su repertorio aborda todos los distintos estilos del baile español.⁵⁰

Estos centros se preocuparon también por ofrecer alimentos y bebidas de la más alta calidad. Esto estimulaba la concurrencia de las clases pudientes que tenían la capacidad de cubrir los altos costos de dichos servicios. El “Río Rita” ofrecía ‘Delicioso menú’ y “El Patio” ‘su servicio de restaurante desde las 7 de la noche con un exquisito menú y su insuperable servicio a la carta’, además de ‘vinos y licores internacionales’.

De la misma forma era obligado contar con una orquesta de planta que amenizara la convivencia antes, después y en el intermedio de la variedad o *show*, como se popularizó definir los números presentados por bailarines y cantantes. “El Patio” contó con la afamada orquesta de Ernesto Riestra.⁵¹

Al igual que los teatros, que en su mayoría contaban con un cuerpo de baile de planta, el 28 de marzo de 1948 “El Patio” hizo la presentación del “Nuevo ballet de El Patio” cuya dirección estaba a cargo de Beatriz Carpio.

Los centros nocturnos no eran más que una amplia sala con mesas dispuestas frente a la pista de baile, que fungía también como escenario. Era indispensable un maestro de ceremonias, personaje elegantemente vestido, que se encargaba de hacer la presentación del bailarín o cantante en cuestión, a través de los calificativos más vistosos e impactantes.

El exilio español

⁵⁰ S/a, “Por nuestros Teatros”, en: *El Redondel*, 28 de mayo de 1939, p.7

⁵¹ Ernesto Riestra formó su orquesta en 1928, trabajando desde entonces en los teatros metropolitanos.

De 1939 a 1949 los españoles llegados a México a raíz de la Guerra Civil Española, transitaron por un periodo de adaptación a la vida de la Ciudad y la mayor parte de ellos prosperaron económica y socialmente gracias, en buena parte, a una característica admirable: su empeño en el trabajo. Pero ni diez ni veinte años bastarían para olvidar los orígenes, su tierra.

Desde 1937 comenzaron a llegar los primeros refugiados españoles, pero entre 1939 y 1940 fue cuando se registró la entrada ilimitada y masiva de republicanos. A partir de este momento comenzó la intensa intervención de los españoles en la vida cultural de México. Relacionados con los intelectuales mexicanos que promovieron e intervinieron en su traslado, lograron coincidir y compartir el ideal nacionalista y popular que, para ese entonces, reinaba en el país.

El entonces embajador de México en Portugal, Daniel Cossío Villegas, encabezó un plan para recibir en México a un grupo selecto de científicos y humanistas peninsulares. Así se creó la Casa de España, que tuvo como primer presidente al historiador, poeta y diplomático mexicano Alfonso Reyes.

Más tarde, la Casa de España habría de convertirse en un importante centro de investigación y enseñanza: El Colegio de México.

Muchos de los refugiados prefirieron instalarse en la Ciudad de México, pues en ella se concentraba la vida política y cultural del país:

En el Distrito Federal —y en realidad sólo allí— un español republicano podía participar en una pauta de vida que era similar, en muchos de sus aspectos sociales y culturales, a la

vida que habían dejado detrás en Madrid, en Valencia o en Barcelona. Al extenderse la duración del exilio y al desvanecerse las esperanzas de un rápido retorno a España, la atracción de la ciudad fue cada vez más fuerte para los nostálgicos transterrados.⁵²

⁵² Patricia W. Fragen, *Transterrados y Ciudadanos. Los Republicanos españoles en México*, México 1973 Fondo de Cultura Económica, 230p.,p.55

En el corazón de la ciudad se encontraban los foros teatrales, el espléndido Palacio de las Bellas Artes, los principales hoteles y restaurantes, así como cines y cafés. De estos últimos el “Tupinamba”, el “Papagayo”, del cual se decía: “...son tantos los refugiados que van a ese café de la Avenida Juárez, que más que el Papagayo parece ser el papá de Gaya”⁵³, (refiriéndose, por supuesto, al artista plástico Ramón Gaya), y el “Do Brasil” eran los más frecuentados por refugiados y nacionales.

Además de la llegada de importantes intelectuales, artistas plásticos, músicos y científicos españoles, se encuentran, en la última escala social, aquellos ciudadanos anónimos que llegaron aquí a sembrar las tierras mexicanas o a establecer pequeños y grandes comercios. En medio de estos dos polos existe un sector intermedio, el de los dedicados al espectáculo popular: actores, cantantes y bailarines. Muchos de ellos se establecieron en México de manera provisional, pero los acontecimientos mundiales y las oportunidades de trabajo les obligaron a residir en ella de manera permanente. Para el mundillo del espectáculo, la inmigración española representó un aumento considerable en sus filas, pero para la danza española esto devino esencial para su desarrollo en el país.

Los personajes relacionados con el espectáculo eran, por lo general, bien recibidos por los mexicanos. La moda de “lo español” les abrió camino y esto a su vez, aseguraba la persistencia de dicha moda. Sin embargo, el tema de los refugiados resultaba desconcertante para muchos mexicanos, principalmente porque se temía que los españoles ocuparan los empleos de los nacionales, por no hablar de las connotaciones políticas que implicaba al relacionarlos con el socialismo, el anarquismo y el comunismo. Así, su incorporación a la sociedad mexicana no resultó fácil:

El tópic de los refugiados españoles, tema de actualidad nacional.

Aparte del problema inmigratorio que representa para el gobierno, la presencia del primer contingente arribado a las playas veracruzanas.

En el panorama de la vida metropolitana se ha hecho palpable ese inusitado aumento de población.

Los cafés son los preferidos por los expatriados de acuerdo con la viciosa costumbre de la península, de pasarse el mayor tiempo en torno de las mesillas de mármol, entregados al sabroso, aunque estéril ejercicio de la charla.

⁵³ Leonelo, “Run Run”, en: *Revista de Revistas*, 25 de julio 1943, año XXXIV, núm.1729, p.13

Formando contraste con esas gentes ultramarinas que pululan por las avenidas, existe a una hora y media de la capital, un grupo de agricultores que apenas desembarcados tomaron posesión de las tierras donadas por el gobernador Labra de la municipalidad de Zumpango. En los ranchos Los Cedros y La Palma funciona la primera colonia agrícola de refugiados formada por una docena de familias de todas las provincias españolas.⁵⁴

La nómina de los artistas españoles de 1939 a 1949 es muy extensa. Un claro ejemplo de esto lo tenemos en la película *Sierra Morena*, de la cual hablaremos más adelante. Historias similares a la de Florencio Castelló, uno de los protagonistas del film, se repitieron constantemente. No fueron pocos los que, al llegar a México con alguna compañía teatral, decidieron establecerse en la próspera y cosmopolita Ciudad de México. Esto se repitió en otras ciudades de Latinoamérica como Lima, Buenos Aires, Río de Janeiro, La Habana y, por supuesto, en Norteamérica, principalmente en las ciudades de Nueva York y Los Ángeles. Era evidente la intensa actividad que los artistas españoles tenían en los espectáculos de la ciudad:

En el Arbeu y durante el mes de agosto, la Compañía Española de Arte Lírico llevó a cabo una breve temporada de zarzuela con un elenco presidido por la famosa tiple María Badía y otros artistas refugiados, interpretando obras conocidas, modernas y antiguas como “Doña Francisquita”, de Vives; “Luisa Fernanda”, del maestro Moreno Torroba; “La Dolorosa y los claveles”, del maestro Serrano, y joyas del género chico como “La Verbena de la Paloma”, “La Revoltosa” y “Gigantes y cabezudos”.⁵⁵

Las agrupaciones regionales españolas en México, han sido poco estudiadas aunque tuvieron un papel importante en la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad. Como ejemplo sencillo tenemos las festividades de La Virgen de la Covadonga que se realizaban año con año, mediante oficios religiosos, corridas de toros y vendimias. Este tipo de eventos mantuvo en contacto a la población con las manifestaciones hispanas. A raíz de la llegada de los refugiados se sumaron a las agrupaciones ya establecidas en la ciudad, otras tantas que promovieron la celebración de eventos de ese tipo.

⁵⁴ S/a, “Si todos fueran así...”, en: *Revista de Revistas*, 9 de julio 1939, año XXVIII, núm. 1520, p.8

⁵⁵ Roberto El Diablo, “El año teatral”, en: *Revista de Revistas*, 2 de enero 1944, año XXXVI, núm. 1752, p.11

Los clubes regionales establecidos en México antes de la inmigración⁵⁶ acaecida por la Guerra Civil fueron: El Orfeó Catalán, el Centro Vasco, El Centro Leonés, El Centro Asturiano y el Centro Gallego. Es sabido que éstos no dieron un cálido recibimiento a los expatriados en general, como podría suponerse, por ello se conformaron otros centros con los nuevos habitantes de la ciudad. De esta forma las agrupaciones regionales hispanas en México, fueron un fecundo punto de reunión y de trabajo para los recién llegados. Es importante mencionar que El Centro Andaluz fue establecido después de 1939. Tuvo una breve duración por lo que no existe documentación que pueda dar luz sobre su influencia en el espectáculo de la danza española.

A estos centros asistían los adultos españoles interesados en preservar y en transmitir a sus hijos las tradiciones y formas de vida de su tierra natal, y así:

Conservaron su propia identidad cultural distinta y mantuvieron en México las asociaciones intelectuales, sociales, políticas y culturales que habían trasplantado de España. Así lo hicieron en un principio porque creían que estas asociaciones pronto serían restablecidas en España, a su regreso del exilio.⁵⁷

Sin embargo, la mayoría de los intelectuales españoles mostraban cierto recelo hacia las manifestaciones dancísticas españolas que se presentaban en los centros nocturnos y en los espectáculos de variedades, probablemente por el temor de que éstos incurrieran en la “españolada” tan frecuente ya en la industria cinematográfica, tanto española como mexicana. Veremos más adelante cómo el acercamiento de este sector se logró al finalizar la década de 1940 y a lo largo de la década de 1950, con el auge de los tablaos en la Ciudad de México.

⁵⁶ Es oportuno señalar que a lo largo de la historia moderna de México, la llegada de españoles al país ha sido una constante. Durante el régimen porfirista se registró una numerosa inmigración desde la península. En esta época los extranjeros gozaron de muchos privilegios, “una de las leyes más importantes fue la de naturalización y extranjería, promulgada en 1886, por la cual los extranjeros que adquirían bienes raíces eran naturalizados mexicanos”. Los españoles, en este periodo, prosperaron con la instalación de pequeños comercios. Cuando concluyó la lucha revolucionaria, en 1921, se registró una gran entrada de españoles al país. De 1895 a 1940, la mayor parte de la población española se concentró en la Ciudad de México y en Veracruz. Ver: Michael Kenny, et.al, *Inmigrantes y refugiados españoles en México siglo XX*, México, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, 1979, 224p., p. 31 y 32.

⁵⁷ Fagen, *op.cit.*, p.58

Detrás de los artistas que se avecindaron en la ciudad, surgió otro sector que cultivaría la canción, la música y la danza española y quienes, siendo niños cuando llegaron a México, se sintieron atraídos por estas manifestaciones. Ellos integraron la siguiente generación de protagonistas de la danza y la música españolas en los nuevos foros: los tablaos, pero su inicio tuvo aún como punto de partida el teatro de variedades y el centro nocturno.

La cantante y bailarina Anita Sevilla quien había llegado a América huyendo de la Guerra Civil Española, murió prematuramente en los Estados Unidos en noviembre de 1942. Su hija Ana Durán quedaría huérfana con sólo 13 años de edad, pero su infancia al lado de su madre la relacionó con el mundo del espectáculo y, al quedar sola, inició su carrera profesional en el baile español. En los concursos hípicos, romerías y celebraciones de la colonia española en México y más específicamente del Centro Andaluz, hizo sus primeras actuaciones haciéndose llamar Anita Sevilla, igual que su madre.

Ana Durán formó parte de la compañía de María Antinea en su fructífera temporada en México y al lado de connotados bailarines -no sólo de danza española- recorrió parte del norte de México y Los Ángeles, para finalmente formar pareja de baile con, el también español, Manolo Arjona, a partir del año de 1947, con quién se presentó en los centros nocturnos más sobresalientes de la época como el “Versalles”, “El Patio” y el “Astoria”.

Manuel Arjona, originario de Málaga, llegó con su familia a la Ciudad de México siendo aún adolescente. Su acercamiento a la danza española se produjo en el Centro Andaluz cuando fue invitado, por el actor Luis Alcoriza, a participar en la película *Sierra Morena*. Su formación profesional la realizó junto a Óscar Tarriba y con el bailarín Sergio Unger, quienes fueron sus maestros.

Manolo⁵⁸ y Anita participaron en el teatro de variedades de México e intervinieron en los espectáculos de artistas españoles como Manolo Caracol y Lola Flores, no sólo en la Ciudad de México sino en el resto de Latinoamérica.

Otro testimonio de los españoles refugiados en México lo constituye el de las gitanas que integraban el trío de baile con el también español Miguel Peña:

En una fiesta íntima conoció Peña a dos bellas señoritas refugiadas; al verlas e iniciar unas castizas sevillanas y concebir un proyecto atrevido, fue cuestión de unos instantes... A los pocos meses y aprovechando las magníficas condiciones de las muchachas, formó un artístico trío que hoy día es uno de los números más finos y selectos con los que cuenta el género de las varietés en México.⁵⁹

La participación de los intelectuales españoles en la cultura mexicana se daría en otro sentido, algo alejado de los espectáculos de revista y variedades aunque sus protagonistas estuvieran en México por las mismas circunstancias y aunque el nacionalismo efervescente de la época hurgara en las manifestaciones populares. En 1940 se creó la revista quincenal *Romance*, cuya redacción y colaboraciones estaban a cargo de un grupo de españoles, latinoamericanos y mexicanos, bajo la dirección de Juan Rejano. Además de constituirse como un órgano difusor de la crítica cultural, *Romance* logró su objetivo: el de la popularización de la cultura, pues, “directa o indirectamente, *Romance* habría de convertirse en un modelo objetivo y subjetivo para un verdadero movimiento que surgiría poco después y que perdura hasta la fecha: los suplementos y las páginas culturales de los periódicos diarios”.⁶⁰ Algunos de los colaboradores de la revista, cuando ésta dejó de publicarse, en 1941, participaron en los periódicos más importantes del país y así propiciaron la aparición dichos suplementos.

⁵⁸ Posteriormente Manolo Arjona fue director de festejos del Centro Asturiano de México durante 15 años, y hasta la fecha se ha dedicado a la promoción y dirección de diversos espectáculos.

⁵⁹ Felix Herce, “Entrevistas amables. Peña y sus gitanas, o tres sevillanos en México”, en: *Claridades*, p.11, s/f

⁶⁰ Alberto Dallal, “Temas relativos a la danza en la revista *Romance* (1940-1941)” en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, 1983, núm. 53, p.171

Otras publicaciones hechas por españoles y editadas en México, se constituyeron también como órganos difusores de las actividades de los intelectuales refugiados: *España Peregrina*, *Las Españas* y *Hora de España*, entre otras.

En 1940 el Grupo de Danzas Clásicas y Modernas “La Paloma Azul”⁶¹ encabezado por la bailarina Ana Sokolow presentó en el Palacio de Bellas Artes, un programa en el que se incluyó la obra *Don Lindo de Almería*, del escritor español José Bergamín⁶², que causó una grata impresión en la crítica dancística.

En *España Peregrina* se la describió, casi proféticamente, de la siguiente manera:

...un suceso que se desliza silencioso y ágil sobre las puntas de los pies para trazar graciosa y claramente un camino. Cuando México cuente con una escuela de baile original, que nada tenga que envidiar a otras escuelas nacionales ya famosas, se hablará de este ballet Don Lindo de Almería, y de sus cuatro reforzados realizadores, la bailarina norteamericana Ana Sokolow, el pintor mexicano Antonio Ruiz, el músico español Rodolfo Halffter y el escritor, también español, José Bergamín, como de los héroes fundadores de leyenda.⁶³

Así, las expresiones dancísticas populares, consideradas continentes de poca esencia cultural, resultaron excluidas de estas publicaciones, por lo que no se reseñó en ellas alguna función relativa al teatro de variedades o revista.

Los escritores Juan Rejano y Pedro Garfias, fueron dos de los andaluces exiliados que participaron en la difusión de actividades populares, como la fiesta brava. Juan Rejano, colaborador de suplementos culturales herederos de su revista *Romance* participaría en programas televisivos relativos a la tauromaquia mexicana e incluso escribiría un libro dedicado al torero cordobés Manuel Rodríguez “Manolete”. Pedro Garfias se mantuvo cercano a los espectáculos españoles presentados en los tablaos mexicanos.

⁶¹ El Grupo de Danzas Clásicas y Modernas “La Paloma Azul” estuvo integrado por el músico Rodolfo Halffter, la bailarina Ana Sokolow, y los pintores mexicanos, Antonio Ruiz y Manuel Rodríguez Lozano. El distintivo del grupo lo diseñó el pintor hispano Ramón Gaya.

⁶² Para danza, José Bergamín (Madrid 1895-¿?) trazó las escenas sobre costumbres andaluzas para el ballet-mojiganga *Don Lindo de Almería* (1940); las escenas burlescas para *La Madrugada del Panadero* de la cual se hicieron tres versiones: Ana Sokolow (1940), Ana María (1940) y Raquel Gutiérrez (1949).

⁶³ S/a, “Don Lindo de Almería” en: *España Peregrina*, febrero de 1940, año primero, p.41

Capítulo IV. Primeros exponentes mexicanos de la danza española

La presencia permanente de espectáculos de corte español en la Ciudad de México, además de la institucionalización de la educación dancística y del movimiento mexicano de danza moderna en esta etapa, favorecieron e influyeron en el nacimiento y el desarrollo de los intérpretes mexicanos. Durante la década de los años cuarenta podemos ubicar el nacimiento de la primera generación de grandes exponentes mexicanos de la danza española. Sin embargo, desde finales de la década de los años treinta existen referencias de un gran número de ejecutantes de éste género cuyo centro de acción se encontraba en los espectáculos teatrales de variedades, así como en los centros nocturnos.

En muchas ocasiones estos bailarines, casi siempre varones, no lograron trascender el escenario de las variedades por no contar con el apoyo necesario o por falta de aptitudes, o porque sólo interpretaron este tipo de danza esporádicamente. Otras veces, el paso por estos escenarios representó sólo el inicio de una carrera fructífera de investigación y creatividad para la danza teatral española.

La huella de las mujeres dedicadas a la danza española en estos últimos años de la década de los treinta es muy difusa. Su influencia y popularidad fueron breves y limitadas, principalmente por las ideas vigentes de la época, en las que se concebía a la mujer decente en el hogar y no en la vida pública. Por otra parte, al contraer nupcias éstas muchas veces debían dejar la actividad dancística. Es por esto que sus nombres se vieron opacados por los de los varones cuya presencia fue continua.

La Escuela Nacional de Danza

El 29 de abril de 1931 se creó la Escuela de Plástica Dinámica, de breve duración. Con este primer intento de institucionalizar la educación dancística se dio el primer paso hacia el establecimiento de la futura Escuela Nacional de Danza. Esta sería la concreción de la propuesta de José Vasconcelos establecida en su Proyecto de Educación Pública Federal elaborado a mediados de la década de los veinte, cuyo objetivo se centraba en una idea esencial: “universalizar lo nacional”.

Enrique Vela Quintero o Enrique Velezzi, quien fuera nombrado en 1931 profesor de danza de la Sección de Música y Bailes Regionales del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, relata la primera experiencia de llevar la enseñanza de la danza a las escuelas: “Nos mandaban a dar clases, a iniciar a los niños dentro de la danza; uno ponía cosas fáciles que las muchachas pudieran captar; no había salones especiales, ni barras, ni espejos, daba uno las clases en los patios de las escuelas”¹.

El plan de estudios de la Escuela de Plástica Dinámica, con duración de 6 años, más dos de cursos especiales, contempló las siguientes asignaturas:

1. La técnica y virtuosidad de la escuela clásica rusa como base de toda enseñanza física.
2. Estudios prácticos de la historia de la danza
3. Danzas regionales de todos los países
4. Estudio de reacciones físicas a los factores físicos
5. Conocimiento práctico de las escuelas modernas de danza libre
6. Acrobacia
7. Bailes de salón y su historia²

El objetivo de la Escuela de Plástica Dinámica buscaba recuperar, interpretar y sistematizar danzas y bailes autóctonos y regionales de México.

Antes de la Escuela de danza ya existía la de Pintura al aire libre y el Conservatorio Nacional de Música, y con la institucionalización de las artes a través del Departamento de Bellas Artes se buscaba rescatar la expresión nacional “en oposición al arte concebido como lujo, [construir] una nueva visión generosa y popular...”³ de las artes.

¹ Patricia Aulestia de Alba, *Enrique Vela Quintero*, expediente EXDA 00243 CNA, 5p., p.3

² Alma Rosa Cortés González, *60 Aniversario Escuela Nellie y Gloria Campobello, Sesenta años de educación dancística 1932-1992*, s/e., 112p., p.17.

³ *Ibid.*, p.29

Pensemos que el llamado movimiento muralista mexicano enfrentaba, en la década de los años treinta, su etapa más esplendorosa, representada por los pintores José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, quienes habían tomado los muros de edificios que, siendo públicos, podían ser vistos por todo el pueblo y en los que abordaban temáticas de carácter social.

Al desaparecer la Escuela de Plástica Dinámica, en 1932, bajo la dirección del pintor guatemalteco Carlos Mérida, se creó la **Escuela de Danza** como una dependencia de la Secretaría de Educación Pública. En ella se impartiría ballet clásico, bailes mexicanos, bailes extranjeros, baile teatral y música.

A la Escuela se le encomendó también una tarea de investigación y rescate de los bailes folklóricos mexicanos, que estuvo a cargo de un grupo de estudiosos como Fernando Gamboa, Luis Felipe Obregón, Francisco Domínguez y Marcelo Torreblanca, entre otros. A estos trabajos de investigación se les llamó Misiones Culturales y “...se impuso el criterio de la danza popular como fuente legítima de la danza académica y ésta como una actividad profesional”⁴.

A los profesores los “...mandaron aprender de los grupos étnicos que venían de los Estados: la danza del venado, los pascolas, la danza de los gallos, en la que se amarraban un cuchillo como espolón...”⁵

Los requisitos indispensables para el acceso a al Escuela de Danza eran: constancia de estudios primarios, ser mayores de 10 años y menores de 17, examen de aptitudes y certificados de registro civil (acta de nacimiento) y médico⁶.

Los maestros pioneros, y que formarían a un buen número de intérpretes de la danza folklórica y moderna mexicana fueron: Tahoser Lara, Concepción Pichardo, Marina

⁴ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y Poder*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1995, 608p., p.71

⁵ Aulestia, *op.cit.*, p.3

⁶ Cortés González, *op.cit.*, p.24

Marcué, Rafael Díaz, Karol Adamchevsky, Gilberto Martínez, Linda Costa, Emma Ruiz, Estrella Morales, Luis Felipe Obregón, Gloria y Nelly Campobello, Francisco Domínguez, Tessy Marcué, Xenia Zarina, Francisco Ross, Carmen Galé de Carrillo y Carmen Delgado. Esta última bailarina estaría encargada de impartir la clase de Bailes Regionales Extranjeros-Baile Español, que según la *Historia Académica de la Escuela Nacional de Danza*⁷, comprendía las siguientes asignaturas:

Ritmo Aragónés

1. Castañuelas
2. Braceo
3. Pasos
4. Movimiento completo

Ritmo Andaluz

1. Castañuelas
2. Braceo
3. Pasos
4. Movimiento general

Ritmo Flamenco

1. Braceo
2. Movimiento

A partir de 1936 la sede de la Escuela de Danza se estableció en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes y contemplaba la especialización en alguno de los siguientes géneros: baile griego, populares extranjeros (ruso, español, portugués, etc.) y baile teatral moderno (tap, acrobático, etc.)⁸. Al siguiente año se denominaría oficialmente como Escuela Nacional de Danza.

El Movimiento Mexicano de Danza Moderna

Dos bailarinas norteamericanas en busca de una nueva concepción de la danza sin la rigidez del ballet clásico, encabezaron, con la Escuela Nacional, el primer periodo del

⁷ Enrique Vela Quintero y María Velasco Ortiz, *Historia Académica de la Escuela Nacional de Danza*, México, julio 3 de 1985, 19p., p.4. El documento manuscrito original se encuentran en el expediente de Enrique Vela Quintero EXD 00243 CNA

⁸ Tortajada Quiroz, *op.cit.*, p.70

movimiento mexicano de danza moderna, cuya etapa de formación se ha fechado entre 1939 y 1941. Estas bailarinas fueron Waldeen y Anna Sokolow. Así la naciente danza moderna fue la vía idónea para el desarrollo de sus inquietudes.

Ambas figuras se presentaron en la Ciudad de México durante los primeros años de la década de los treinta. Más tarde, Waldeen fue invitada a dirigir el Ballet de Bellas Artes, mientras Anna Sokolow formaba el Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas, al que llamaría *La Paloma Azul*.

Sokolow y Waldeen se convirtieron en las forjadoras de una generación de bailarines entre los que podemos mencionar a Guillermina Bravo y Ana Mérida, quienes luego dirigieron la Academia de Danza Mexicana, creada por el gobierno en 1947. Un año después Guillermina Bravo fundaría el Ballet Nacional de México que, junto a la Escuela Nacional de Danza, originaron un movimiento en el que se integraron pintores, escritores, coreógrafos y bailarines, que concretó el período más esplendoroso del Movimiento Moderno de Danza Mexicana y que se extendería hasta la segunda mitad de los años cincuenta.

Recuperación, valoración e interpretación de los elementos folklóricos y populares fueron distintivos de la danza culta de esta etapa. Con el programa de Misiones Culturales se rescataba la música y la danza del folklore mexicano, rastreando por supuesto sus orígenes hispanos e indígenas. Por añadidura, se le confería a las expresiones populares y folklóricas del mundo un lugar especial en la escala cultural universal. En el número 17 de la revista *Romance* Nelly y Gloria Campobello escribían acerca de las danzas de Michoacán, y ya antes, en el número 9, Virginia Misbnun había comparado las danzas mexicanas y folklóricas con la danza española concluyendo lo siguiente:

La danza pura española combina dos elementos, un movimiento lánguido sostenido e interrumpido por gestos repentinos y destacados. Pero la danza social mexicana no tiene ninguna de estas cualidades opuestas. Es una danza más moderada en la que estos dos elementos se modifican uniéndose en vez de oponerse...El movimiento destacado y el

gesto sostenido de la danza española, se han fundido en alegre y continuo zapateado que es la característica de las danzas sociales mexicanas.⁹

La puesta en escena de coreografías con temática popular, pero adaptada por intelectuales de casi todas las disciplinas, proponía su visión de la problemática social mexicana y hurgaba en busca de nuevas propuestas para presentar lo folklórico a salvo de la fácil presentación turística.

En 1940, el Grupo de Danzas Clásicas y Modernas *La Paloma Azul*, ofreció en el Palacio de Bellas Artes un programa que incluía la obra *Don Lindo de Almería*, escrita por el español José Bergamín, musicalizada por el también español Rodolfo Halffter, coreografiada por Ana Sokolow y con la escenografía realizada por el pintor Antonio Ruiz.

En la revista *Romance* Juan Rejano reseñó con nostalgia la puesta en escena de esta obra:

Lo que José Bergamín se ha propuesto en esto que el llama escenas de costumbres andaluzas, ¿cómo puede considerársele artísticamente? La fórmula empleada por el autor de *Don Lindo de Almería* es sumamente original. No por revelaciones, sino por abstracciones. Parece como si en lugar de imaginar –de crear– unos tipos o una anécdota, se hubiese ido a tomarlos al retablo donde ya existían, viejos como el polvo del tópic, para irlos poco a poco reduciendo –y elevando– a una cifra elemental, que nos devuelve

indirectamente la realidad a fuerza de evocación. Desintegrar el cromo, la estampa colorista, desconceptualizar los rasgos que puedan definir una época, un clima espiritual hasta dejarlos en sonidos, en línea pura. Pero en este cauce vacío –en este cauce abierto para que discurran música y color– qué fina mano para encender la imaginación, qué imaginación para engarzar en un leve vientecillo humorístico los elementos dramáticos característicos de la vida española.¹⁰

Gran parte de los bailarines egresados de la Escuela Nacional de Danza, durante este período, tenían amplio conocimiento de los bailes españoles, los cuales -como hemos visto- eran apreciados por su tradición dentro del ballet clásico. Así, bailarines dedicados a la naciente danza moderna o al ballet, tenían la posibilidad de participar en obras o

⁹ Misbnum Virginia, “Las danzas de México” en: *Romance*, año 1 núm.9, 1 de junio de 1940, p.8

¹⁰ Juan Rejano, “Don Lindo de Almería” en: *Romance*, año 1, núm.1, 1 de febrero de 1940, p.5

eventos tan diversos como películas o revistas teatrales en los que se requería del género español, gracias a su formación inicial. Como ejemplo véase la estrecha participación de Guillermo Keys y Enrique Iglesias en el Ballet Español de este último en la década de los años cincuenta.

Los personajes

Son muchos los nombres de bailarines de danza española, o de alguno de sus géneros, que la prensa escrita menciona en los anuncios y en las reseñas teatrales de 1939 a 1949. Desafortunadamente, son pocos de los que se habla con mayor frecuencia que unas pocas alusiones, por lo que resulta difícil caracterizarlos como exponentes mexicanos de esta danza. Es posible que muchos de estos personajes fugaces hayan sido bailarines que se especializaron en otros géneros, cambiaron de nombre artístico, tal vez viajaran a otras ciudades del continente o quizá, simplemente, abandonaron el oficio.

Algunos de los bailarines mexicanos de danza española hicieron escuela no sólo en la Ciudad de México, sino en el resto del país e incluso del mundo. Aquí mencionamos a aquéllos que influyeron en la formación de otros practicantes nacionales de esta disciplina.

El primer bailarín mexicano, del cual se tiene noticia, que se dedicó a la Danza Española fue José Torres Fernández, quien era conocido artísticamente como José Fernández. Originario de Irapuato, en el Estado de Guanajuato, nació en 1900 y pasó "...su infancia en el Distrito Federal; en el barrio de Tacubaya. A través de lo que el mismo relató, imagino las tardeadas en su casa donde se declamaba, se cantaba, se tocaba el piano y el violín"¹¹.

Fernández se trasladó a Los Ángeles, California, en donde instaló una academia de bailes de salón, "...principalmente de tango"¹². En los Estados Unidos de América estudió ballet con Adolph Bolm, cuando por un casual encuentro con la danza española,

¹¹ Antonia Torres y Fernández Burke, *José Fernández*, documento mecanografiado, expediente de José Fernández AV PER 317 CNA.

¹² *Ibid.*

decidió dedicarse a ella. Fue en Hollywood que vio bailar a Antonia Mercé, “La Argentina”, hecho que con seguridad se suscitó alrededor de 1928, fecha en la que la bailarina alcanzó el triunfo en aquellas tierras.

Gran parte de su vida profesional se desarrolló en Norteamérica, donde le conoció su discípulo Óscar Tarriba. En 1932 José Torres Fernández buscaba bailarines para el montaje de *El Bolero* de Maurice Ravel; Tarriba para ese entonces había realizado estudios de tap y ballet en Los Ángeles, California y había sido aceptado tras la audición que le realizara Fernández.

Poco se sabe de la carrera del maestro Fernández en México. El 12 de octubre de 1938 fecha de la inauguración del centro nocturno “El Patio”, se le anunció como bailarín del género español.

El Patio

Centro Social y turista Restaurant
SOLEMNE REINAUGURACION el día 12 día de la Raza a las 9pm
Ballet Albertina Rasch
El conjunto más famoso de los Estados Unidos;

José Torres Fernández, bailarín mexicano de fama mundial
Manuelita Arriola, mimada cancionera del Bajío;
Los Currucupipis, número cómico nacional;
Orquesta Ernesto Riestra, reforzada;
Maestros de ceremonia: Pedro de Lille y Jorge Marrón
UN GRAN MENU
CUBIERTO \$20¹³

Su temporada en “El Patio” se prolongó hasta mediados del mes de enero del año siguiente, acompañado por su alumna Raquel Rojas. Después, a mediados de la década de 1940, viajó a Nueva York, lugar en el que se unió sentimental y artísticamente con Dolores Mosley. Dolores era bailarina de danza española y había actuado durante algún tiempo en la Ciudad de México al lado de Manolo Vargas e incluso participó en la grabación de la película *Maravilla del Toreo* en 1942. Formaron la pareja de baile denominada Dolores y Fernández hasta 1957, fecha de su separación.

¹³ Anuncio en: *El Redondel*, 9 de octubre 1938, p. 7

Fernández visitaría la ciudad de México por pequeños lapsos de tiempo, entre 1944 y 1945. Se instaló, junto con Dolores Mosley, en la ciudad y se dedicaron principalmente a la enseñanza. Martha Forte, su alumna de 1944 a 1945 recuerda de él su habilidad con las castañuelas¹⁴.

Con motivo de un festival benéfico para los ejércitos aliados en la Segunda Guerra Mundial, organizado por Warner Brothers en 1944, “Dolores y Fernández bailaron como dioses Goyescas, dando un realce inusitado a la gran presentación”.¹⁵

Como la mayor parte de los bailarines de la época, recorrió Latinoamérica presentándose en distintos foros. Según afirmaciones de su hija, vivió en Buenos Aires durante cuatro años, para después partir a España, en donde tomó clases de Escuela Bolera y de flamenco:

Y por fin España, para encontrar, creía él, lo que vio en Antonia Mercé. Pero España había llegado a ignorar su esencia. Había bailarinas por montón, enseñando las piernas, moviendo las caderas con exageración barata...Olvidados de sus verdaderas raíces, reflejando lo que una artificiosidad inculta y barata creó, como suele suceder en países subdesarrollados. Pero también encontró a La Quica, quien le aportó lo que le faltaba conocer del flamenco, y conoció la Escuela Bolera, que tanto enriqueció al Ballet Clásico.¹⁶

Su interés por las castañuelas derivó en la confección de las mismas, labor a la que dedicó gran parte de su vida:

Las hace de ébano o en último caso de granadillo. Literalmente las esculpe, las pule, les da tono, las ama. Cada par es único. Tiene una voz única. Es, no una cosa que se aporrea, ni siquiera que se toca repitiendo la parte rítmica de la música, es un instrumento, que con el piano, con el cual usualmente acompañaba la danza española de concierto, forma un diálogo, un contrapunto, una orquesta.¹⁷

¹⁴ Valentina de Santiago, Entrevista a Martha Forte, México, 11 junio 2002

¹⁵ S/a, “Premier”, en: *Nosotros*, núm. 14, vol.1, 22 de julio 1944, p. 72 y 73

¹⁶ Torres y Fernández Burke, *op.cit.*

¹⁷ *Ibid.*

En 1957 regresó a la Ciudad de México en donde continuó impartiendo clases y haciendo castañuelas, y en 1963 se mudó definitivamente a Los Ángeles, California¹⁸.

Pero ¿qué era lo que bailaba y cómo lo bailaba José Torres Fernández?. Teniendo como único maestro su sensibilidad y su amor a la danza española, podemos suponer que su fuente de aprendizaje la encontró en los espectáculos que pudo presenciar a lo largo de sus viajes. Su interés por el uso de las castañuelas surgiría al ver a Antonia Mercé, “La Argentina”, pero la información es vaga en cuanto a sus inicios en la danza española.

Fernández interpretaba las obras de los famosos músicos españoles Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquín Turina y otros, es decir, la danza clásica española que vio en “La Argentina”. Los testimonios fehacientes, aunque escasos también, los encontramos en las fotografías de los diarios, en las que vemos a un bailarín moreno y delgado vestido con el típico traje corto andaluz o con el vistoso ropaje goyesco.

Óscar Tarriba

En “El Patio” se presentaron, días después de la inauguración, Óscar Tarriba acompañado de la bailarina y actriz austriaca Janet Reisenfeld, conocida en México con el nombre de Raquel Rojas, con quien formaría pareja de baile durante muchos años. Tarriba conoció a Raquel en Los Ángeles, pues ambos fueron alumnos de José Fernández, y con ella fue contratado, desde 1936, para el centro nocturno “Grillón” de la Ciudad de México:

A ella la conocí muy muy jovencita, acababa de regresar a Estados Unidos de la escuela en Francia. Había estudiado un poco de español en París y fue a estudiar con José Fernández. Hicimos pareja como por diversión, como para aprender más, y un día nos salió una oportunidad para dar una prueba. Como habíamos ensayado tanto, la dimos, nos tomaron y ya nos dedicamos al baile profesional. Fue cuando me tuve que separar de mi maestro.¹⁹

He aquí el anuncio en los diarios de su debut en “El Patio”:

¹⁸ Desafortunadamente me ha sido imposible saber el lugar y la fecha de su fallecimiento.

¹⁹ Kena Bastien, Entrevista a Óscar Tarriba, inédita, expediente Óscar Tarriba AV PER 1017 CNA.

Para comodidad de las familias El Patio
ofrece hoy domingo su servicio de restaurante. Desde las 7 de la noche con un exquisito
menú y su insuperable servicio a la carta.
Vinos y Licores internacionales
BALLET ALBERTINA RASCH
RAQUEL Y TARRIBA
MANUELITA ARRIOLA
EL TRIO MIXTECO
GRACIA Y LAMAR
EL CHARRO MAXIMINO
JORGE MARRON Y ERNESTO RIESTRA Y SU ORQUESTA
La orquesta principia desde las 8p.m.
Las variedades a las 10 y la medianoche²⁰

Óscar Tarriba nació en Culiacán, Sinaloa, el 5 de febrero de 1908. Siendo aún pequeño (1910) su familia se trasladó a San Francisco, California, donde inició su contacto con la danza. Estudió ballet con Adolph Bolm y Theodore Koslov y tap con Billy Richie: “pero nunca en serio...y cuando ya me quise dedicar por completo al ballet, era muy tarde, pero después lo seguí estudiando por gusto”²¹

Tarriba se inició en el Ballet y en el Tap, y “se presentaba con frecuencia como bailarín de esta última disciplina, en las compañías de comedias musicales y revistas de Los Ángeles”.²²

A los 24 años es elegido por José Torres Fernández para presentar, en el “Hollywood Bowl”, una producción de *El Bolero* de Ravel:

fuiamos a hablar con él, y como nos tenía que entrenar, nos dijo que podíamos tomar todas las clases que quisiéramos gratis aparte de asistir a los ensayos y, después de la función, en lugar de pagarnos, nos propuso darnos seis meses más de clases. Como y ya había visto a bailarines como La Argentina, Escudero y la Teresina, me entusiasmo la idea, entré con él y ya me quedé.²³

²⁰ Anuncio en: *El Redondel*, 23 de octubre 1938, p.7

²¹ Bastien, *op.cit.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

En la Ciudad de México se presentó en centros nocturnos como el “Tap Room” del Hotel Reforma, en el “Follies”, en “El Retiro” y “El Patio” y en teatros al lado de compañías, tanto de danza como de variedades, como lo fueron la de María Antinea y la de Mario Moreno “Cantinflas”

En 1943 Óscar Tarriba fue invitado por Anna Sokolow para interpretar el papel principal masculino en *Carmen*, con motivo de la inauguración del centro nocturno “Sans Souci”, también en la Ciudad de México.

Durante 4 años (de 1946 a 1950) residió en la isla de Cuba en donde actuó, teniendo como pareja a la bailarina mexicana Delia Ruíz, en el espectáculo del cabaret “Tropicana” y en el “Teatro Nacional”, en este último “alternando con películas habladas en español”²⁴, además de participar como coreógrafo en la compañía “Cabalgata” que dirigía Dionisio Cano y que tanto éxito logró en La Habana.

Aparte de la Escuela de Danza, en la que se impartía danza española orientada más al folklore y a la danza clásica española, no existían otras academias en las cuales se pudiera estudiar sin el compromiso que implicaba su profesionalización:

Cuando vine a México, no había ninguna escuela de baile español en cuanto a su estudio serio; era muy difícil estudiarlo bien porque no había maestros. Cuando debutaba en algún teatro, los jóvenes me iban a ver para que les diera clases...me daba pena decirles que no y como me gustaba, pues les daba. Las clases las daba en estudios que alquilaban los alumnos o en el foro del escenario donde estaba trabajando cuando no había ensayos...²⁵

Finalmente Óscar Tarriba instaló su academia en la ciudad de México, en 1950, a su regreso de la gira por Cuba y formó la compañía Ballet Español Tarriba en 1952. Diez años después se retiró de los escenarios para dedicarse exclusivamente a la docencia.

²⁴ Alfer dice...”desde la Habana”, corresponsal Octavio Álvarez en: *El Redondel*, 25 de enero 1948, p.9, segunda sección.

²⁵ Bastien, *op.cit.*

Tarriba murió el 22 de mayo de 1988 en el hospital de cardiología de la ciudad de México.

Roberto Ximénez González

De padre español, Roberto nació en la Ciudad de México en el año de 1919. Era el único de los bailarines mexicanos de danza española, en esta primera etapa, egresado de la Escuela Nacional de Danza. Esto le permitió ser protagonista del momento por el que atravesaba la danza en México y participó al lado de importantes figuras del ambiente de la llamada danza culta mexicana de la época.

Para su graduación en el año de 1939, Roberto Ximénez bailó la Farruca de *El Sombrero de Tres Picos* y un zapateado sevillano creado por él mismo, así como *La siesta del Fauno*. A partir de 1941 se integró al Ballet de la Ciudad de México, dirigido por Nelly Campobello, en el cual permaneció cerca de tres años.

En 1943, dentro de la temporada de danza en el Palacio de las Bellas Artes, Roberto Ximénez participó en la compañía de Ana María, para el ballet *La Madrugada del Panadero*, con música del español Rodolfo Halffter, en *El Amor Brujo*, con el papel de Carmelo y en *Tingambato* (Ballet en un acto sobre una leyenda indígena). Luego se integraría desde 1945 a la compañía que, encabezada por esta bailarina, recorrió gran parte de América Latina: “Ana María hizo esa gira en misión cultural, auspiciada por varios gobiernos de Estado, originalmente por el Ministerio de Estado de Cuba y por los Gobiernos de México, Colombia y Ecuador”.²⁶

El repertorio que la compañía presentó a lo largo de su gira incluyó dos ballets mexicanos estrenados en Bellas Artes en el año de 1943: *Tingambato* y *Navidad en Pátzcuaro*, “...basados en leyendas michoacanas y ambas partituras [...] hechas ex profesamente y dedicadas a Ana María por su autor, Miguel Bernal Jiménez...Los libretos

²⁶ S/a, “Entrevista con Roberto Ximénez, bailarín mexicano recién llegado estuvo tres años con Ana María. No es verdad que ésta haya abandonado a sus artistas en Colombia” en: *El Redondel*, 1 de febrero 1948, p.10, segunda sección.

de “Tingambato” y “Navidad en Pátzcuaro” son del ilustre escritor José Rubén Romero, autor de *La vida inútil de Pito Pérez* y otras muchas obras más”²⁷.

En 1948, cuando José Greco sale de ella, Ximénez se integró a la compañía de Pilar López donde se consagró como bailarín de danza española, al lado de Manolo Vargas:

El jueves pasado recibimos una carta del gran Manolo Vargas, fechada en Madrid, en la que nos comunica que la Empresa Hispamex acaba de inaugurar una temporada teatral en el Gran vía, presentando, en una gran función de gran gala el Ballet Español de Pilar López, con José Greco y Manolo Vargas.

En la misma epístola Manolo nos dice estar de plácemes porque el compatriota Roberto Ximénez está por ingresar a ese conjunto. Pilar López piensa venir con su compañía a México, en este año.²⁸

Roberto Ximénez vive actualmente en la ciudad de Madrid, España.

Manolo Vargas

Para José Aranda, quien fuera bautizado por “La Argentinista” con el nombre artístico de Manolo Vargas, Nueva York fue un punto de encuentro que devendría fundamental para su desarrollo profesional. Entre 1943 y 1944 debutaba en esa ciudad, en el “Carnegie Hall”, después de una larga y azarosa historia.

Manolo se inició a la edad de 27 años (1942) en la Escuela Nacional de Danza, y su llegada al baile español, plagado de coincidencias y golpes de suerte nos develan a un ser nacido para danzar. En su figura, su cuerpo, su mirada se contienen los elementos imprescindibles que hacen emanar de su persona un halo de luz del que es imposible apartar la mirada.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Luis Solano Millet, “Alrededor de mundo del ballet. Roberto Ximénez ingresa al cuadro de Pilar López” en: *El Redondel*, 4 de abril 1948, p.1, segunda sección.

Las primeras apariciones de Vargas en un escenario fueron con bailes del folklore mexicano y, después, al ver bailar a Raquel Rojas y a Oscar Tarriba -quien mas tarde sería su maestro- en el “Tap Room” del prestigiado Hotel Reforma de la Ciudad de México, se decidiría por la Danza Española. Vargas describe así ese momento: “vi bailar a Raquel Rojas y Tarriba, yo me clavé las uñas, me saqué la sangre y dije...lo que me gusta es esto, esto es lo que yo quiero”²⁹.

Bailó al lado de Raquel Rojas³⁰ y de Dolores Mosley “La Gitanilla”. Con ésta última participó en la película *Maravilla del Toreo* (1942) y se presentó en los centros nocturnos más importantes de la Ciudad de México: “Grillón”, “El Patio”, el “Corinto”, anunciándose como “Los gitanillos”, así como también en la programación internacional del teatro de revista, al lado de personajes populares de la época como Tin-Tán, hasta principios de 1944. Su verdadera carrera se inició al lado de Encarnación López “La Argentinita”, en Nueva York.

“La Gitanilla” lo invitó a bailar con ella en Nueva York, y debutaron en el famoso “Martinica”. Los Chavalillos Sevillanos, que por aquellos años se encontraban en Nueva York, lo vieron y lo recomendaron a “La Argentinita”, quien necesitaba en ese momento otro bailarín para su compañía. Manolo, comprometido para actuar con “La Gitanilla” no aceptó, pero el destino le había reservado a Vargas una sorpresa.

Yo no sabía que la Gitanilla estaba ensayando con otro bailarín, que era José Fernández, quién actuaba en el Rockefeller Center. Era un bailarín profesional, bailaba solo. La Gitanilla era una chica que quería saber más, y a mi me tenía que enseñar [...] tenía otro contacto en Chicago y estaba ensayando para irse con José Fernández. Como era el tiempo de la guerra, en el año 42, me decía que me regresara a mi país porque si me cogían y no tenía permiso de trabajo, automáticamente te llevaban a la guerra, siempre trataban de echar a los puertorriqueños y extranjeros y cuidar a los suyos [...] Pero entonces esta muchacha con ese pretexto me decía que me fuera a mi país, pero yo ya había probado la miel y por eso no quería irme³¹.

²⁹ Valentina de Santiago, entrevista a Manolo Vargas, México, 3 de agosto 2001.

³⁰ Según Manolo Vargas, Óscar Tarriba se disgustó con Raquel Rojas cuando ésta comenzó a participar en producciones cinematográficas, dejando a un lado sus presentaciones con él.

³¹ Valentina de Santiago, Entrevista a Manolo Vargas, 15 agosto 2001

Manolo, decepcionado y abandonado a su suerte en Nueva York se encontró casualmente con “La Argentinita”, y ésta lo contrató:

Donde ella vivía [La Gitanilla], que era a la vuelta del Martinica, también vivía la Argentinita. Yo le preguntaba a La Gitanilla que hasta cuando íbamos a ensayar pero ella me daba largas [...] hasta que un día me dijo que ya no la estuviera molestando, que ya no iba a bailar conmigo y me colgó el teléfono, estaba yo en el recibidor de los apartamentos. Me quedé parado en la puerta porque estaba nevando [...] llegó un taxi y de él bajó “La Argentinita”, me vio y me preguntó que si yo era el chico que bailaba en el Martinica, le dije que ya no y empecé a llorar. Me subió a su apartamento y me hizo un chocolate con picatostes y le conté mi historia. Ella me dijo que no había problema, que aún no encontraba al chico, que me fuera con ella.³²

Días después de este encuentro, José Aranda sería bautizado como Manolo Vargas:

El día del ensayo yo vi mucha gente, todos los amigos de ella. Les dijo que quería que me dieran el visto bueno como nueva adquisición. Resulta que el bailarín que tenía era José Greco [...] le dijeron a la Argentinita que cómo iba a tener dos josés, que había que cambiarme el nombre. Todos opinaron hasta que ella dijo: Manolo Vargas.³³

Antes de integrarse formalmente a la compañía, Manolo tuvo que estudiar durante seis meses con José Greco, quien le ofreció hospedaje en su casa.

Dolores “La Gitanilla”, terminaría casándose con el primer exponente mexicano de la danza española, que además fue su maestro: José Fernández. Para julio de 1944 se anunciaban en la ciudad de México como Dolores y Fernández.

De Dolores Mosley poco se sabe. Al parecer conoció a José Fernández en ese viaje a Nueva York en el que despidió a Manolo Vargas. Él recuerda que era extranjera, de origen sirio-libanés, lo cual se percibía en su fisonomía, y que además era portadora de una belleza muy singular: “...el tipo exótico de ‘La Gitanilla’ era lo que gustaba a la gente”³⁴.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

Después de la muerte de “La Argentinita” en 1945, su hermana Pilar López decidió continuar con la compañía de baile, la cual a partir de ese momento se llamó: Ballet Español de Pilar López. En éste, Roberto Ximénez y Manolo Vargas coincidieron cuando en 1948 ingresó Ximénez a la compañía, en la cual permanecieron hasta el año de 1954.

Manolo Vargas continúa impartiendo clases de danza española en la ciudad de México.

Luis Pérez Dávila “Luisillo” (México 1927) se inició en las aulas de la Escuela Nacional de Danza. Sin embargo no terminó sus estudios en ella. También discípulo de Óscar Tarriba, comenzó a bailar profesionalmente en los centros nocturnos de la ciudad como “El Patio” y el Hotel Reforma. Bailó formando pareja, primero con Rosita Romero -también alumna de Tarriba- y más tarde con Teresa Viera³⁵, a quién seguramente conoció en Nueva York, cuando fue contratado para trabajar en el “Havana Madrid” de esa ciudad. Al lado de Teresa realizó una extensa gira por América, anunciándose como la pareja Teresa y Luisillo.

Luis se acercó a la danza española gracias a la visita que, en mayo de 1939, hiciera una de las grandes bailaoras españolas a la ciudad de México: Carmen Amaya. Quedó maravillado con la interpretación de la bailaora en el teatro “Fábregas” y no imaginó, en ese momento, que cinco años después estaría compartiendo el escenario con la mismísima Amaya.

A mediados de 1944, poco antes de ser contratados en la compañía de Carmen Amaya, la efervescencia por el espectáculo español en la ciudad se recogía en cualquier medio informativo. Luisillo y Teresa, regresaron a la ciudad para presentar su espectáculo:

En México no olvidamos la procedencia de nuestra sangre. Así como nos encantan los bailes típicos de las regiones indígenas del país, también nos subyuga el baile popular español. Es que, dentro de nuestro mestizaje, nos remontamos hasta las manifestaciones del arte que fueron diversión y entretenimiento popular de nuestros ancestros. No de otra

³⁵ “Hija de padre canario -editor del único periódico que entonces se editaba en Nueva York en castellano- y madre manchega, Teresa Viera se formó como bailarina en las academias de Nueva York”. Álvarez Caballero, *El baile...*, *op.cit.*, p.302

manera se explica la afición que existe en México hacia los bailes de la tierra hispana, sus intérpretes son vistos con gran simpatía y su arte cosecha aplausos entre nuestros públicos [...] En unas de sus correrías en busca de cosas interesantes para presentar a los lectores de Magazine Nacional, uno de nuestros fotógrafos se encontró con una pareja de bailarines [...] que se presentaron gustosos para demostrarnos como se interpreta un baile cañí bajo el cielo de México [...] entonces comprobamos la gracia y el colorido que Luisillo y Teresa, actuando ahora en un centro nocturno de México, ponen a sus interpretaciones.³⁶

Después de haber actuado durante una larga temporada al lado de Carmen Amaya, Luisillo formó el Ballet Español de Teresa y Luisillo, con el que recorrió el mundo, logrando un éxito inusitado con sus propias coreografías:

[...] varios cuadros, creaciones de Luisillo [...] que son una combinación de baile español y ballet moderno, algo que nunca había visto antes. El número México fue estupendo y hubo de repetirse por el diluvio de aplausos del público. Merecen especial mención los Indios Chamulas por Teresa, Antonio Cano y Alberto Mas. La cantante María Vivo, es muy simpática y salerosa; el guitarrista Ángel Iglesias bueno entre los buenos. Luisillo hizo un zapateado que allí quedó para ver quien es el bravo que lo mejora [...] En el resto de la compañía hay desde el gitano calé hasta la madrileña genuina con unos cuantos artistas argentinos, es por eso que considero que esta compañía es hispanoamericana.³⁷

Según esta nota, la labor coreográfica de Luisillo contenía una fuerte influencia de las propuestas dancísticas iniciadas con la Escuela Nacional de Danza y el movimiento mexicano de danzas modernas.

Teresa y Luisillo se separaron en 1956. Él creó una nueva compañía llamada Luisillo y su Teatro de Danza Española con la que visitaría por última vez la Ciudad de México, en 1968:

Aunque él antepone la palabra “teatro” a la de la danza, con el título que da a su espectáculo, esencialmente coreográfico, eso se debe, quizá, a que la voz humana acentúa la teatralidad de algunos de los cuadros como “Luna de Sangre”, cuyo protagonista es un personaje lorquiano: “El Camborio”... Un tanto lento, con melancolía más mexicana que andaluza, al principio –Sinfonía sevillana, ballet creado para el Festival Internacional de Verona– el espectáculo se anima a partir del *Bolero*, de Ravel, en personal interpretación,

³⁶ s/a “Gitanerías”, en *Nosotros*, 19 de agosto 1944, vol.1, número 1, p.57 y 58

³⁷ s/a “Triunfaron en Houston, Texas, los grandes bailarines Teresa y Luisillo”, en: *El Redondel*, 15 de febrero 1955, p.15

para culminar en los números finales: “Fantasía gallega”, plena de color y “Flamencos del Rocío”, que lo cierra.³⁸

En 1959, una nota en *Revista de Revistas* hacía referencia al poco reconocimiento que en México se le daba a Luisillo, y describía uno de sus espectáculos con su Teatro de Danza Española, presentado en París:

Hay un constante diálogo entre los ritmos de los bailarines y de la orquesta, lo que revela la profunda cultura musical del coreógrafo [...] Luisillo trata con la misma eficacia tanto el drama y la tragedia como la comedia y la farsa y es sorprendente constatar como nunca se repite y llega a conseguir la máxima expresión con el mínimo empleo de medios.³⁹

Luisillo continúa dirigiendo su compañía en Madrid, España.

Roberto Iglesias

Aunque la etapa de mayor esplendor en la carrera de Roberto Iglesias comienza en los años posteriores al marco de esta investigación, su inicio en la danza corresponde a la etapa referida ya que él es el último gran bailarín de danza española de esta primera generación de exponentes mexicanos.

Roberto Iglesias nació en Guatemala en 1926 y aunque nunca se nacionalizó mexicano, su carrera estuvo marcada por el devenir del espectáculo dancístico que se desarrolló en la Ciudad de México al mudarse a ella su familia. Comenzó sus estudios en la Escuela Nacional de Danza en 1942, después de una cornada que sufrió al torear, así, su vinculación con la danza española derivó de su afición a los toros. A causa de la oposición de su padre suspendió sus estudios y fue enviado a San Francisco, California en donde, pese a todo, continuó con sus clases de danza.

³⁸ F.M.G., Ballet folklórico “Zhok y danzas y cantos en España”, en: *Revista Mexicana de Cultura, El Nacional*, 29 de septiembre 1968, núm. 28, p.10. (Suplemento cultural).

³⁹ Aldo Giovannetti, “Un mexicano no conocido en su tierra”, en: *Revista de Revistas*, 6 de diciembre 1959, número 2724, p.43

Sus primeras presentaciones a nivel profesional las hizo al ser contratado por Dionisio Cano para integrarse a la compañía “Cabalgata” cuando ésta se instaló en la Ciudad de México, en 1948. También hizo breves presentaciones con los Chavalillos Sevillanos, en 1947. Existe la posibilidad de que haya actuado con anterioridad en la temporada que María Antinea produjera en la Ciudad de México durante 1945, aunque Guillermo Keys niega esta posibilidad. Aquí citamos una nota en la que se hace referencia a esta probable intervención, con motivo de la presentación de Los Chavalillos Sevillanos en el Palacio de Bellas Artes, en diciembre de 1947:

Acompañaron a Rosario y Antonio, que vienen mejor que nunca, dos buenas bailarinas: Pastora y Maclovia, y un joven bailarín de grandes posibilidades: Roberto, que según tenemos entendido fue uno de tantos discípulos de la inteligente María Antinea...⁴⁰

Desde sus primeras actuaciones Roberto demostró un gran carisma para la danza española pues a unos cuantos días de su intervención en “Cabalgata”, se le anunciaba como “el genial bailarín Roberto Iglesias”. La crítica teatral, sin embargo, le recriminaba algo de forzado en sus interpretaciones:

Tal vez porque está formado por números a cargo de los mismos artistas, que ya, en su deseo de agradar, dieron de sí cuanto tenían, con la sola excepción del que desempeña el debutante Roberto Iglesias, un bailarín con buena técnica, pero sin pizca de naturalidad.⁴¹

Su carrera teatral comenzó al formar parte del Ballet de Ana María, a lo que continuaría su contratación para la compañía de la bailaora española Rosario, cuando ésta se separó de Antonio, en 1953. Con estas compañías recorrió prácticamente el mundo entero. Después de esto Roberto iniciaría una brillante carrera con su propia agrupación y bajo la tutela del famoso empresario estadounidense Sol Hurok.

Podemos enumerar cada una de sus participaciones y de sus obras más exitosas e incluso las distinciones de que fue objeto como el Premio Nacional de Coreografía

⁴⁰ s/a Por nuestros teatros, Bellas Artes, en: *El Redondel*, 14 de diciembre 1947, p.14, segunda sección.

⁴¹ s/a Por nuestros teatros, en: *El Redondel*, 30 de mayo, 1948, p.15, segunda sección.

Española otorgado por la Secretaría de Información y Turismo de España en 1958⁴², pero lo más loable de su carrera fue su trabajo de investigación de campo para llevar al escenario danzas de, prácticamente, todas las regiones de España.

...cuando él [Roberto] todavía no era una gran figura, que estaba bailando con estas otras bailarinas que lo querían de primer bailarín, en cada pueblo que llegaba, él pedía que fuera a verlo el mejor bailarín, la mejor bailadora, que hicieran bailes regionales para él, tomaba nota de vestidos, de tradiciones, de música, de ritmos...esto fue lo que también contribuyó al éxito de sus coreografías, que estaban basadas en elementos, en material tomados de la raíz de origen...⁴³

En sus espectáculos trató de reunir danza y teatro poniendo en escena obras como *Soledad Montoya* basada en los versos de Federico García Lorca. Pero fue también su temperamento, su porte y su manera de interpretar lo que le otorga un lugar especial dentro de la danza española.

Su temperamental carisma se mezcla con la pasión que en breves frases resumen aquellos que lo vieron bailar, incluso en la etapa final de su carrera cuando sus facultades físicas habían disminuido radicalmente a causa del alcohol. Los testimonios gráficos que podemos encontrar en las publicaciones periódicas muestran que Roberto Iglesias era poseedor de una personalidad excepcional que se complementaba cuando portaba las vestimentas más características del bailaor andaluz.

Todavía recuerdo el impacto de su entrada al escenario, y derrapándose con las rodillas. Eso no se lo he visto hacer a nadie. Entraba en las Alegrías a una velocidad estratosférica, corría por el escenario y de repente se tiraba con las rodillas, así, resbalándose hasta que paraba [...] parecía un minotauro hecho realidad, [...] escénicamente me impresionaba mucho su figura, sus conceptos, su gran imaginación en el escenario, su arte.⁴⁴

Roberto murió abandonado y en la miseria en Madrid, España, en el año 1975.

⁴² Alberto Dallal, *Nomenclátor de la danza*, inédito

⁴³ Alejandrina Escudero, *Entrevista a Guillermo Keys Arenas*, 25 de abril de 1995, inédita

⁴⁴ Valentina de Santiago, *Entrevista a Patricia Linares*, Ciudad de México, 12 de febrero 2002.

Joselito y sus flamencas

La Familia Martínez de la Piedra, integrada por Angela, Manuel, Fernando, Joselito, Elvira y Elena, se presentaron en México dentro de la compañía de “Cabalgata” en 1948. Luego de haber estudiado en México con Óscar Tarriba, realizaron estudios de baile flamenco y regional, piano y guitarra en España durante el año 1946.

Su padre, José Martínez Bracho, era sevillano pero de origen santanderino, establecido en México alrededor de 1920, y su madre era originaria de Guadalajara, Jalisco. En 1946 Martínez Bracho decidió llevar a su familia a vivir a España, así que vendió todas sus pertenencias e hicieron el viaje, pero se encontraron con la difícil situación de la posguerra.

A pesar de esto, durante un año sus hijos lograron estudiar en la Academia del maestro Manuel Real Montosa “Realito”, en Sevilla y con los hermanos Peana. Finalmente obtuvieron el carnet de bailarines expedido por la Jefatura Provincial del Sindicato Nacional de Espectáculos el 16 de julio de 1946 que se les otorgó en la misma ciudad de Sevilla.

Para la obtención del carnet pasaron por un riguroso examen en el que interpretaron una Farruca Jerezana en conjunto y teniendo como foro el teatro Coliseo España. Ángela recuerda aquel 14 de julio, día del examen:

...fue muy bonito. A nosotros nos tocaba salir en quinto lugar, estábamos todos muy nerviosos, especialmente yo, porque acudían a este tipo de eventos gente conocedora y empresarios de todo el mundo con objeto de contratar a alguno de los participantes; entonces presentamos una Farruca Jerezana. Al terminar la gente se puso de pie y nos pedían que repitiéramos el número, pero Joselito no entendía, salimos no sé cuantas veces a agradecer al público pues no cesaban los aplausos.⁴⁵

A su llegada a México, en mayo de 1947, instalaron la academia a la que denominaron Escuela de Baile Flamenco y Regional Español “Joselito” ubicada en la tercera cerrada de

⁴⁵ Valentina de Santiago, Entrevista a Ángela Martínez, México, 30 de mayo 2002

la Primera calle del Nogal, en la colonia Santa María La Rivera, en la zona centro de la ciudad.

Pero la Academia no era el único medio de sustento de la familia. Alternaban las clases con las presentaciones en centros nocturnos como el “Waikiki” y en teatros como el “Ideal” y el “Arbeu”, con el nombre artístico de: *Joselito y sus Flamencas*. La familia pertenecía al Centro Andaluz -creado después de ocurrido el exilio español- y de esta manera estuvieron presentes en los eventos organizados por esta asociación que finalmente estableció vínculos con otras agrupaciones hispanas.

De todos los Martínez, José fue quien se dedicó por más tiempo a la vida profesional, ya como intérprete, ya como docente. A pesar de poseer una figura portentosa y de sus impactantes coreografías, no pudo integrar una compañía que trascendiera, como lo hicieron otros de sus contemporáneos. Sus hermanos se desligaron de la danza al contraer nupcias y abandonaron por completo las actividades dancísticas.

Desde 1948 Joselito⁴⁶ fue socio activo de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), agrupación que lo distinguió en 1973 con la medalla Virginia Fábregas, por veinticinco años de trabajo. Retirado del medio artístico, murió el 6 de julio de 1995 en la Ciudad de México.

⁴⁶ José Martínez de la Piedra nació el 26 de noviembre de 1921.

Capítulo V Los medios de comunicación

La Radio

En los últimos años de la década de los treinta, la industria radiofónica comenzaba a tener influencia en la vida cotidiana de los capitalinos. Aún cuando el costo de un aparato radiofónico era elevado, se escuchaban en los establecimientos comerciales de los barrios y en las cafeterías. La primera radiodifusora en México comenzó a funcionar en 1923. Veinte años después la radio había conquistado espacios en las publicaciones periódicas y originó un tipo de crónica que desplazó, en cierta medida, a la crítica teatral.

La radio fue la difusora por excelencia de la música no sólo española, sino de otras regiones del mundo, típicas de otras naciones como, por ejemplo, el tango argentino y las variedades de la canción mexicana, influyendo así en el gusto del público capitalino. Asimismo, no faltaban los obligados programas de opereta y zarzuela, pues también en la radio las figuras teatrales fueron las que nutrieron la programación de las primeras emisiones. Muchas veces la música se escuchaba a través del aparato, eran obras que se interpretaban en vivo. Las orquestas y los cantantes de moda que visitaban la ciudad, eran elementos constantes en estos programas.

Los martes teníamos un programa llamado el Casino Imperial de México. Como casi todos los programas musicales de ese tiempo y de siempre, la base era una orquesta y un o una cantante...la orquesta era la de Everett Hoagland y la cantante Ana María González...[alternando] con el puertorriqueño Johnny López y completaban el elenco Tin-Tán y su carnal Marcelo.¹

En 1943 ya existían cinco emisoras ubicadas en la capital: La Voz de la América Latina (XEW), El Buen Tono (XEB), Radiopanamericana (XEQ), Radio Mil (XEOY) y Cadena Radiocontinental (XEQR). El auge de la radio provocó una nutrida migración de artistas que desde el interior de la república acudían a la ciudad en busca de oportunidades en las principales estaciones radiales. El paso por una o varias de las emisoras era

¹ Gabino Carrandi Ortiz, *Testimonio de la televisión mexicana*, México, Editorial Diana, 1986, 233p.,p.46

obligado para todos los artistas (bailarines, cantantes, músicos y actores) que visitaran la capital.

La programación de las radiodifusoras dependía de los patrocinadores (empresas de todo tipo: dulceras, cigarreras, de productos de limpieza (como el jabón Palmolive), farmacéuticas (como las famosas sales de uvas Picot), ya que, “en términos generales, no producían sus propios programas. Se limitaban...a vender tiempo”.² Los patrocinadores a través de las casas productoras contrataban, lógicamente, a los artistas que podían asegurar el éxito de la emisión,

Dos buenas adquisiciones de la Palmolive son señaladas para su Teatro al Aire: Anita Sevilla y Julita Suárez. Las dos magníficas intérpretes de la canción española serán presentadas muy en breve por tan importante firma en la “W”. Julita que ha dejado el teatro por el cine y el radio y Anita, que después de un merecido descanso vuelve a los micrófonos y a la escena.³

A través de los micrófonos los habitantes de la ciudad escucharon a un sinnúmero de artistas españoles, tanto figuras del flamenco como de la zarzuela, de la copla o de la canción española. Por lo general, los cantantes interpretaban todos estos géneros, por lo que se les conocía como cancioneros regionales. Otros de los programas que acaparaban al auditorio, fueron las transmisiones de crónicas deportivas (el más popular era el béisbol) y las taurinas; las de concursos, radionovelas y, por supuesto, los noticiarios.

Con gran frecuencia la programación de las diversas radiodifusoras metropolitanas reservaban un espacio a la canción española e incluso, para las fechas importantes, se realizaban contrataciones exclusivas: “El suceso artístico de la semana lo ha constituido la celebración del segundo aniversario de la fundación de las Q. [el programa] España en México fue presentado por la Niña de Écija y Julio Alonso...”.⁴ Sin embargo, en 1941 el

² *Ibid.*, p.44

³ Aldana, “Lo que oímos y no vemos”, en: *Revista de Revistas*, 1 de diciembre 1940, núm.1592, año XXXI, p.14

⁴ Aldana, “Lo que oímos y no vemos”, en: *Revista de Revistas*, 10 de diciembre 1940, año XXXI, núm. 1589, p.15

columnista Aldana de *Revista de Revistas* hacía notar la disminución de estos espacios, en favor de la moda llegada del norte:

Los programas de sabor español van desapareciendo de nuestras estaciones. Lo Yanqui se va comiendo a lo latino. Tiempo atrás, los intérpretes de la castiza canción hispana alcanzaban una buena cifra, hoy sólo dos excelentes artistas cultivan este género y triunfan con él. Emilia Benito, alcanzó la máxima popularidad cantando todo cuanto a lo español se refiere, deleita a los oyentes de la B con nuevas “tonadillas” de la madre patria; Julita Suárez en la W alcanza popularidad en la interpretación de composiciones de esencia gitana.⁵

En abril de 1940, los radioescuchas disfrutaron por la XEQ a Carmen Amaya, al cantaor Jesús Perosán y al guitarrista Niño Sabicas, cuando Amaya se despedía del público mexicano en lo que sería su primera visita a México. Esta estación, fundada en 1938, a través de su Boletín Radiofónico de América ofrecía a los radioescuchas cancioneros españoles como el Niño del Brillante, quien es muy probable que haya llegado a México en el año de 1939:

El Boletín Radiofónico de América organizó, en días pasados, en los estudios de la Q, una fiesta en la que fue figura principal el famoso bailarín Antonio de Triana. Intervinieron: una hija de Antonio, de siete años, que es una maravilla, ya contratada para filmar en Hollywood; Carmen Romero, la magnífica gitana; Martín Caro, el recitador y bailarín andaluz, y el cantaor flamenco “Niño del Brillante”; Paco Miller tocaor de guitarra y otros elementos también valiosos. Tal fue el éxito, que se organiza otra fiesta análoga en honor del Niño del Brillante y de otros artistas españoles que con tanta justeza representan el arte de su tierra.⁶

XEQR La Cadena Radiocontinental, programó en 1943 “Recuerdos Musicales de España”:

Un programa de categoría...y a pesar del poco tiempo que lleva en el aire, se está colocando en su género, a la cabeza de la radiodifusión mexicana...Su conjunto artístico: los cantantes de zarzuela de Mercedes Quirós y Carlos M. Carrera. Unas viñetas líricas dedicadas a ciudades españolas a cargo de Rubén Santos...[y] se han organizado interesantes series a control remoto desde diversos centros de la colonia española, para

⁵ Aldana, “Lo que oímos y no vemos”, en: *Revista de Revistas*, 2 de marzo 1941, año XXX, núm.1605, p.16

⁶ Aldana, “Lo que oímos y no vemos” en: *Revista de Revistas*, 27 de octubre 1940, núm.1587, año XXXI, p.13

recoger a lo vivo la manifestación folklórica de las regiones de España, a través de los coros y orfeones vasco, catalán y valenciano.⁷

El tema español interesaba tanto a los habitantes nativos y alegres de la ciudad cosmopolita, como a esos españoles, exiliados o no, que deseaban mantener sus tradiciones vivas.

Anita Sevilla fue una figura del cante que se consagraría en la radio mexicana. Habiendo debutado en 1939 en los teatros “Lírico” y “Alameda” y precedida de la fama que le otorgaba el haber actuado al lado de Carmen Amaya en su temporada argentina, las crónicas la proclamaban como “la más rutilante estrella del cante flamenco”⁸. Ese mismo año se presentó durante un mes en el centro nocturno “El Patio”.

Originaria del barrio sevillano de la Macarena, Anita vivió en México entre 1939 y 1942, años en los que por breves temporadas viajó a Nueva York para participar en las emisiones de la NBC y para presentar su espectáculo de baile. Casada con el compositor español Manuel García Matos -quien más tarde sería contratado para distintas producciones del cine mexicano- se convirtió en una importante figura de la difusión del flamenco en América.

Como muchas otras artistas, Anita Sevilla viajó al continente americano huyendo de la Guerra Civil Española y lamentaba no haber podido continuar con su carrera en la península: “Fui elegida por los hermanos Quintero para interpretar en el cine *El Genio Alegre*, que no se pudo terminar por la maldita guerra”.⁹

Murió repentinamente en Nueva York el 13 de noviembre de 1942, mientras se preparaba para su presentación en el famoso cabaret “Habana Madrid”. Su cuerpo fue embalsamado y trasladado a la Ciudad de México en enero de 1943.

⁷ Vi-ver, “Lo que oímos y no vemos”, en: *Revista de Revistas*, 28 de febrero 1943, año XXXIV, núm.1708, p.18

⁸ s/a “Anita Sevilla Embajadora del cante” en: *Revista de Revistas*, 15 de enero de 1939, año XXVIII núm.1495, p.13

⁹ *Ibid.*

Con motivo de su muerte Juan Miró escribiría en *Revista de Revistas*:

...la conocí la noche en que se presentó por primera vez, en un intermedio de variedad durante una función cinematográfica. Una inmediata corriente de simpatía amistosa, desusada en quienes hemos visto para los foros a multitud de “cantaoras”, se estableció aquella noche entre Anita y el público mexicano...cantó siempre dirigida por el compositor García Matos. Una tarde dentro de una revista que se exhibía en uno de nuestros teatros frívolos, Anita se presentó enlutada. Estrenaba la composición de Manolo “La muerte de Sánchez Mejías”...recitó el Romance como una oración.¹⁰

Al referirse a su faceta como bailarina, Miró decía:

Aquí le conocimos unos pasitos graciosos con que iniciaba “El Parque de María Luisa”, o con los que remataba aquellos inolvidables “Piconeros”; pero no se nos había presentado precisamente como bailarina de flamenco. Su parentesco político y su gran amistad fraternal con Antonio Triana la transformaron en bailarina, y los norteamericanos pudieron aplaudir lo que para nosotros fue un secreto. El baile le dio dinero, más que el cante; pero es posible que Anita haya recordado con más gusto... el aplauso por una de sus Saetas. Ana María Pérez Gómez se ha ido a descansar en paz.¹¹

Anita dejó el camino abierto a muchos intérpretes españoles que pronto lograron espacios en las más influyentes emisoras. Tal fue el caso del cantaor sevillano Ángel Sanpedro Montero “Angelillo”, quien fue contratado por Radio Mil en el año de 1943, junto con el pianista y compositor Antonio Díaz Conde.

Angelillo se estableció en Argentina poco antes de la Guerra Civil Española, en donde prácticamente inició su carrera al presentarse en la radio de Buenos Aires y en los centros nocturnos. En febrero de 1944 hizo su debut en la Ciudad de México, en el teatro “Lírico”.

Una personalidad similar a Anita Sevilla fue la de Conchita Martínez. Contratada por la XEW en 1941, se la consideró la “Emperadora máxima” de la canción española, pero también bailaba:

¹⁰ Juan Miró, “Se fue Anita Sevilla” en: *Revista de Revistas*, 29 de noviembre 1942, año XXXIII, núm. 1695, p.11

¹¹ *Ibid.*

Lo mismo que las mañicas que las valencianas, encuentran en los bailes y los cantos de Conchita una intérprete en que vibra todo el donaire regional. La simpatiquísima artista andaluza ha captado las simpatías de cuantas personas trata, además de ser una notable bailarina que domina cuantos géneros de danza existen en España, desde el profundo baile “cañí” hasta lo clásico y más espiritual, canta con emotividad intensa las coplas de su tierra.¹²

En marzo de 1945 -mes en el que falleció el Secretario de Comunicaciones Maximino Ávila Camacho- se anunciaba la reaparición de Conchita Martínez. Conchita Había llegado a México a mediados del año 1941 procedente de Buenos Aires, Argentina, para presentarse en la radio, pero se mantuvo un tiempo inactiva. Por aquellos años circuló el rumor de que el hermano del presidente de la República, habiéndose enamorado de la cupletista, la secuestró y, además, expulsó del país al esposo de la Martínez, a quien ésta última había conocido en Argentina. Sea como fuere, en el año de la muerte del Secretario, Conchita Martínez volvió a los escenarios radiofónicos e incluso protagonizó la película *La Morena de mi Copla* (1945).

Como ellos, hubo cientos de españoles que actuaron en la radio, interpretando los más diversos géneros de la canción peninsular. Cabe la mención de Paquita de Ronda, tonadillera, Pepita de Triana, quien se retiró de los escenarios y se instaló en San Luis Potosí, México, Emilia Benito, la también tonadillera Julita Suárez, el recitador andaluz Martín Caro, quien dirigía programas poéticos en diversas radiodifusoras y que además bailaba, por lo que fue invitado a participar en la película *Sierra Morena*, Conchita Martínez, el cantaor Niño de Caravaca, el guitarrista Pepe Hurtado, Los Bocheros, que interpretaban tonadas típicas de la región norte de España y cuyas transmisiones eran patrocinadas por la Cía. Hulera Goodrich-Euzkadi y la Canada Dry y el cantaor Niño del Brillante, quien también se instalaría en la Ciudad de México hasta su muerte.

“Recuerdos musicales de España”, “España canta” y “Galerías de España” fueron algunos de los programas de radio dedicados a la cultura española durante la década de 1940. Unos desaparecieron por algún tiempo, pero el concepto perduró hasta entrada la década de 1960.

¹² S/a “Una artista dichosa” en: *Revista de Revistas*, 26 de octubre de 1941, año XXXII, núm. 1639, p.18

El Cine

Otro de los medios que permitió la difusión de la cultura española, aunque la mayor parte de las veces distorsionada, fue el de la pantalla grande. En el cine, tanto de factura española como mexicana, los temas relativos al folkllore español fueron recurrentes desde poco antes de 1939 hasta finales de la década de los años sesenta.

Si bien durante la década de los años cincuenta, tanto en México como en España, se produjeron muchas más películas con este tema, teniendo en primer plano a artistas flamencos como protagonistas (es el caso Lola Flores y Manolo Caracol), de 1939 a 1949 la mayor parte de las producciones mexicanas utilizaban el tema español como elemento de ambientación y en contadas ocasiones, algún cantante o bailarín participaba como actor principal.

En España

En 1939 el cine español ya había recurrido a las expresiones populares, y no fueron pocos los bailarines, bailaoras, cantaores o cantantes que participaron en estas producciones con intervenciones que, breves o estelares, presentaban a los ojos del espectador una España de “lunares y pandereta”. Visión un tanto idealizada del folkllore español que, sin embargo, logró una amplia aceptación.

Figuras emblemáticas de la copla, la tonadilla, la canción española -propiamente dicha- y el flamenco, pudieron ser vistas en las producciones cinematográficas: Imperio Argentina, Manolo Caracol, Lola Flores, Carmen Sevilla, Sarita Montiel y Carmen Amaya, entre muchos otros.

Artista pionera en las producciones llamadas folklóricas, Imperio Argentina en 1939 había filmado ya algunas de sus películas más representativas: *Morena Clara* (1935), *Nobleza Baturra* (1935) y *Carmen la de Triana* (1939). Imperio bailaba, cantaba, actuaba y tocaba las castañuelas y la guitarra, interpretaba bailes y canciones ya fueran

folklóricas o flamencas. Ella logró consagrarse como estrella de la pantalla grande y casada con el director de cine Florián Rey:

...llegó a ser inmensa gracias al éxito de sus películas, que la consagraron como la primera diva del rudimentario [aunque efectivo] star-system español y le permitieron trabajar fuera de nuestras fronteras. Ya antes de la guerra civil el cine se había convertido en el espectáculo de masas por excelencia, y esta mujer fue uno de sus primeros ídolos.¹³

Durante la “estabilidad” franquista, el cine español se convertiría en un medio publicitario para el propio régimen, publicidad cuya finalidad era mostrar al mundo la armonía y decencia del pueblo español y de su gobernante, de tal forma que “El día 2 de octubre de 1939, el Boletín Oficial publica la orden por la cual se crea la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía que entiende que el cine tiene un alto significado de propaganda material y espiritual”.¹⁴

Sarcásticamente el columnista Vila de *Revista de Revistas*, publicó una nota incriminatoria del gobierno franquista so pretexto de exhibir el cine pueril que se realizaba en España por aquellos años:

España, y francamente quién lo creyera, tiene un considerable movimiento cinematográfico...como desde los títulos se ve (Se vende un Palacio, Mi fantástica esposa, Tu enemigo eres tu) los franco-hispanos tienen preferencia por el tema ligero de comedia, sólo por divertimento, quizás para compensar lo que deben aburrirse viviendo en ese régimen pacato como el que actualmente tiene, gracias a Dios. Entre sus artistas, a más de Imperio Argentina que ya no disfruta tanto imperio por su mal carácter y crecida edad, existen nombres tan desconocidos para nosotros como Paola Bárbara, Laura Solari, Lucy Soto, Antoñita Colomé, etc.¹⁵

En México

La mayor parte de las cintas filmadas y producidas en México, basadas en obras clásicas de la literatura española, de la zarzuela o en temas taurinos y folklóricos, utilizó actores,

¹³ José Andrés Gallego, *España en el siglo XX (1900-1979)*, Biblioteca Iberoamericana, México, 1991, 127p., p.56-57.

¹⁴ Paco Ignacio Taibo I, *Un cine para un Imperio*, CONACULTA, México 2000, lecturas mexicanas, cuarta serie, p.13

¹⁵“Remolino”, por: Vila en: *Revista de Revistas*, año XXXV, número 1780, julio 1944, p.8

músicos y bailarines españoles que se encontraban en el país, ya sea de manera permanente o de paso. La fórmula de combinar al charro mexicano y a la bailaora o cantante española resultó exitosa, pues “el melodrama folklórico-aurino al estilo español proponía una serie de piezas intercambiables para hacer posible su adopción en México; o el torero era mexicano y la dama gitana, o el torero gitano y la dama mexicana”¹⁶.

Podemos distinguir dos períodos en la cinematografía mexicana de la llamada época de oro: antes de la Primera Guerra Mundial (1938-1945) y después de ésta (1946-1950), momentos en los cuales la calidad y el tratamiento de las producciones variaron considerablemente.

En el primer período, el cine mexicano se mantuvo a la cabeza de las producciones de habla hispana. Su rival más fuerte era la industria cinematográfica argentina. Nuestro cine, preocupado por cuidar la calidad y la temática, desarrolló asuntos campiranos, folklóricos y nacionalistas. La fiesta brava, que atravesaba en esos momentos una época dorada, inspiró muchas producciones que se prestaban a la intervención de algún personaje hispano.

Además de los “artistas” españoles que intervinieron en la industria cinematográfica mexicana, también participaron, en esta primera etapa, intelectuales como Max Aub, Manuel Altolaguirre o José Renau, ya fuera en la adaptación del guión, la producción o la escenografía de muchas de estas películas con tema hispano.

En la segunda etapa, concluida ya la Segunda Guerra Mundial, los temores de la industria cinematográfica mexicana se centraban en la competencia de las producciones europeas y norteamericanas. Es por esto que la industria se ocupó en crear películas que aseguraran el ingreso económico fuerte, aunque con ello se afectara la calidad. La competencia en el ámbito cinematográfico ocasionó un declive en las producciones mexicanas. Sin embargo, la ventaja de las cintas llamadas folklóricas frente a otras temáticas, fue la popularidad que generaban. Creadas para satisfacer el gusto del público

¹⁶ García Riera, *op.cit.*, vol. III, p.281

de masas, los beneficios económicos que otorgaban las pusieron a la cabeza de otro tipo de producciones. Para entonces la ciudad se convirtió en la protagonista de los filmes con todo y sus cabarets, centros nocturnos y zonas marginales.

La incursión de actores, músicos o argumentistas de diversas nacionalidades, propiciada por el auge económico del cine mexicano, comenzó a representar un problema al escasear las oportunidades para los nacionales. Es por ello que la Sección de Actores del STPC decidió, en 1945, que los repartos de las películas mexicanas sólo pudieran contar con un 35 % de extranjeros.¹⁷

Fue muy alto el número de películas hispanizantes durante el sexenio: [de Ávila Camacho] tres en 1941, seis en 1942, siete en 1943, cuatro en 1944, nueve en 1945 y cinco en 1946. La mayoría de estas 34 cintas bien pudo parecer por su forma y contenido producida en la España de la época, la gobernada por Franco.¹⁸

Como ejemplo de este fenómeno se encuentra la película *Sierra Morena* (1944), cuya nómina de actores, productor, escenógrafo y director está constituida por españoles, muchos de ellos radicados en la ciudad a raíz de los conflictos bélicos en Europa.

Quizás animados por los beneficios económicos que obtenían las películas extranjeras protagonizadas por los más famosos representantes del folklore español, Films Victoria puso en marcha, en 1944, una gran producción -encabezada por Rafael Arzoz- titulada *Sierra Morena*, una película española hecha en México y que aunque la historia se desarrolla en Andalucía, fue filmada en Taxco. Sus realizadores contrataron actores españoles avecindados en la Ciudad de México, y lograron completar un reparto “atiborrado con toda (o casi) toda la flamenquería –cantaores, guitarristas– de que se disponía en el país...”¹⁹.

Desafortunadamente fue imposible localizar esta cinta, sin embargo, gracias a los amplios reportajes de locaciones y de entrevistas a los participantes, que llenaron planas

¹⁷ *Ibid.*, p.221

¹⁸ *Ibid.*, vol. IV, p.12

¹⁹ *Ibid.*, vol. III, p.202

de la prensa dedicada al espectáculo, obtuvimos alguna información sobre los protagonistas de la cinta, así como sus carreras artísticas en México. En *El Redondel*, a lo largo de las grabaciones, se ofrecieron síntesis del trabajo de los actores principales.

La cantante valenciana Paquita de Ronda, había debutado exitosamente en el cine nacional al protagonizar la cinta *Una Gitana en México* (1943) en la cual aparece también el conjunto “Peña y sus gitanas”. En Sierra Morena dio vida a la gitana Rocío, y dos años después filmaría *Una gitana en Jalisco* al lado del también español Ángel Garasa. Como muchos de los actores de la cinta, Paquita llegó a México huyendo de la guerra española e interpretó personajes andaluces a lo largo de su carrera cinematográfica en América.

P.R.:ni soy andaluza ni siquiera, para mi desgracia, conozco esa tierra que llaman de María Santísima. Y ya ve usted, la yevo [sic.] en la sangre. Oigo unas castañuelas y me suelto a bailar aunque esté cantando un reponsum.

...Paquita, a pesar de su palmito que huele a naranjos, y de su gracia natural, que parece nativa del barrio de Santa Cruz, es mexicana en todo. Usa, hablando, hasta el tono y los modismos de esta tierra que ella considera, sin falsedad, su patria adoptiva. Tiene 20 años...Tiene tez blanca, blanquísima, casi de nácar. Ojos verdes y grandes. Pelirroja por capricho. Y le va bien. Y un cuerpo esbelto y gracioso, en el que los contornos descubren apenas a la mujer.

Vino a México cuando contaba 16 años, la trajeron unos parientes a quienes la contienda española arrojó a estas playas. Y aquí muy pronto debutó como estrella española en el Follies, al lado de ese gran cómico que se llama Cantinflas. Después cantó y bailó en El Patio, para volver más tarde al Follies, con la compañía de Brito.

P.R.: me escogió entre muchas don Paco Ormaechea para estrella de su película. Porque soy artista exclusiva de Columbus Films y hago Sierra Morena por cortesía de esa firma.

Hago dos papeles, el de Rosío y el de Rosario, dos andaluzas como a mi me gustan, con alma de esa tierra bendita.²⁰

En ocasiones los españoles llegados a México se encontraban de alguna forma relacionados con el mundo del espectáculo desde su tierra natal y sólo continuaron con su carrera en nuestra ciudad. Sin embargo, en otras ocasiones, los personajes españoles fueron llevados a la escena por productores americanos, que encontraban ciertos atributos histriónicos o musicales en ellos. Muchos peninsulares encontraron empleo en la Ciudad

²⁰ Ramón Pérez Díaz, “Habla Paquita de Ronda, la Rosío [sic.] de Sierra Morena” en: *El Redondel*, 1 de octubre 1944, p.17 segunda sección.

de México e incluso se formaron profesionalmente en ella, como es el caso de Paquita de Ronda:

Quién le enseñó el arte que practica? P.R.: fue, como le dije, aquí en México, el músico Vilches, el autor del pasodoble Balderas que yo estrené en El Patio. Vilches fue también quien me bautizó con el nombre de Paquita de Ronda, porque mi apellido paterno es Cervera. La tarde del estreno del pasodoble fue la tarde trágica de la muerte del pobre Balderas. Diga usted que me gusta hacer toda clase de papeles y que estoy muy contenta de que Paco Elías me dirija, porque sé que es un gran director, además, conoce el tema de la película como nadie.²¹

Florencio Castelló, cantaor sevillano interpretó a “El Cangrejo”. Castelló, con 34 años en 1944, inició su carrera cinematográfica en este país y ya antes había participado en numerosas películas nacionales en papeles con carácter más bien cómico:

Esto de ser cómico me vino por amor propio...a los diez y seis años, en Sevilla cantaba yo en la Alameda de Hércules, un cafetucho a donde iban familias a ve sine. Un día, argüen me dijo que un flamenco no podía ser cómico. Me llene de coraje y amor propio y me dije pa mis adentro: ah sí? Pues vais a ver quien es Castellón... y me lanse con una casta que un miura a hasé nada menos que el Revinita de Currito de la Cruz con una compañía que me dio una oportunidad...recorrí toda España y una gran parte del nuevo mundo...en esa compañía conocí a la gran actrí Lolita Jiménez, la que hoy es mi esposa. En 17 películas que llevo hechas en México, no canto en ninguna...Por lo visto aquí nadie se ha enterado de mi profesión de cantaor...y vamos que no hay derecho. En México me inicié en el cine. En Buenos Aires hicimos una temporada de doce meses con mucho éxito... yo fui el eje central del triunfo con una comedia que para mi escribió Francisco Ramos Castro con el título de El Padre Castañuelas. En México mi mujer fue contratada para el Ideal, y a mi me ofreció una oportunidad el señor Cabrera en la película Ni sangre ni Arena con Cantinflas. Me metí a una tribu y me enseñó a cantar un gitano de nombre Juanillo Tumba... Sierra Morena es mi próxima película y que estoy encantado de la oportunidad que me dio don Rafael Arsó, el gerente de Films Victoria y productor de Sierra Morena.²²

El actor español Luis Alcoriza, quién más tarde se convirtiera en un prestigiado productor de la cinematografía mexicana, comenta su comienzo en los escenarios como heredero de una familia ligada a la escena teatral:

²¹ *Ibid.*

²² Ramón Pérez Díaz, “Habla Florencio Castellón, El Cangrejo de Sierra Morena” en: *El Redondel*, 22 de octubre 1944, p.1,6, segunda sección.

En Madrid estudié bachillerato, y me disponía a ingresar a la Academia de Cadetes de la Armada Española, cuando vino la guerra, y me fui con mi padre, el empresario Alcoriza, a Orán, África.

Mi padre preparó la compañía para venir a América. Faltaba el galán. De pronto mirándome fijamente, me dijo: quieres venir con nosotros, nos vamos a Buenos Aires.

En el teatro Mayo de Buenos Aires hice mi estreno con Nobleza Gitana, y más tarde recorrimos todos los países del continente, desde Uruguay hasta México.

Mi presentación en México fue en el Regis, también con Nobleza Gitana, más tarde me incorporé a la compañía de las hermanas Blanch, en el Ideal.²³

Las historias más extraordinarias se podían hallar en cada uno de los españoles que salieron de su patria a causa del conflicto bélico. Uno de los gitanos de Sierra Morena, Roberto Corell, luchador social en la vida real, relata su insólita huida:

Roberto Corell: empecé a trabajar en el teatro de aficionado, cuando era un simple alférez... Estudié en la Academia de Infantería de Toledo, y pelée en África en la famosa "Legión"... Franco mandaba entonces una parte de la Legión. La otra, la mía, estaba bajo el mando del teniente coronel Linier. Por méritos en campaña llegué a capitán ascendiendo a comandante durante la guerra civil.

Tuve una desavenencia con Primo de Rivera por mis trabajos en pro de la formación de un sindicato de obreros y campesinos y me formaron un consejo de guerra, renuncié y pude escaparme vestido de cura.

Me cambié de nombre, me llamaba Rodrigo Caballero y con este nombre recorrí toda España y casi toda América.

Llegó en el año de 1939. Me enviaron a España el dinero mi hermana Matilde Corell y su esposo.²⁴

Los números bailables no podían faltar en la producción cinematográfica, para lo cual se contó con Antonio Martín Caro y Julio Cernuda:

Martín Caro: nací en Madrid. Los gitanos auténticos son hijos de padre y madre gitanos, yo soy a medias, porque sólo mi madre pertenecía a la raza de los Faraones. A nosotros nos llaman "Garabitos".

Mi inclinación de chaval fue ser torero. Porque yo vengo de casta de toreros, matadores de toros son mis dos hermanos, Curro Caro y Chico de la Audiencia, y novillero el menor Antonio Caro.

Pronto me di cuenta que el baile me daba menos miedo y me hice bailar profesional. Aprendí a bailar con los gitanos.

²³ Ramón Pérez Díaz, "Habla Luis Alcoriza, El Marques de Sierra Morena" en: *El Redondel*, 5 de noviembre 1944, p.1 segunda sección.

²⁴ Ramón Pérez Díaz, "Hablan Roberto Corell y Enrique Salvador dos gitanos de Sierra Morena" en: *El Redondel*, 5 de noviembre 1944, p. 1, segunda sección.

El baile se aprende viendo bailar a los demás, en seguida debuté en Madrid, el año 34 con Fortunio Bonanova (actor español de Hollywood)

En el año 36 vine a América y debuté en Caracas, de galán joven con la Zúffoli. Con esta compañía recorrimos casi toda Sudamérica. Después fui a Nueva York. Estuve 8 meses en el teatro Hispano, con Enrique Rosas. De allí vine a México.

Trabajé en las películas: Refugiados de Madrid, luego hice dos más, hasta que Arzoz me llamó para hacer El Macareno, un gitano de Sierra Morena.

Julio Cernuda: Nací en Valladolid, que lo gitano, sin serlo por derecho propio, me viene porque en mi pueblo abundan los gitanos y los flamencos. De verlos bailar aprendí y me hice profesional, después de haber fracasado en los toros.

Fui contratado para bailar en la famosa exposición de Barcelona, y en Barcelona pasé después 7 años bailando, nada más que con Carmen Amaya. Recorrí casi toda América, hasta que caí aquí en México, después de haber bailado con Angelillo.

En México me estrené en el Follies.

Martín Caro: diga usted que yo monté los bailables de la película, la zambra y el baile del pañuelo de la boda gitana.²⁵

De los ya conocidos guitarristas, el periodista Pérez Díaz hace una fiel descripción:

Son tres guitarristas famosísimos.

Badajoz es de un porte distinguido. Parece un diplomático de carrera. Hasta sostiene entre sus dedos finos y largos un puro habano.

Paco Millet tiene el aspecto de un artista de los ruidos. No le falta ese misterio en la mirada de los hombres que se juegan la vida por una sonrisa de mujer.

Pepe Hurtado es el tipo genuino del guitarrista flamenco. Cuando habla de su arte y sobre todo cuando rasguea las cuerdas de su guitarra parece como si se transportara a regiones misteriosas.²⁶

Todos los tocaores eran españoles y en la entrevista exaltaron su origen andaluz:

Pepe Hurtado: nací en Linares, Jaén, España, y desde chico sentí gran atracción por la guitarra. Primero fui peluquero y sombrerero.

En mi pueblo abundan los gitanos y aunque no pertenezco a la raza de los faraones, sentí la atracción de sus encantos y me uní a un cuadro flamenco en el que era figura principal Juana la Macarrona. Luego recorrí toda España, y en seguida me fui a conocer Europa, y toqué en París. Luego Nueva York, La Habana y México. En Nueva York me presenté en el cabaret El Chico y en el Teatro Latino. En la Habana, en el Nacional y con Suaritos, una estación de radio.

Paco Millet: soy español por los cuatro costados. Como español y guitarrista recorrí toda España, Francia, Alemania, Bélgica, Italia...De América sólo conozco México, y me basta, porque estoy muy bien aquí.

²⁵ Ramón Pérez Díaz “Hablan Pedro Antonio Martín Caro y Julio Cernuda, los dos bailarines gitanos de Sierra Morena” en: *El Redondel*, 26 de noviembre 1944, p.1 segunda sección.

²⁶ Ramón Pérez Díaz “Hablan Pepe Badajoz, Paco Millet y Pepe Hurtado, los tres guitarristas de Sierra Morena” en: *El Redondel*, 3 de diciembre 1944, p.1 segunda sección.

Pepe Badajoz: yo empecé con Antonio Chacón, el más famoso de los guitarristas de todos los tiempos. Con Chacón hice una gira, después toqué en Londres con La Argentinita y en mi repertorio cuento artistas tan notables como La Macarena y La Malena, dos criaturas con más ángel que un serafín.
Todos somos además concertistas.²⁷

En la nómina de la película no podía faltar el afamado cantaor Niño del Brillante:

Acompaña a los tres famosos guitarristas, un hombre pequeño de cuerpo, de aire flamenco, simpático y comunicativo, es Paco Suriana, El Niño del Brillante. Lo del brillante le viene a este niño grande, porque es una alhaja cantando flamenco. En Sierra Morena canta por Bulerías, tarantas, fandangos etcétera, toda la gama de la ópera flamenca.

Se repite la escena del baile del pañuelo. Cantan los gitanos:

En un verde prado
Tendí mi pañuelo...²⁸

Leo Cardona, compositor originario de las Islas Baleares, fue otro participante:

LEO CARDONA, a los grandes se les nombra en prensa con mayúsculas, compositor insigne, pianista ilustre...Y Sierra Morena, el cuadro de costumbres andaluzas pintado por Paco Elías...Y después, al conjuro mágico del numen de Leo Cardona, surgieron todas esas canciones: Carcelero, carcelero (romanza), Er Queré quita er sentío (zambra), Noche Embrujada (bulerías), Adiós Sierra Morena (canción), Yo soy Gitana (seguidillas), Lamento gitano (romanza), Olé, ay... (bulerías), Fandanguillo, Esta noche mando yo (coro), Boda gitana (zambra-bulerías), Puerto de Palos (solo de piano), Yo soy mexicana (canción).

¡Ah! Y con letra de Bohórquez.

Setenta músicos, lo mejorcito de nuestras sinfónicas, grabaron en la cinta de plata las canciones que Leo Cardona escribiera especialmente para Sierra Morena.²⁹

Gracias a los reportajes de este semanario, sabemos de la trayectoria y el origen de guitarristas, cantaores y bailaores cuyos nombres aparecen constantemente en los escenarios de centros nocturnos, cabarets y teatros a lo largo de la década que va de 1939 a 1949.

Por ellos sabemos también que José María “Chema” Arzoz, hermano del productor de Sierra Morena, fue uno de los integrantes de “Los Hermanos Arzoz”, cancioneros de

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ramón Pérez Díaz, “Temas de Sierra Morena, un gran músico para una gran película” en: *El Redondel*, 18 de marzo 1945, p.1 segunda sección.

temas mexicanos y latinoamericanos, que viajaron con la compañía de Carmen Amaya en la gira que la gitana hiciera por Latinoamérica en 1939.

Durante la visita de Carmen Amaya a la Ciudad de México en 1945, Rafael Arzoz invitó a la bailaora a presenciar unas escenas de la película, de las cuales comentó:

Las escenas que he visto de Sierra Morena son sencillamente divinas. No puede lograrse nada mejor, Andalucía Pura...esa procesión de Semana Santa me hizo llorar...cómo lograron tanta perfección?. Para mí Sierra Morena es una película de sabor andaluz maravillosamente lograda... creo que ni en España hacen nada mejor...Lo único que siento es no haberla protagonizado yo.³⁰

En la pantalla aparece un buen número de “artistas” del teatro de revista, ya que el cine de la época se alimentó “...en muchos aspectos y sentidos de los rostros, cuerpos, diálogos, actitudes, lenguajes dramáticos y visuales, y temas anteriormente explotados e inventados en los escenarios de las carpas y los teatros de revista”³¹. El teatro de revista y las variedades de centros nocturnos también fueron aprovechados para la ambientación de aquellas películas que se desarrollaban en la capital cosmopolita y se nutrió de actores y cantantes la industria cinematográfica: “La influencia del teatro de variedades en el cine mexicano es también definitiva, pues hasta la fecha ha sido imposible desprendérsela...”³²

Sin embargo, en no pocas ocasiones el cine sirvió de “inspiración” para poner en escena revistas hechas de prisa, basadas en los argumentos de las películas exitosas, extranjeras o nacionales, como una especie de parodia de la historia original. En 1936 se estrenó la película *Morena Clara*, protagonizada por la actriz y cantante española Imperio Argentina, en enero del año siguiente ya estaba en escena la revista “Moreno Claro” de Roberto Soto:

³⁰ Ramón Pérez Díaz, “Carmen Amaya sobre la película Sierra Morena” en: *El Redondel*, 25 de marzo de 1945, p.1 segunda sección.

³¹ Dallal, *La danza en México III parte...op.cit.*, p.196

³² Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1987, 225p. (Linterna mágica 10), p.146

Así es muy fácil ser autor. Va uno al cine; toma taquigráficamente los diálogos de la película; los corta después, ajustándolos al medio y ya...!obra nueva!

Ahora que así son los resultados. Moreno Claro, de Guz Águila y el maestro Ruiz, que no hizo sino “recopilar”, de algún modo hay que llamar las cosas, la bella música de la cinta, es una “revista” de lo peor que pueda uno imaginarse.

No llega a parodia; quédase en caricatura.

Y caricatura mala y sin gracia.

¿Quién creen ustedes que hace el papel de la incomparable Imperio Argentina?

¡Roberto Soto!

Ya alguna vez lamentamos que este actor recurra con frecuencia a interpretar papeles del sexo contrario. No tendría la necesidad de apelar a medio tan poco digno para obtener aplausos.

Termina el engendro, o plagio, como ustedes quieran llamarlo, con una rumba, en la que se luce positivamente “Don Catarino”.

Si no es por él, habríamos salido del teatro renegando.³³

La inclusión de números musicales y bailables en las producciones cinematográficas se realizó en dos direcciones: primero las que recurren a artistas de la danza y la música españolas para ambientar, aún cuando la temática sea distinta -como lo harían también con otros géneros dancísticos y musicales- en las “...que es frecuente la interrupción de la continuidad de las películas para que el espectador escuche una canción, o vea un bailable de principio a fin...”³⁴. Éstas predominaron en esos diez años que van de 1939 a 1949. La otra sección corresponde a las películas en las que los protagonistas son bailarines o cantantes cuya fama en su profesión los llevó a la pantalla grande. Esto lo vemos con más frecuencia a partir de 1950. En el primer apartado son frecuentes las intervenciones de Miguel Peña (sólo o con sus gitanas), Carmen Amaya, Los XEY, Los Bocheros, Los Gitanillos, Óscar Tarriba y Raquel Rojas, entre otros.

De esta forma, “Las películas popularizaron en México y Latinoamérica canciones, autores e intérpretes y su acción fue completada por los discos y giras de presentaciones personales”³⁵, lo cual generó una amplia difusión de los distintos ritmos y modalidades internacionales.

Entre los años de 1939 a 1949, en las producciones mexicanas con este tema intervinieron tanto exponentes mexicanos de la danza española como españoles que radicaban o estaban de paso en la Ciudad de México. Estos dos grupos protagonizaron

³³ Extraño Mote, “Por nuestros teatros. Lírico.- Moreno Claro”, en: *El Redondel*, 10 de enero 1937, p.5

³⁴ de Los Reyes, *op.cit.*, p.153

³⁵ *Ibid.*, p.182

los eventos de danza, música y canción españolas en el cine, en la radio, en los centros nocturnos y en los foros teatrales.

Las cintas en las que hacen su aparición los conjuntos de baile y los músicos del género español se constituyen como un valioso documento que nos proporciona datos significativos en cuanto a la identidad de los “artistas” que participaron en ellas.

Los guitarristas de género español Pepe Hurtado, Paco Millet y Pepe Badajoz³⁶, luego de actuar de manera regular en el teatro de variedades, intervinieron en casi todas las cintas con tema español. De igual forma, los cantaores Niño de Caravaca y Niño del Brillante, tan populares ya en los teatros y en la radio, aparecen en estas películas, incluso con pequeñas intervenciones histriónicas como es el caso de Niño de Caravaca en la cinta de tema taurino *Seda, sangre y sol* (1941).

Estos cantaores y guitarristas, respetables intérpretes, se consagraron como los primeros profesionales del flamenco en México, maestros y modelos en los que abrevarían las siguientes generaciones. Sin embargo, en el espectáculo español de la época la atracción principal fue el baile por lo que la pista que se puede seguir de estos músicos es muy vaga. Respecto a los cantaores que sobresalieron en la época debemos mencionar a Francisco Muriana “El Niño del Brillante” y a Niño de Caravaca, quienes tuvieron una participación activa no sólo en la cinematografía sino también en la radio, en centros nocturnos y en teatro.

Uno de los actores que veremos constantemente en estas cintas -y en muchas otras con temáticas distintas- es al cómico y cantante Florencio Castelló, quien tuvo una copiosa participación en el cine nacional, por lo general interpretando a un sevillano, como en realidad lo era.

³⁶ La primera referencia que hemos encontrado acerca de este guitarrista, es su participación en junio de 1936 al lado de Antonia Mercé “La Argentina”, en su presentación en el Palacio de Bellas Artes. En 1943, en este mismo foro, acompañó al Ballet Español de Ana María.

La intervención musical en vivo correspondió a estos cantaores y guitarristas flamencos. Los ritmos más usuales que interpretaron eran los fandangos, la soleá y las bulerías. Por lo general, sus interpretaciones las realizaron en solitario, es decir, no para acompañar a los bailes.

Qué se bailaba y cómo se bailaba

Hemos mencionado, a grandes rasgos, algunas de las motivaciones y circunstancias que estimularon la producción de películas mexicanas con tema español y distinguimos tres factores principales: la presencia de numerosos actores, artistas e intelectuales españoles en México, el interés del público por los argumentos folklóricos y por las intervenciones musicales y bailables y la influencia que las películas españolas ejercieron sobre la población.

Por lo que respecta a las temáticas frecuentes en el cine hispanizante, muchas de estas historias nos confirmarán la concepción romántica que aún se tenía acerca del universo gitano: exótico y clandestino, y por ello atractivo y fascinante, misma que no menguó sino hasta mediados de los años ochenta. Otras veces son fieles descripciones del ambiente citadino de los centros nocturnos y del teatro y algunas otras son películas documentales y biográficas del ambiente taurino y sus protagonistas

Así, nos encontramos frente a documentos visuales y sonoros que nos permiten acercarnos a la realidad de la danza española practicada en la época. A través de las películas podemos observar la evolución que la danza española ha experimentado. Es necesario tomar en consideración que, siendo una expresión absolutamente escénica la danza española que se representaba debía obedecer al gusto de los espectadores, el cual estaba fuertemente influido por las modas extranjeras. De esta manera podemos entender que los bailarines crearon un producto para el público que no necesariamente buscaba conservar los bailes tradicionales u originales sino que, influidos por los movimientos musicales y dancísticos de otros países, reinterpretaron las auténticas danzas españolas.

Los palos más usuales para el baile fueron la zambra y las sevillanas, además de composiciones y adaptaciones para orquesta inspirados en ritmos flamencos y folklóricos. En ocasiones el baile se acompañó con la música en vivo puesto que, entonces, estaba en boga el acompañamiento con orquesta y piano.

En los bailes que nos ofrecen las cintas cinematográficas es notoria una técnica que, a nuestro parecer, aparece como elemental o deficiente en algunos aspectos, como lo es el braceo y el zapateado³⁷. Distinta resulta también la postura del baile masculino, en el cual las rodillas están exageradamente flexionadas al realizar los zapateados. La verticalidad de los bailarines modernos, es decir en la segunda mitad del siglo XX, como lo podemos observar en el español Antonio Gades es una característica reconocida con admiración.

Otra práctica importante que se inicia en la época, son las rutinas en pareja (hombre y mujer). Uno de los conjuntos españoles más célebres fueron los “Chavalillos Sevillanos”, Rosario y Antonio, quienes pusieron de moda este tipo de coreografías. La popularidad que ganaron estas interpretaciones se hace evidente en el elevado número de parejas que surgieron en la década de los años cuarenta y que se multiplicaron en años posteriores. Como ejemplo podemos mencionar a Raquel y Fernández, Raquel y Tarriba, “Los Gitanillos”, Dolores y Fernández, Teresa y Luisillo, Mariquita Flores y Antonio de Córdoba, entre otros. La idea que se tenía del gitano pasional y arrebatado y de la gitana sensual y provocadora aunque escurridiza, promovía la creación de coreografías en pareja que fueron muy socorridas incluso en la década de los años sesenta. La postura masculina con el cuerpo erguido y la espalda arqueada, los brazos en lo alto con los codos hacia atrás y los antebrazos adelante y la mirada desdeñosa de la mujer con las manos en la cintura son imágenes frecuentes en los bailes de pareja.

³⁷ En la actualidad, la mayor preocupación de los bailarines de este género es el virtuosismo en la percusión ejecutada en el movimiento de los pies, que tiene como objetivo alcanzar altas velocidades, así como elaborar complejas composiciones rítmicas. Existen en la actualidad métodos de aprendizaje para el braceo, basadas en la estricta técnica de la danza clásica.

En cuanto al vestuario distintivo de la época, el bailarín porta por lo general el traje andaluz y las mujeres vestidos de lunares y amplios, grandes y nutridos volantes. Se precisaba de rutinas en las que las rodillas fueran el medio para provocar el movimiento de los vestidos saturados de volantes. En muchas ocasiones veremos que los bailarines procuran acercarse lo más posible a lo que se concebía como gitano, lo cual se lograba al llevar el cabello revuelto y al realizar movimientos bruscos e intempestivos.

El vestuario jugaba un papel fundamental en la representación de las danzas españolas, el cual iría adaptándose a las modas vigentes de cada época. En la etapa que nos ocupa, y prácticamente hasta la década de los noventa, se conservaron los trajes típicos españoles con algunas modificaciones. En el texto *Todo lo básico sobre el flamenco*, su autor, Carlos Almendros define brevemente los trajes más típicos para el baile flamenco, así como su utilización y su evolución:

Trajes flamencos son los empleados en las exhibiciones de arte flamenco. En un principio eran los mismos que se usaban corrientemente; luego, al ir cayendo en desuso las antiguas formas de vestir, se fueron conservando pero con carácter folklórico. Como los gitanos, por instinto natural fueron los más aferrados a conservar sus antiguos atuendos, llevándolos por más tiempo, aunque ello chocara, se ha venido a llamar traje flamenco (sobre todo al femenino) “vestido de gitana”. Los trajes más corrientes que hoy en día se emplean en las manifestaciones flamencas, son los siguientes:

Para mujer: *Bata de cola* (para baile por ‘Siguiriyas’, ‘Cañas’ y ‘Alegrías’); *falda corta* (para baile de ‘Sevillanas’, ‘Bulerías’, ‘Fandangos’, ‘Tangos’, ‘Tientos’); *de Cordobesa* (para el ‘Zapateado’); *de pantalón largo* (para ‘Zapateado’, ‘Farruca’ y ‘Tanguillos’.)

Para hombre: Traje corto, de pantalón y chaquetilla (para cantar y para el baile en general); *Campero* (para el ‘Zapateado’ y el ‘Tanguillo’); *de blusa*: pantalón largo y blusa (para el ‘Martinete’)

Desde luego, existen otras formas y combinaciones, la inspiración del artista, del modista o figurinista es la que da, en definitiva, la pauta.³⁸

En 1942, la torera peruana Conchita Cintrón y el torero mexicano Pepe Ortiz protagonizaron el film *Maravilla del Toreo*³⁹. La historia gira en torno a la vida profesional de una incipiente torera que es apoyada por el torero consagrado. Como es de suponerse, en la trama resulta obligado su paso por tierra española en la que son invitados

³⁸ Carlos Almendros, *Todo lo básico sobre el flamenco*, Barcelona, Editorial Mundilibro, 1973, 150p., p.101 y 102.

³⁹ En esta cinta también aparece cantando El Niño del Brillante, acompañado por la guitarra de Paco Millet.

a una fiesta tradicional. En la tertulia “Los Gitanillos”, pareja de baile integrada por José Aranda -quien más tarde sería bautizado como Manolo Vargas- y Dolores Mosley, son quienes realizan una vistosa intervención.

Con música orquestal -grabada-, “Los Gitanillos” interpretan un baile de pareja y con castañuelas en el que la intención de aparecer y parecer gitanos es fundamental. Dolores luce el cabello suelto y rizado e incluso se despeina intencionalmente al inicio de su intervención, mientras Manolo viste una camisa de mangas muy anchas, que estuvieron en boga durante toda la década de 1940. Respecto a esta moda, Armando de María y Campos ya anotaba en su libro: *Teatro español contemporáneo*, y refiriéndose al cantaor del espectáculo Cabalgata, la falsedad y distorsión -o estilización- del vestuario masculino para el baile:

También es cuestión de indumento, sigue este Miguel [Herrero] la imitación del otro Miguel en una camisa con charreteras y frunces en los hombros y unas mangas perdidas que no se las he visto jamás a ningún gitano auténtico...esa adulteración feminoide de la línea que convierte la camisa viril en una “brusita”.⁴⁰

Sobre la vestimenta, debemos apuntar que el espectáculo español exigía, para gusto del público, los elementos que lo tipificaran, es decir, cuando se interpretaba un baile considerado gitano o flamenco había que lucir el cabello suelto, y mejor si era rizado; utilizar aditamentos como peinetas, grandes arracadas y otros adornos. Los espectadores exigían y gustaban de esa moda folklórica. A propósito de este tema, el columnista de *El Redondel* anotaba que el guitarrista Niño Sabicas -quien actuaba junto a Carmen Amaya en el teatro “Iris” en los primeros meses de 1945- “...ya no viste frac, sino de corto con lo que todos salimos ganando...”⁴¹

En el baile de “Los Gitanillos”, quienes sin duda querían hacer honor a su nombre, Manolo Vargas realiza giros inesperados y violentos, saltos un tanto felinos que culmina con una rodilla en el piso y zapateados sencillos pero feroces, fuertes y definidos que dan testimonio del estilo de baile que se tenía por gitano, aun cuando la música no fuese

⁴⁰ Armando de María y Campos, *Un ensayo general sobre el Teatro Español Contemporáneo visto desde México (Cotejo del de hace 5 lustros al actual)*, México, Editorial Stylo, 1948, 372p., p.27

⁴¹ Por nuestros Teatros, en: *El Redondel*, 4 de febrero 1945, p.14, segunda sección

precisamente flamenca. Respecto al baile femenino destacamos algunos movimientos que se realizan constantemente en los bailes de esta época, como son la elevación de las rodillas para provocar el movimiento del vestido, las vueltas “quebradas” -también realizadas por los varones-, los desplazamientos realizados sin despegar una de las rodillas del piso y otros. Esta cinta es probablemente una de las pocas filmaciones en las que podemos ver a Manolo Vargas bailar, ya se destacaba por su fuerte personalidad escénica aun cuando, según él comenta, aprendió a bailar verdaderamente al lado de La Argentinita y su grupo, algo posterior a esta fecha.

El acompañamiento con orquesta en esta etapa, derivado en parte de las composiciones cultas inspiradas en el folklore y de la llamada ópera flamenca, fue muy frecuente en la época. En la cinta *Café Concordia* (1939) Raquel Rojas⁴², quien llegó a México como bailarina de danza española, protagonizó una historia de amor ambientada en la época porfiriana. En ella, compaginando baile y actuación, interpreta a una bailarina e interpreta tres números bailables. En el primero de ellos tiene como parejas a Óscar Tarriba y a otro bailarín sin identificar con un grupo de danzarines; en el segundo vistiendo bata de cola⁴³ -ambos con música orquestal grabada cuyas composiciones son de Jorge Pérez y Hugo Riesenfeld- y en el otro con música viva, es decir, con un guitarrista, y con la cantaora española Niña de Écija,⁴⁴ quienes interpretan un fragmento de farruca y bulería.

El bailarín Óscar Tarriba, compañero de baile por muchos años de Raquel, participa en la película con una breve intervención al lado de un numeroso cuerpo de baile. El estilo de estos dos intérpretes contrasta con el arrebatado de “Los Gitanillos”. La seriedad al bailar de Tarriba y los movimientos elegantes de Raquel se contraponen al baile “gitano” que desean interpretar Manolo y Dolores. De igual forma, el vestuario de los primeros es

⁴² Al incursionar con éxito en el cine nacional la vienesa Raquel Rojas dejó de bailar con su compañero Óscar Tarriba, y posteriormente contrajo nupcias con el actor y productor español Luis Alcoriza, convirtiéndose más tarde en argumentista del cine mexicano bajo el nombre de Janet Alcoriza.

⁴³ Vestido típicamente andaluz, que como su nombre lo dice lleva una cola de tela que hace la función de elemento ornamental y cuya técnica de manejo en el baile es compleja.

⁴⁴ Niña de Écija arribó a la ciudad de México en septiembre de 1938 con la compañía “El alma de España”, conjunto flamenco y de estilos regionales. Anuncio, en *El Redondel*, 11 de septiembre 1938, p.5

impecable: ella luce el cabello debidamente recogido en un “chongo” aderezado con una peineta y una flor y él luce el típico sombrero calañés, mientras el de “Los Gitanillos” es, intencionalmente, desaliñado.

Los Xey y las cupletistas

En 1949, los Xey actuaron en la película *Nuestras Vidas* (1949), donde se interpretan a sí mismos actuando en un centro nocturno. Los números completos que presentan son dos “chotís”: *De rompe y rasga*, de los famosos compositores de zarzuela Salvador Valverde y Ramón Zarzos y *No hay novedad señora Baronesa*, de Manuel Bel Badia y Alonso Jofre de Villegas. Vestidos con el típico traje de los “chulos madrileños” del siglo XIX: “chaqueta negra o marrón, pantalón a cuadros largo y ajustado; camisa de trilla y pañuelo cruzado sobre el cuello, y en la cabeza sombrero hongo o bombín...”⁴⁵, los XEY cantan el chotís *De rompe y rasga* cuya temática describe la sociedad madrileña de principios de siglo. Para *No hay novedad señora Baronesa* realizan un *sketch* al estilo de un espectáculo teatral de variedades. Caracterizados con vestuarios adecuados y una sencilla escenografía, actúan el chotís que está estructurado para una escena de zarzuela. Aunque evidentemente no son actores, intentan ser graciosos al realizar coreografías de baile muy elementales, y por eso “chuscas”.

La participación de este grupo en el film tiene el cometido de ambientar al espectador como si estuviera en un centro nocturno donde actuará la bailarina de moda, es decir, la protagonista de la trama, que no tiene relación alguna con el conjunto musical excepto, que éste la antecede en su actuación en el centro nocturno. María Antonieta Pons es quién interpreta a una bailarina de ritmos afrocubanos, también de moda en esta época.

Reconocidas cupletistas hispanas figuraron en las películas de este corte. Por regla general, las cantantes del género español contaban con un sencillo repertorio de baile con el que daban más sabor a sus interpretaciones. En muchas de sus intervenciones cinematográficas se advierte esta particularidad. En *Morena de mi copla* (1945) Conchita Martínez protagoniza la historia y baila y canta pasodobles, fandangos y famosas coplas

⁴⁵ Herrera Escudero, *op.cit.*, p.86

como *Los aceituneros* y *Dime que me quieres*. Julita Suárez en *La última aventura de Chaflán* (1942) con una breve participación interpreta con castañuelas una zambra que concluye como pasodoble. Margarita Mora, en el papel de “Rosario” en *Dos mexicanos en Sevilla* (1941), canta al inicio unas bulerías acompañada por la guitarra de Pepe Hurtado.

En *Pepita Jiménez* (1945), película dirigida por Emilio Fernández, Emilia Benito, Pepita Llaser, Niño de Caravaca y Pepe Badajoz ejecutan sobrias interpretaciones de coplas y ritmos flamencos, manteniéndose siempre en segundo plano, es decir, como ambientación.

Epílogo

Los espacios para la danza española se multiplicaron después de la fecunda época teatral, cuando las variedades y la revista comenzaron a desaparecer. Por un lado, los teatros recibieron compañías extranjeras de esta especialidad consideradas como exponentes de la danza culta y, por el otro, florecieron los centros nocturnos. Además se establecieron, en la ciudad, nuevos locales dedicados exclusivamente a ofrecer danza, música, comida y bebida españolas.

En 1947 se abrieron al público las puertas de “Gitanerías”, lugar considerado como el primer y más famoso tablao de la urbe al que le siguieron: “Sacromonte”, “Parrilla Triana”, “Rincón de Goya”, “Corral de la Morería”, “Cardenal de Mendoza”, “Bulerías”, “Los Globos”, “El 77”, “El rincón de García Lorca”, y muchos otros que aparecieron a lo largo de más de treinta años¹.

Cabe señalar que diversos testimonios orales apuntan a que antes de “Gitanerías” existió un lugar llamado “Rincón de Goya” -anterior al que se estableció en la calle de Toledo en la zona rosa alrededor de los años setentas- en donde Plutarco Montes y Guillermo Cervantes trabajaron y en el cual se inspiraron para instalar, años más tarde, “Gitanerías”. Sin embargo no se ha podido localizar una referencia clara al respecto, a no ser una breve referencia en el periódico *Éxito 75*, que dice lo siguiente: “Marianela de Montijo está preparando la coreografía para presentar en el ‘Petit Lido’, anteriormente conocido como ‘La Copa de Champaña’ y en sus inicios era ‘El Rincón de Goya’, precursor de los tablaos flamencos en México”²

El estudio de Ángel Álvarez Caballero *El baile*, consigna como época del renacimiento flamenco el período de los tablaos en España que inicia en 1954, año en que se pone en

¹ Los primeros locales se ubicaron cerca del centro de la ciudad, en las colonias Juárez y Roma. Más tarde se extenderían a las nuevas zonas comerciales como ocurrió con el establecimiento de la Zona Rosa en la década de los años setenta. *Gitanerías*, hasta hoy, conserva el mismo domicilio, no así el mismo espectáculo, Oaxaca número 15. *Sacromonte*, *Parrilla Triana*, *Rincón de Goya* y *Matapecaos* se ubicaron en el corazón de la colonia Juárez, en la calle de Abraham González. *Corral de la Morería* y *El 77* en la Zona Rosa. *Bulerías* y *Los Globos* sobre la Avenida de los Insurgentes.

² Andrés Ressa García, “Tablao Flamenco”, en: *Éxito 75*, 20 de julio de 1975, número 4, p.10

funcionamiento el tablao “Zambra” en Madrid. Es posible afirmar que fue en la Ciudad de México donde aparecieron los primeros lugares con características semejantes y que, por influencia hispana, se harían llamar más tarde, a mediados de los años cincuenta, tablaos.

Así, por ejemplo, el restaurante “Sacromonte” de la Ciudad de México, anunciaba “agasajos, banquetes, despedidas, fiestas andaluzas, guitarra, gitanos, cantaores, pescados y mariscos. Un rincón andaluz en México”.³ Aunque no se hacía mención de la palabra tablao, al anunciarse como un rincón andaluz evidencia la composición de su espectáculo: danzas y músicas andaluzas, flamencas preferentemente, que es un rasgo esencial de los establecimientos españoles que se crearon a semejanza del antiguo café cantante del siglo XIX: pequeñas salas con un escenario compuesto por tarimas de madera, de ahí su nombre, en los que se suceden los números musicales y bailables.

Tanto en México como en España, estos lugares redituaban a sus dueños grandes beneficios económicos. En muchos de ellos no se cuidó la calidad del espectáculo, mientras y en otros se obtuvo prestigio gracias a la dignidad de sus artistas.

Los tablaos españoles

...al ser salas dedicadas al espectáculo –al margen de que en ellas se sirvan bebidas y, en algunos casos, cenas– la faceta de la danza se convierte en protagonista número uno. El cuadro flamenco estable en el escenario sirve de marco para la sucesión de actuaciones de distintos bailaores y bailaoras. A fin de cuentas todo el espectáculo gira en torno al baile. La presencia de un concertista de guitarra en solitario, o de un cantaor con un tocaor, es rara en los tablaos; están, por supuesto, y a veces son figuras de mucho postín, pero casi siempre al servicio del baile.⁴

Durante la década de los años cincuenta los centros nocturnos y cabarets con variedades continuaron sus funciones como también lo hicieron los nacientes tablaos. No sería sino hasta 1960 que en los primeros se comenzó a eliminar los espectáculos de danza española, mientras que artistas y compañías españolas más publicitadas llegaban a

³ Anuncio en: *El Redondel*, 17 de julio 1949, p.3, segunda sección

⁴ Álvarez Caballero, *El baile flamenco, op.cit.*, p.317-318.

la ciudad y se presentaban en el Palacio de Bellas Artes y en los teatros “Ideal” y “Fábregas” preferentemente.

En esta década el teatro de variedades ofreció trabajo a los nuevos exponentes mexicanos. Sin embargo fue perdiendo influencia en el gusto del público capitalino, que ahora prefería los nuevos espacios: tablaos y centros nocturnos. La danza española dejaba de presentarse en los espectáculos populares y se colocaba en el gusto de un público de nivel económico alto.

La bailarina mexicana Rosita Romero fue uno de los pocos personajes con presencia en el teatro de variedades durante esta etapa. Desde 1950 formó parte de las compañías de revista del teatro “Lírico”, además de formar pareja de baile con el afamado Luisillo y con Óscar Tarriba, con quienes bailó en diversos centros nocturnos capitalinos, para luego ingresar al tablao “Gitanerías”. Hubo la breve actuación de la compañía de María Antinea en el teatro “Colón”, que se llevó a cabo de abril a marzo de 1953, y que, desafortunadamente, fue suspendida a causa del cierre del teatro al no cumplir éste con las medidas de sanidad requeridas por el entonces regente capitalino Ernesto P. Uruchurtu.

Los restaurantes con variedad española nacieron cuando, después de casi diez años de exilio, los españoles que se habían establecido definitivamente en México, se encontraban en posibilidades de invertir y adaptar lugares en los que se pudiera recrear su cultura. Los tiempos de nostalgia quedaban atrás y se procedía a disfrutar de las oportunidades que, a pulso, se habían ganado en la sociedad mexicana. Los círculos constituidos por españoles, hijos de éstos y mexicanos amigos de los primeros, hicieron de ciertos sitios lugares de tradición y tertulia, como lo fueron el café “Sorrento” y “El Hórreo”, donde los intelectuales españoles eran el centro de atención. Los tablaos, de carácter más popular, fueron también una consecuencia de la necesidad de compartir, recrear, convivir y formar una especie de círculo común:

Eran generalmente unos restaurantes normales donde se daba comida española y donde corrían todos los españoles que llegaban a México para actuar, generalmente eran artistas

de ese tipo, eran toreros o eran artistas flamencos y concurrían allí porque ahí se sentían un poco arropados porque allí los trataban especialmente bien...⁵

La relación entre los nuevos intérpretes mexicanos y los españoles avecindados en México, se estrechó gracias a este tipo de lugares y de manifestaciones artísticas:

Al primero que conocí fue a Don Pedro Garfias porque él iba mucho a Monterrey y sabía mucho de flamenco. Entonces yo hice varios recitales con él, él decía poemas y yo bailaba. Una vez me dio una medalla [...] con la Virgen del Pilar, y dedicada. Luego, ya cuando me vine para acá [a la Ciudad de México], siempre que yo bailaba en algún tablao, en Gitanerías o en algún cabaret y estaba aquí, siempre me iba a ver.⁶

Estos sitios darían trabajo a muchos de los alumnos de los primeros exponentes mexicanos, principalmente pupilos de Oscar Tarriba, como lo fueron Pilar Rioja, Gisela Sotomayor, Lucero Tena, Rosita Romero, Elsa Rosario y Leticia Roo, quienes compartieron escenarios con artistas de la etapa teatral como la bailarina y cantante Malena Montes y el guitarrista Paco Millet, entre otros. Ya entrada la década de los años sesenta, la nueva generación la integrarían Patricia Linares, Cristina Aguirre y Carmen Blanco, quienes conformarían el cuadro de baile de estos centros.

Al multiplicarse este tipo de lugares y al comenzar a actuar en ellos la tercera generación de exponentes mexicanos, la tónica del espectáculo siguió siendo la misma y su creciente popularidad originó el surgimiento de crónicas periodísticas especializadas en estos locales. De la misma forma, la lista de los artistas dedicados al género español aumentó considerablemente. Parte de la familia de Carmen Amaya se instaló en la ciudad como sus hermanas Leonor y Antonia y el esposo de esta última, el cantaor Chiquito de Triana. Al respecto, Mercedes Amaya, hija de Antonia, relata el motivo por el que sus padres decidieron instalar con carácter definitivo y alrededor de 1970, su residencia en la Ciudad de México:

Mis padres estaban de gira con Carmen [Amaya] en Argentina, en donde vivieron diez años, por ejemplo mi hermana la Chuny nació en Bélgica; donde iban pasando iban

⁵ Valentina de Santiago, Entrevista a Antonio Ariza, Ciudad de México, 17 de junio 2002

⁶ Valentina de Santiago, Entrevista a Pilar Rioja, Ciudad de México 25 de mayo 2002

naciendo. Tengo primos que nacieron en Argentina, en Perú; entonces llegaron a México y me tocó nacer aquí... venían también con un contrato y de aquí nos fuimos a Puerto Rico...después fuimos a Nueva York y luego a Miami, y luego vinieron a México y se instalaron por fin aquí, porque mi mamá ya estaba cansada de la vida esa de artistas, estar de gira de un lado a otro...nuestras cunas eran las maletas en los camerinos.⁷

A la ciudad llegaron también el guitarrista David Moreno, los bailarines Cristóbal Reyes y Joaquín Fajardo, entre otros muchos artistas atraídos por el auge de estos establecimientos. En 1971 vino contratado el cantaor granadino Enrique Morente para presentarse en el tablao “Matapecaos”⁸, cuyo dueño era Juan Ibáñez. En este sitio ubicado en la esquina de Abraham González y Morelos, muy cerca del centro nocturno “El Patio”, el cante era lo más importante:

El Matapecaos se instaló en otro que se llamaba “Parrilla Triana” [...] Juan decidió dividirlo en un lugar que se llamaba “La Edad de Oro”, en otra parte hizo una cosa de Tango [argentino], y en otro lado estaba el “Matapecaos”, todo en la misma casa. Duró poco porque a él le dio porque fuera muy puro y que nadie hablara mientras estaba cantando Enrique, él le decía: cállate Enrique, cállate, no entienden.⁹

Los tablaos fueron fuente de intercambio de conocimientos entre artistas mexicanos y españoles. Para un bailarín nacional era enriquecedor compartir el escenario con figuras del baile, el cante y la guitarra. Cristina Aguirre, Patricia Linares, María Antonia “La Morris”, Carmen Díaz, Denis Tarriba, Begoña Palacios, Maleny Morales fueron algunas de las bailarinas que iniciaron su vida artística en estos lugares.

Cito aquí una nota periodística de la columna “Parrillas Gitanas” aparecida en *El Redondel*, en la que el periodista Josafat de Aquino describe ampliamente el ambiente de estos sitios:

Pero volviendo al tablao de [Guillermo] Cervantes y [Plutarco] Montes [Gitanerías], ahí estaba entre los concurrentes ese astro de la guitarra que responde al nombre de Víctor Monge, apodado “Serranito”. Es el “tocaor” que acompaña a la hermosa Micaela, en el

⁷ Valentina de Santiago, Entrevista a Mercedes Amaya, 10 de enero 2002

⁸ Originalmente en este lugar había un restaurante denominado La Gran Tasca, en la parte baja del edificio, mientras en la parte alta había otro: Parrilla Triana. Juan Ibáñez tomó el lugar y creó el “Matapecaos”, que sustituía a la “Gran Tasca”, y “La Edad de Oro” en la que se presentaba otro tipo de espectáculos.

⁹ Valentina de Santiago, Entrevista a María Antonia “La Morris”, Ciudad de México, 6 de mayo 2002.

feudo para los criollos aristócratas en Londres 77, de la Zona Rosa [...] Cristóbal Reyes, coreógrafo y “bailaor”, tan bueno en una como en otra cosa; la mexicana Cristina Aguirre [...] Manolo Soler y su esposa Tani, así como “El Molly” y su también esposa Nancy, empezaron lo que fue haciéndose una auténtica juerga flamenca [...] el cantaor Juan José, la bailarina Denis Tarriva [*sic*] y la guitarra adelantada de Hugo Elizondo, subieron el termómetro de la “juerga flamenca” [...] Serranito observaba; Roberto Rico, hijo de Leo Amaya, no resistió y subió con su guitarra para tocar a dúo con Elizondo, Víctor Monge “Serranito” fue invitado a hacer palmas. Accedió [...] se soltó el pelo y prendió la mecha al bailar por “bulerías”. Aquello fue la locura.¹⁰

En el tablao “Bulerías” del señor Juan Pascual, se contrató, en esta misma época, a Juan Legido, antiguo ex integrante del conjunto regional los Churumbeles de España que estuvo actuando en México durante largo tiempo. Poco después de estos acontecimientos, Cristina Aguirre, junto con el bailarín español Cristóbal Reyes abrirían “El Corral de la Morería en México”:

El Corral de la Morería era de Cristóbal y mío...éramos pareja sentimental y pareja de baile, habíamos ido a España, a Argentina y a muchos otros lugares; entonces decidimos poner un tablao, y desde el primer día fue un exitazo. El primero estuvo en Abraham González y Morelos; ese fue el primero, el chico; el otro estuvo en la Zona Rosa.¹¹

Pese a que ya para la década de los años setenta, los artistas dedicados al flamenco se quejaban de la falta de tablaos en la ciudad, estos lugares siguieron funcionando hasta principios de los años ochenta, e incluso hubo algunos que sobrevivieron en el nuevo siglo, como “Gitanerías” y “Mesón de Triana”, no sin antes pasar por penosas etapas de decadencia.

El Distrito Federal que cuenta con gran número de turismo nacional e internacional, y lo que es más, la afición por el baile español, debe contar con empresarios que arriesguen su dinero para crear nuevos centros nocturnos de ambiente español. Cuando yo llegué a México en 1971, vi con agrado que había siete escenarios de tipo español, pero ahora nos reducimos a dos, el de las calles de Oaxaca, donde actuamos contratados por Memo Cervantes, y el de Abraham González.¹²

¹⁰ Josafat, “Parrillas Gitanas” en: *El Redondel*, 24 de marzo 1974, p.15, segunda sección.

¹¹ Valentina de Santiago, Entrevista a Cristina Aguirre, Ciudad de México, 21 de enero 2002

¹² s/a, “Falta impulso al baile español en el D.F.. Entrevista a Raquel y Joaquín Fajardo”, *Excélsior*, ca.1980

En los tablaos mexicanos podemos observar las siguientes características generales, importantes de mencionar, aunque su funcionamiento varió a lo largo del tiempo:

- Los españoles que eran contratados en la península constituyen la atracción del espectáculo. Se suma a este hecho el numeroso grupo de alumnos de los primeros exponentes y la gran nómina de españoles que ya radicaban en México desde los primeros años de la década de 1940 e incluso antes.
- Los exiliados intelectuales y sus descendientes comienzan a interesarse por la danza española y el flamenco y frecuentan estos establecimientos, es decir, se da un acercamiento de personajes vinculados a la vida cultural que anteriormente se habían mantenido al margen de los espectáculos de variedades y revistas.
- Artistas españoles que, años después serían considerados figuras de la danza y la música española y flamenca, trabajaron en México. Son los casos de el cantaor Enrique Morente, los bailarines y bailaores, Carmen Mora, Mario Maya y Eduardo Serrano “El Guito”, el guitarrista Víctor Monge “Serranito” y las cantaoras Rocío Jurado y Gabriela Ortega, entre otros.
- Los tablaos poco a poco adquirieron la categoría de lugares distinguidos y caros, y comenzaron a ser frecuentados por la elite del espectáculo y la cultura (actrices, cantantes y escritores), además de empresarios influyentes.
- El espectáculo conservó algunos de los elementos propios del teatro: se bailaba folklore y clásico español, es decir, no sólo flamenco, como sucedió en los tablaos españoles. Se recurrió a las actuaciones de recitadores -entre los que podemos mencionar a Rafael Acevedo y Manuel Benítez Carrasco, como los más destacados- y de grupos que interpretarían canciones y música de todas las regiones de España, a la manera de los famosos Churumbeles y de los, para ese entonces, antiguos conjuntos como los Bocheros y los Xey.

Estos fueron los tablaos a la mexicana más cercanos, por la naturaleza del espectáculo, a las llamadas Salas de Fiestas españolas, en las que se presentaban otros géneros dancísticos españoles, además del flamenco. A ellos acudían personas de todas las regiones de España. Por ello se ofrecía una verdadera variedad integrada, como hemos

dicho, por folklore, clásico y flamenco, no sólo en lo dancístico sino también en lo musical. Surgieron entonces una serie de agrupaciones mexicanas, híbridos entre los Churumbeles, los Bocheros y los Xey. Éstos ofrecían sus servicios en los restaurantes y centros nocturnos por donde deambulaban entre las mesas como los grupos dedicados a cantar los boleros de moda, llamados cancioneros, quienes interpretaban algunos de sus números para los consumidores en el local.

El músico Juan Santiago Aguilar refiere así el origen estos grupos:

Oscar Laplana les dijo [a los cancioneros]: bueno, vénganse mañana a las once, los espero a todos y vamos a hacer negocio. Entonces les dijo: yo les voy a enseñar todas las canciones, todos los ritmos de la música popular española. Entonces comenzaron a aprender las canciones de la región vasca, del sur de España, las montañesas, los pasodobles; todo lo que hay en la música popular española, menos flamenco [...] Tenemos como origen los cancioneros que se volvieron –se ponían sus gorritas y todo– cancioneros de colmao.¹³

Cuando los primeros restaurantes con variedad española comenzaron a tener éxito, llegaron a la ciudad importantes compañías de baile, conjuntos musicales y personajes vinculados a la expresión española. Así, por ejemplo, Sarita Montiel fue contratada por la radiodifusora XEW, los Bocheros se presentaron en la televisión, los Churumbeles de España en el teatro “Blanquita”; Estrellita Castro y Lola Flores aparecían en sus películas, y Manolo Caracol actuó con sus hijas en el teatro “Fábregas” en 1959. Algunos años antes, en 1955, Carmen Amaya había vuelto a la Ciudad de México con su tribu. Su última presentación en México la realizó en el mismo año de su muerte, en 1963.

Durante la década de 1960 un buen número de importantes conjuntos de baile español, visitaron la ciudad de México para presentar sus espectáculos, muchos de ellos orientados más hacia el flamenco y menos hacia el folklore y la danza clásica española. Como parte integrante de estos grupos, vinieron, en sus inicios, muchos de los grandes bailarines y

¹³ Valentina de Santiago, Entrevista a Juan Santiago Aguilar, Ciudad de México, 14 de mayo 2002. Oscar Lapalana, según relata Juan Santiago, abrió uno de los primeros locales con las características del tablao flamenco: “Rincón de Goya”. De origen español, Laplana presentaba a su hija como bailarina de danza española.

bailaores, guitarristas y cantaores que luego se consagrarían en la década de los años ochenta.

La compañía “José Greco y su conjunto español”, se presentó en la Ciudad en 1966, en el escenario del Auditorio Nacional y en El Palacio de Bellas Artes. Como parte del elenco se encontraban el guitarrista Paco de Lucía y las bailaoras Matilde Coral y Nana Lorca. En el mismo año, “Manuela Vargas y su ballet Español” debutaron en el “escenario del primer teatro de México”, Bellas Artes. Entre sus integrantes se hallaban los bailarines, Cristina Hoyos, Félix Ordóñez, los guitarristas “Habichuela”, “El Poeta”, Enrique Escudero y Pepe Sánchez y los cantaores “Naranjito de Triana”, “Fosforito” y Manolo Mairena. Muchos de estos espectáculos, como en la década de los años cuarenta, ya habían sido presentados en los Estados Unidos o tenían las intenciones de visitar aquel país. Franz Mont, en la *Revista Mexicana de Cultura*, critica ácidamente la creación de un espectáculo concebido para la mentalidad norteamericana que nada tenía que ver con la latinoamericana:

Resulta sintomático el hecho de que el programa oficial de Manuela Vargas “and her Company of Flamenco: Dancers, Singers and Musicians”, esté redactado en lengua inglesa. Por algo permaneció en escenarios de los Estados Unidos de América... para que la atención de un público lego en flamenquismos –como es en su gran mayoría, el del vecino país del norte– no se desvíe, y pueda advertir desde luego que se trata de un número de zapateado, el bailarín aparece sobre una escalerilla, como si fuera a recibir un trofeo, y los reflectores se enfocan sobre los pies en movimiento.¹⁴

Mientras los tablaos ganaban espacios, los grandes exponentes mexicanos de la danza española, triunfaban con sus propias compañías presentándose en importantes festivales de danza e influyentes foros teatrales de Norteamérica y Europa: Roberto Iglesias con su “Ballet Español”, Manolo Vargas y Roberto Ximénez con el “Ballet Español Ximénez-Vargas” y Luisillo con su grupo llamado “Luisillo y su Teatro de Danza Española”. En la Ciudad de México se presentarían, entre 1955 y 1970, en el Palacio de Bellas Artes y en “El Patio”, principalmente.

¹⁴ Franz Mont, “El ballet y la danza” en: *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional*, 11 de diciembre de 1966, núm. 1028, p.10 (Suplemento Dominical)

Sería en la década de los años sesenta que tres de las bailarinas pertenecientes a la segunda generación de intérpretes, cuya etapa formativa se realizó a lo largo de la década de los años cincuenta, se consagraban como verdaderas figuras de la danza teatral española. En 1963, año de la muerte de Carmen Amaya, Pilar Rioja iniciaba con Domingo José Samperio el espectáculo *El Retablo del Mirlo Blanco*, Lucero Tena obtenía rotundos éxitos en “El Corral de La Morería” de Madrid, España y en 1965, Gisela Sotomayor al lado del bailarín, de origen cubano, Alberto Salicrú montaron, bajo la dirección artística de Óscar Tarriba, el programa *Jazz Flamenco*, que se presentó en el teatro “Hidalgo” de la Ciudad de México: “El Jazz Flamenco fue una especie de experimento en el que Gisela lo que hizo fue asociarse con un músico de jazz mexicano: Víctor Ruiz Pasos, para buscar meter en música de jazz, tiempos y compases de flamenco para hacer una aportación más moderna”.¹⁵

El acompañamiento de Jazz (contrabajo, piano, saxofón, trompeta y batería) se realizó en la segunda parte del programa, con obras de Bretón, Albéniz y Granados. *Jazz Flamenco* se explicaba así en el programa:

El jazz, abierto a todo –viejo y joven– busca nuevos caminos. Habiendo aceptado desde sus principios elementos característicos de la música europea, no los rechaza ahora, no se anquilosa, se universaliza, nuevas formas vienen a enriquecer la que es una de las formas musicales más importantes de nuestro tiempo. De orígenes similares, el flamenco –ritmo, improvisación, expresión, se une ahora al gran aglutinante.¹⁶

Gisela Sotomayor¹⁷ y Alberto Salicrú, hicieron pareja artística durante varios años, hasta 1968, cuando Salicrú se fue de México, pero el espectáculo *Jazz Flamenco* siguió presentándose; en ese mismo año debutó en el teatro Insurgentes, función para la cual Gisela reunió en su cuerpo de baile a nuevos bailarines, entre ellos a Patricia Linares. En esta ocasión actuaron también el cantante español Pedrito Rico y los bailarines argentinos Mercedes Ramos y Raúl Goya.

¹⁵ Valentina de Santiago, Entrevista a Leonardo Noriega, Ciudad de México, 6 de junio 2002

¹⁶ *Gisela Sotomayor y Alberto Salicrú con su Ballet Español*, Teatro Hidalgo, noviembre de 1965, programa de mano. Colección del Señor Leonardo Noriega

¹⁷ Gisela Sotomayor viajó a los Estados Unidos en el año de 1980, en donde fue representada por la Compañía Columbia Artist. Tiempo después montó un restaurante con variedad española y folklore mexicano en San Antonio Texas. Regresó a la Ciudad de México en el año de 1991.

A propósito de esta pareja de bailarines argentinos, debo mencionar el acontecimiento trágico en el que perdieron la vida un nutrido grupo de artistas vinculados a la danza española. En agosto de 1975 fueron invitados a realizar una presentación en Nicaragua el conjunto de baile del Club España de México. Desafortunadamente, el avión en el que realizaban el viaje cayó al mar, muriendo pasajeros y tripulación. Las notas periodísticas describieron de esta forma el fatal suceso:

***18 muertos del conjunto artístico del Club España**

Murieron en el avionazo artistas de “Gitanerías”

Antonio de Córdoba, cantante cordobés de género flamenco y que lleva muchos años de radicado en México, falleció en el avionazo donde iba una delegación artística del Club España. También falleció la pareja de baile español Mercedes y Goya. Y los guitarristas

Simón Martínez y Emilio Castillo. Todos ellos han participado en los elencos del “tablao” flamenco capitalino “Gitanerías”.¹⁸

***Fallecieron 18 miembros de una delegación artística mexicana**

San Salvador, 3 de agosto.-El Presidente del Club España de México, Vicente Gutiérrez Bayón, y otros 15 miembros de la institución, fallecieron hoy al desplomarse el avión de la fuerza aérea de Nicaragua en el que viajaban.

En el aparato, un C-47 de la fuerza aérea nicaragüense, se precipitó al mar, cuando le faltaban sólo 30 metros para llegar al aeropuerto de la Isla de Tamarindos, frente a San Salvador.

El avión realizaba un vuelo desde Veracruz, en el Golfo de México con destino a la Ciudad de Managua, Nicaragua.

El grupo había sido invitado por el presidente de Nicaragua Anastasio Somoza Debayle, para actuar en un festival.

Hasta esta tarde se habían recuperado 12 cadáveres.

Viajaban en el avión: Luis Aramburu, Rafael Carro y Luis Ibarreche, altos ejecutivos de la sección de festejos del Club España, y las jóvenes cuyas edades fluctúan entre los 16 y los 23 años: Lucía Aguerria, Rocío Zarrabe, Cristina Lozano, Esperanza Martínez, Lourdes y Alicia Fernández, Ivonne Contreau, Rocío Yañez, Pepe Gómez, el guitarrista Emilio Castillo, Simón Martínez y el grupo de bailarines Mercedes y Goya y Roberto Verostegui.¹⁹

La danza flamenca va teniendo preferencia en muchos de los espectáculos de la época y comienzan a surgir nuevos músicos intérpretes que vendrán a sustituir a aquellos españoles llegados en la década de los años treinta. La bailarina Carmen Díaz, que se

¹⁸ S/a “18 muertos del conjunto artístico del Club España”, en: *Cine Mundial*, 4 de agosto de 1975, primera plana.

¹⁹ “Fallecieron 18 miembros de una delegación artística mexicana”, en: *Cine Mundial*, 4 de agosto de 1975, p.6

inició en el ballet folklórico de Amalia Hernández a principios de los años sesenta, se inclinó por la danza española. Su presencia en los escenarios capitalinos se hizo frecuente gracias a su personalidad y su gracia al bailar. En 1966, con motivo de su presentación en La Casa de la Paz, la bailarina presentó a nuevos músicos que nutrían, también, la nómina de artistas en los tablaos de la época:

La misma artista, que a su florida mocedad une el garbo –la inconfundible gallardía hispana–, ha conformado su cuadro de artistas: la acompañan los guitarristas Manolo Medina y Simón García, que además actúan como solistas con otro guitarrista: Luis Felipe Chavarría, y con un fino cantaor: Chiquito de Triana.²⁰

Estos artistas, además del pianista Mario Ferriño, los guitarristas Enrique Servín, Juan Maya y Florencio Castelló Jr., fueron personajes indispensables en los espectáculos de danza española al lado del guitarrista Julián de Madrid y del “recitador” Rafael Acevedo. Estos últimos nombres ya se escuchaban en los tablaos desde finales de la década de los años cincuenta.

Castañuelas en concierto y una Antología del cante flamenco

Domingo José Samperio, arquitecto y musicólogo español radicado en México a causa de la Guerra Civil Española, fue el autor intelectual de estos dos acontecimientos. Su amplio conocimiento musical lo llevó a concebir un espectáculo en el que las castañuelas fuesen el instrumento principal. La idea se gestó durante las reuniones que solían llevarse a cabo en la casa de Manuel de Falla:

En una ocasión, cuando Falla tocaba una sonata del padre Soler, [...] Samperio notó que en el fondo de algunas sonatas se escuchaban ciertas cadencias populares muy españolas cuya estructura rítmica podría interpretarse con castañuelas. No pensaba en un sencillo acompañamiento limitado para la danza, sino en una interpretación musical donde las castañuelas adquirirían un rango de instrumento constante.²¹

²⁰ Franz Mont, “El Ballet y la danza” en: Revista Mexicana de Cultura de *El Universal*, 18 de septiembre de 1966, núm.1016, p.10 (Suplemento Dominical)

²¹ Pilar Rioja, *Retablo del Mirlo Blanco*. “Nuevo arte del danzado a la española con castañuelas en concierto”, FONCA, 2004, disco compacto.

Encontró a la bailarina Lucero Tena, a quien inició en esta práctica. Sin embargo, Lucero se fue a España en 1958 emprendió una afortunada carrera en los tablaos españoles. Samperio se quedó sin intérprete.

Tiempo después, tomó a dos bailarinas bajo su custodia con el objeto de continuar su proyecto: ellas eran Pilar Rioja y Sonia Amelio²². Fue con Pilar con quien logró identificarse y así crearon el “Danzado a la española con castañuelas en concierto”:

Él [Samperio] fue el que ideó hacer eso y lo hizo primero con Lucero Tena. Cuando ella se fue a España vino conmigo y luego me dijo que si yo lo quería hacer. Yo estaba

todavía en “Gitanerías”, esto fue en el año sesenta. Me preguntó que si me interesaba y quería hacer todo esto de las músicas barrocas con castañuela, y le dije: claro que sí, pero ante todo soy bailarina, claro sé usar las castañuelas, en la Danza Española es típico, pero yo quiero bailar.²³

Pilar “añadió el baile al tañido de las castañuelas a la manera de la escuela bolera”,²⁴ y dejó definitivamente el tablao “Gitanerías” en 1964, para dedicarse por completo al teatro e iniciar su época más creativa. El proyecto se concretó en el programa titulado *El Retablo del Mirlo Blanco*, nombre simbólico del cual nos dice la bailarina: “Samperio había pensado hacerlo en España [...] era de Santander pero se casó con una sevillana, y era arquitecto, entonces fue con Falla y le platicó la idea, y Falla le contestó que eso era muy difícil, que eso era como encontrar un mirlo blanco, porque todos son negros”.²⁵

Con este programa Pilar Rioja se presentó, entre otros sitios, en el Palacio de Bellas Artes y las críticas, todas favorables, recogían así la nueva experiencia:

En sus comienzos –como la otra bailarina que dirigió Samperio, Lucero Tena, que ahora triunfa en España–, la concertista permanecía casi inmóvil en algunos números, pues sólo había cambios de actitud, al modular, con las castañuelas composiciones de maestros no sólo hispanos. Ahora, cuajada en su manera, al combinar Pilar Rioja armónicamente la

²² Sonia Amelio se inició como bailarina en el ballet clásico con los maestros Sergio Unger y Guillermo Keys. Más tarde estudió danza flamenca con la Quica en España, para dedicarse finalmente a la crotalogía. En opinión de Francisco Rivero, Samperio se vio obligado a instruirla, puesto que era hija de Salvador Amelio, en ese entonces Director de Cinematografía. Valentina de Santiago, Entrevista a Francisco Rivero, Ciudad de México, 22 de mayo 2002.

²³ Valentina de Santiago, Entrevista a Pilar Rioja, Ciudad de México, 25 de mayo 2002

²⁴ Rioja, *op.cit.*

²⁵ Valentina de Santiago, Entrevista a Pilar Rioja, Ciudad de México, 25 de mayo 2002

crología y coreografía –verdadero Mirlo Blanco–, justifica ampliamente lo que de ella se afirma: da la nota más alta en la antología de la Danza Española.²⁶

La *Antología del Cante Flamenco*, editada por la casa disquera Orfeón, se elaboró con grabaciones antiguas españolas y se complementó con otras realizadas en la Ciudad de México. Compuesta por cuatro discos de acetato, en ella se recogían los principales palos del flamenco. La colección incluía un cuadernillo explicativo de cada uno de los ritmos. Samperio coordinó la edición y escribió el texto del libreto.

Algunas de las grabaciones que probablemente se realizaron en México fueron las de Francisco Muriana “El Niño del Brillante”, quien por cierto murió en la ciudad de México, y la de Leonor Amaya.

Las ilustraciones del cuaderno estuvieron a cargo de Francisco Rivero Gil, caricaturista santanderino emigrado a raíz de la Guerra Civil española quien colaboró con la prensa mexicana desde su llegada a éste país, en 1944.

Obra también de un español de estos tiempos fue *Andalucía y su cante*. Libro editado en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, en 1969 por su autor Pedro Camacho. Este trabajo compila la historia del flamenco, y a manera de estudio historiográfico analiza las diversas posturas de los flamencólogos más importantes. He aquí una cita del comienzo del libro:

Pretendemos introducir al lector en el mundillo flamenco y mostrarle sus encantos. El panorama que vamos a presentarle está lleno de sorpresas y plagado de incertidumbres. A quienes no estén familiarizados con él, por vocación innata o por afinidad geográfica y étnica, va a parecerles un intrincado laberinto sin orden ni concierto [...] Sus orígenes tendremos que relatarlos empleando el tradicional “cuenta la leyenda” con que escudan su ignorancia los “guías” turísticos [...] por desgracia, hemos de atravesar ese umbral en el que todos vociferan y nadie se pone de acuerdo; y en que nosotros debemos detenernos a recoger algunas informaciones previas e indispensables para el mejor entendimiento del espectáculo que nos espera.²⁷

²⁶ Franz Mont, “La danza y el ballet” en: *Revista Mexicana de cultura de El Nacional*, 29 de agosto de 1965, núm.961, p.10. Suplemento Dominical.

²⁷ Pedro Camacho, *Andalucía y su cante*, Guadalajara, México, 1969, 179p.,p.7

El cine

La industria cinematográfica aprovechó el auge de la música y la danza española, de tal forma que en la década de los años cincuenta se realizaron grandes producciones con este tema. A diferencia de las películas con tema hispano de la década precedente en las que, por lo general, aparecían sólo como complemento o ambientación, ahora los actores protagonistas eran bailaoras y bailarines, cantaores o cupletistas, entre otros: Estrellita Castro, Queti Clavijo, Lola Flores, Los Churumbeles de España y Carmen Sevilla.

En España, Manolo Caracol, quien ya era famoso por sus espectáculos teatrales junto a Lola Flores y en los que se hacía acompañar por orquesta y piano, realizaría sus primeras intervenciones en el cine con *La niña de la venta* en 1951 y *Las calles de Cádiz* en 1957. En estos años Lola Flores participó como protagonista en un amplio número de películas. De 1953 a 1959 grabó más de una película por año, en producciones tanto españolas como mexicanas.

Hubo otro tipo de producciones cuyo objetivo era reivindicar el género folklórico y flamenco. Se inició en 1952 con la filmación de *Misterio y duende flamenco*, producción española cuyo reparto estuvo integrado por verdaderos profesionales del flamenco y la danza española, tanto mexicanos como españoles: Antonio, Pilar López, Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Alejandro Vega, Alberto Lorca, Elvira Real, Conchita Montes y el torero Juan Belmonte. Al parecer, paradójicamente, esta producción fue de menor éxito en taquilla.

CONCLUSIONES

La escasez de estudios históricos acerca de la danza en México y el vacío de información en cuanto al desarrollo de las danzas populares, además de un gusto muy personal por este género, me llevó a iniciar esta investigación en torno a la danza española y sus manifestaciones en México.

En el comienzo del trabajo los objetivos planteados debían responder a tres cuestionamientos primordiales:

1. ¿Por qué el auge de la danza española en la Ciudad de México entre los años 1935 y 1955?
2. ¿Cómo se bailaba y qué se bailaba?
3. ¿Cuáles eran las motivaciones de los bailarines mexicanos para devenir profesionales de la danza española?

Al dar respuesta a estas preguntas, estaremos en condiciones de hurgar en otros aspectos, no menos importantes, como es la relación que guarda el devenir de las manifestaciones culturales y de la sociedad que las crea y recrea. La importancia de la historia de la danza radica en el conocimiento de quien las practica, aun en el caso de aquellas danzas extranjeras que son adoptadas, como la danza española en nuestro país -aunque exista una raíz étnica latente-.

Los bailarines mexicanos más destacados en este género tuvieron una estrecha relación con los bailarines españoles, dadas las circunstancias que existían en el país durante la etapa que nos ocupa. Éste es un punto coyuntural determinante si observamos, en la actualidad, la escasez de exponentes mexicanos de alto nivel.

Los bailarines nacionales radicados en la ciudad, nutrieron sus conocimientos con la danza popular y la danza de concierto. Algunos, influenciados por el momento cultural que se vivía en el país, optarían por la danza culta: un espectáculo autónomo llevado al

foro teatral. Otros seguirían el camino del teatro popular. Los bailarines mexicanos, pioneros en esta disciplina y formados lejos de México, se dedicaron por lo general al género popular; su academia fue el propio escenario, como es el caso de José Torres Fernández, Oscar Tarriba y José Martínez de la Piedra “Joselito”.

El auge de la danza española en México estuvo determinado por la añeja tradición teatral mexicana, por la idea romántica prevaleciente acerca del pueblo gitano-andaluz -los arraigados estereotipos que la prensa y la publicidad se encargaron de difundir- y por el auge de la tauromaquia mexicana y española de la época. La danza española se convirtió en moda. Esta imagen llegó a los sectores populares de la ciudad que se regocijaron con las intervenciones de esta danza en los espectáculos teatrales de variedades y revista. En los sectores culturales elevados, la danza española en sí misma (no el espectáculo considerado “populachero”, también llamado despectivamente folklórico) fue acogida con respeto, como ocurrió con todas aquellas manifestaciones populares del mundo, revalorándola y otorgándole un lugar privilegiado dentro de las expresiones de la alta cultura.

Si el movimiento mexicano de danza moderna rescató las manifestaciones dancísticas del folklore mexicano para universalizarlo a través de una nueva interpretación corporal e ideológica, algo similar ocurriría con las danzas españolas interpretadas por bailarines profesionales, quienes a través de una ardua tarea de investigación lograron recuperarlas para llevarlas al foro teatral, al transformarlas en danzas de concierto.

Es por tal motivo que la danza española en México se desarrolló en dos espacios y dos modalidades marcadamente distintas que, sin embargo, en ocasiones llegaron a mezclarse. Los espectadores ciudadanos atestiguaron el nacimiento de esta nueva modalidad teatral de la danza española, ideada, gestada y desarrollada por dos bailarinas españolas “La Argentina” y “La Argentinita”. Es pues éste el momento histórico en el que la danza española alcanzó la categoría de gran arte o danza culta, dando paso a su definitiva estilización y a estructuras y formas más elaboradas y complejas.

De igual importancia, el espectáculo denominado, por intelectuales de la época, como folklórico, de “pandereta” o “populachero” contiene un trasfondo social invaluable, el cual nos habla de las concepciones, ideas y gustos de un tipo de público adscrito a los espectáculos populares, así como de la intervención de las políticas estatales en el apoyo y la adecuación de funciones y representaciones de este corte, orientado más a la distracción que al goce estético.

La danza española que se practicaba en la época no contaba con una técnica propia y depurada como en la actualidad. La necesidad de academias de baile español derivó de la intención de practicar esta modalidad profesionalmente, y habiéndose constatado su popularidad y beneficios económicos, los bailarines se empeñaron en desarrollar de manera exclusiva este género.

Sobre este último fenómeno fue necesario puntualizar las diferencias entre los distintos bailes, ritmos y géneros que se incluyeron en el espectáculo español. Cada uno de éstos respondía a momentos históricos distintos y se adaptaron a las nuevas formas musicales y dancísticas que prevalecían. En la época estudiada descubrimos, por ejemplo, que el género flamenco original se practicó con poca frecuencia en los espectáculos teatrales porque la mayor parte de la musicalización de la época se basó en la adaptación para orquesta de ciertos ritmos españoles.

A lo largo del presente estudio, nos fue de interés capital el rescate de importantes materiales básicos documentales, así como dar a conocer los nombres de bailarines y músicos mexicanos y españoles protagonistas de la danza española, en todos los niveles. Sus aportaciones a la modalidad “universal” de este arte han sido fundamentales para la evolución histórica y artística del género.



Raquel Rojas y Tomás Perrín en una escena de la película *Café Concordia* (1939).
Filmoteca de la UNAM



En segundo plano Miguel Peña y sus Gitanas. Escena de la película
El último amor de Goya (1945)
Filmoteca de la UNAM



Carmen Amaya, el torero Joaquín Rodríguez “Cagancho” y el guitarrista Sabicas (atrás el primero de derecha a izquierda) en una escena de la película *La luna enamorada* (1945)
Filmoteca de la UNAM



Teresa y Luisillo
Revista *Nosotros*, núm. 1, vol. 1, 19 de agosto de
1944.



Rosario Granados y Florencio Castelló. Película *El secreto de Juan Palomo* (1946).
Filmoteca de la UNAM

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

Agustín José, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Editorial Planeta, 1998, 274p.

Álvarez Caballero Ángel, *El baile flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 410p.

Álvarez Caballero Ángel, *El cante flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 424p.

Almendros Carlos, *Todo lo básico sobre el flamenco*, Barcelona, Editorial Mundilibro, 1973, 150p.

Amorós Andrés, *Luces de candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939)*, prólogo de E. Haro Tecglen, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991, 283p.

Blas Vega José, *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*, Taller el Búcaro, Colección Metáfora 2, Madrid 1996, 190p.

Carrandi Ortiz Gabino, *Testimonio de la televisión mexicana*, México 1986, Editorial Diana, 233p.

Camacho Pedro, *Andalucía y su cante*, México, s.e., 1969, 179p. Impresiones y sellos modernos S.A., Guadalajara, Jalisco, México.

Cortes González, Alma Rosa, *60 Aniversario Escuela Nellie y Gloria Campobello, Sesenta años de educación dancística 1932-1992*, s.e.

Dallal Alberto, *Cómo acercarse a la danza*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Plaza y Valdés editores, 2001, 156p.

Dallal Alberto, *La danza en México IV parte. El "dancing" mexicano*, 4ª.ed., México, UNAM, IIE, 2000, 328p.

-----, *La danza en México III parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, UNAM, IIE, 1995, 222p.

-----, *La danza en situación*, México, ediciones Gernika, 1989.

-----, *Pilar Rioja*, México, IIE UNAM, INBA, Gobierno del Estado de Coahuila, ICOCULT, 2001, 173p.

de María y Campos, Armando, *Un ensayo general sobre el Teatro Español Contemporáneo visto desde México (Cotejo de hace 5 lustros al actual)*, México, Editorial Stylo, 1948, 372p.

de María y Campos, Armando, *El teatro de género dramático en la Revolución*, México, Instituto de Estudios Históricos de la Revolución, 1957, 438p.

de los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Editorial Trillas, 1987, 225p. (Linterna mágica 10)

de Udaeta, José, *La castañuela española*, Madrid, Ediciones del Serbal, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1989, 127p.

Diccionario de la Zarzuela, México, Ediciones Daimon, 1986, 368p.

Fagen W. Patricia, *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 230p.

Gallego, José Andrés, *España en el siglo XX (1900-1978)*, México, Red Editorial Iberoamericana, 1991, 127p.

García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Ed. Era, 1969, VIII volúmenes.

Grande Félix, *Memoria del flamenco*, vol.1, Madrid, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 1979, 335p.

Grande Félix, *Memoria del flamenco*, vol.II, Madrid, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 1979, 768p.

Herrera Escudero María Luisa, *Trajes y bailes de España*, Madrid, Editorial Everest, 1984, 206p.

Islas Hilda, compiladora, *De la Historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CONACULTA-INBA, 2001, 586p.

Jiménez Armando, *Sitios de rompe y rasga en la Ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares y teatros*, México, Editorial Océano, 1998, 228p.

J. R. Aymes, *La guerra de Independencia en España (1808-1814)*, Madrid, Siglo XXI, 1990, 170p.

Kenny Michael, et.al., *Inmigrantes y refugiados españoles en México siglo XX*, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, Ediciones de la Casa Chata, México, 1979, 224p.

Kossov, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Argentina, Editorial La Marca, Biblioteca de la mirada, 2001, 123p.

Lynch John, *El siglo XVIII. Historia de España*, vol.XII, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, 405p.

Magaña Esquivel Antonio, *Los teatros en la Ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1974, 143p., Colección Popular Ciudad de México.

Molina Ricardo y Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, España, Librería Al-Andaluz, 1979, 326p.

Plaza Orellana, Rocío, *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, España, Bienal de Arte Flamenco, Área de Cultura Ayuntamiento de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía INAEM, Ministerio de Educación y Cultura, Fundación El Monte, Mailing Andalucía S.A., 1999, 813p.

Penna Mario, *El flamenco y los flamencos. Historia de los gitanos españoles y su música*, Trad. Antonio Zoido Naranjo, Portada Editorial, Sevilla 1996, 454p.

Puig Claramunt, Alfonso, *El Arte del baile flamenco*, prólogo de Sebastián Gasch, ilus. Ramón Vives, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1977, edición cuatrilingue.

Puig Claramunt, Alfonso, *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y el baile español*, 2ª ed., Barcelona, 1951, Montaner y Simón, 417p.

Quiñones Fernando, *El flamenco vida y muerte*, Madrid, Plaza y Janes editores, 1975, 272p.

Ramos Smith Maya, *La danza en México durante la época colonial*, México, Alianza Editorial-CNCA, 1990, 212p.

Ramos Smith, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, 360p.

Reyes de la Maza, Luis, *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, 419p.

Ríos Ruíz, Manuel, *Ayer y hoy del cante flamenco*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1997, 231p.

Rodríguez Gómez, Fernando el de Triana, *Arte y Artistas Flamencos*, edición facsimilar, Madrid, Editoriales andaluzas unidas, Bienal de Arte flamenco Ciudad de Sevilla, 1986, 294p.

Ruiz Luis Bruno, *La danza que me dejó su huella*, México, INBA, 1991, 92p.

Salama Benarroch, Rafael, *Rosario, aquella danza española*, Madrid, Manigua editores, Junta de Andalucía, INAEM, Área de Cultura y Ecología de la Diputación de Sevilla, 1997, 128p.

Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet*, México, 2ª ed., Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994, 303p.

Salazar, Adolfo, *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, 205p. (Austral 1514, volumen extra)

Saura Carlos y Antonio Gades, *Carmen. El sueño del amor absoluto*, Barcelona, Círculo/Folio, 1984, 175p.

Subiriá José, *La Tonadilla escénica, Tomo Primero: Conceptos, fuentes y juicios, origen e historia*, Madrid, Tipografía de archivos Olózaga, 1928, 465p.

Taibo I, Paco Ignacio, *Un cine para un imperio*, México, CONACULTA, 2000, 198p.

Tortajada Quiroz Margarita, *Danza y Poder*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1995, 608p.

Historia Mínima de México, México, El Colegio de México, 1973, 164p.

50 años de Danza en el Palacio de Bellas Artes, v.2, México, Secretaría de Educación Pública, INBA, 1986,

Tradición y Danza en España, Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura, Centro de estudios y actividades culturales, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo Español de Arte Contemporáneo, 663p.,

TESIS

Cruz Juárez, Claudia Haydee y Citlali Iglesias Barrenechea, *Algunas bailarinas mexicanas en la danza española*, México, tesis para obtener el título de profesora de danza, Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, 1993,

Escudero Morales, Alejandrina, *Zapatillas y recuerdos. La historia oral, una fuente para la historia de la danza en México*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1999, Sistema de Universidad Abierta, 270p.

Rivera Ferreiro Lilia Magali, *El flamenco en México*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Comunicación y Periodismo, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Aragón, UNAM, 1996,

DOCUMENTOS

Biblioteca del Centro Nacional de las Artes Expedientes de Artistas

Sonia Amelio	EXDA 00055
José Bergamín	EXDA 00145
Rodolfo Halffter	AV PER 473
Roberto Iglesias	AV PER 478
Miguel Peña	AV PER 807
Antonia Mercé	EXDA 00122
Óscar Tarriba	AV PER 1017
José Torres Fernández	AU PER 1121
Enrique Vela Quintero	EXDA 00243
Roberto Ximénez	AV PER 478

COLECCIONES PARTICULARES

Alberto Dallal

Alejandrina Escudero, *Entrevista con el maestro Guillermo Keys sobre Roberto Iglesias*, 25 de abril 1995, 32p. (transcripción)

Instituto Mexicano de Flamencología, A.C.

Ángela Martínez

Gisela Sotomayor

Carmen Guridi

HEMEROGRAFIA

Cuadernos del CID Danza. *Una vida dedicada a la danza*, núm. 16, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1987, 46p.

Dallal, Alberto, “Antonia Mercé La Argentina en México”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 61, 1990, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.203-229.

Dallal, Alberto, “Temas relativos a la danza en la revista *Romance* (1940-1941)”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 53, 1983, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.163-179.

Rodríguez Portillo, Víctor, “Fugacidad del duende. Flamenco y toros, arte irrepetible”, en: *Tiempo Libre*, México, semana del 17 al 23 de diciembre 1987.

Brull, Pedro, “Cantaos y bailaores”, en: *Revista de Revistas*, número 4320, México, 16 de noviembre 1992.

“Especial Flamenco”, en: *El País Semanal*, número 1032, domingo 7 de julio 1996.

Alan Stark, “Anita y Manolo”, en: *Homenaje. Una vida en la Danza*, México, CENIDI-Danza José Limón, CONACULTA-INBA, 1995, p.11-13.

Alejandrina Escudero, “Roberto Iglesias”, en: *Homenaje. Una vida en la Danza*, México, CENIDI-Danza José Limón, CONACULTA-INBA, 1995, p. 89-91.

González Espinosa, Carlos, “La Ciudad de México. Metropolización y perspectiva”, en: *Desarrollo Urbano. Lecturas del CEESTEM*, vol.1, número 3, México 1981.

Garza Gustavo, “La problemática de la Ciudad de México”, en: *Desarrollo Urbano. Lecturas del CEESTEM*, vol.1, número 3, México 1981

Garza Gustavo, “El proceso de industrialización de la Ciudad de México”, en: *Desarrollo Urbano. Lecturas del CEESTEM*, vol.1, número 3, México 1981,

Periódicos

UNOMASUNO, sábado 31 de diciembre 1983, p.25

UNOMASUNO, lunes 2 de enero 1984, p.17

UNOMASUNO, martes 3 de enero 1984, p.19

El Redondel

Claridades

Nosotros

Revista de Revistas

Excélsior

INTERNET

Ana María Tenorio Notario, “La Documentación sobre el flamenco I y II”
www.caf.cica.es/mundo_flamenco/revista/n002/salida06.html
 noviembre 2003

Álvaro Horcas, “La Danza de dentro a fuera”
 Escuela Bolera
 La Danza escénica
 Hacia una academia nacional de danza. El mundo profesional de la danza.
 Historia de nuestra danza española
 Danzas Españolas
<http://usuarios.lycos.es/tronio/historia-danza5.htm>
 abril 2002

s/a, El Folklore. El flamenco
www.fortunecity.com/marina/finisterre/1692/flaquees.html
 julio 2003

ENTREVISTAS

- Aguilar** Juan Santiago, 27 de mayo 2002
- Aguirre** Cristina, 21 de enero 2002
- Amaya** Mercedes, 10 de enero 2002
- Anaya** María Elena, 10 de marzo 2001
- María Antonia** “La Morris”, 6 de mayo 2002
- Ariza** Antonio, 17 de junio 2002
- Carmona** Manuel, 23 de mayo 2002
- Díaz** Carmen, 5 de junio 2002
- Díaz Santana** José Luis, 23 de mayo 2002
- González** Renán, 2 de marzo 2002
- Guridi** Carmen, 13 de junio 2002
- Fajardo** Joaquín, 7 de noviembre 2002
- Fernández** José Antonio, 3 de mayo 2002

Forte Marta, 11 de junio 2002
Iglesias Enrique, 13 de enero 2002
Linares Patricia, 11 de enero 2000 y 12 de febrero 2002
Martínez Ángela, 30 de mayo 2002
Montes Malena, 31 de mayo 2002
Noriega Leonardo, 6 de junio 2002
Reyes Cristóbal, 25 de octubre 2002
Rioja Pilar, 25 de mayo 2002
Rivero Francisco, 8 de mayo 2002 y 22 de mayo 2002
Romero Rosita, 14 de junio 2002
Sotomayor Yolanda, 4 de junio 2002
Vargas Manolo, 3 de agosto 2001

DISCOS

Pilar Rioja, *Retablo del Mirlo Blanco, Nuevo arte del danzado a la española con castañuelas en concierto*, FONCA, 2004.

Sevillanas de los cuarenta, Sevilla, Calé Records, 2001.

Antología del cante flamenco, Orfeón

FICHAS DE PELÍCULAS LOCALIZADAS 1939-1950

1. Café Concordia (1939)

Prod. Pedro Zapiaín

Dirección: Alberto Gout

Bailables: Óscar Joaquín Tarriba

Con: Raquel Rojas, Tomás Perrín, David Silva y Niña de Écija.

2. Ni sangre ni arena (1941)

Prod. POSA Films

Dirección: Alejandro Galindo

Con: Mario Moreno “Cantinflas”, Susana Guízar, Pedro Armendáriz, S. Marín de Castro, Roberto Banquells, Florencio Castelló, Niño del Brillante, Francisco Millet y Manuel Guerra (guitarristas).

3. Dos Mexicanos en Sevilla (1941)

Prod. Vicente Saisó Piquer

Dirección: Carlos Orellana

Música de Pepe Hurtado

Con: Carlos Orellana, Sara García, Emilio Tuero, Margarita Mora, Pepe Hurtado y Niño de Caravaca.

4. Seda, sangre y sol (Sangre Torera) (1941)

Prod. José Luis Calderón

Dirección: Fernando A. Rivero

Con: Jorge Negrete, Gloria Marín, Niño de Caravaca, Pepe Hurtado, Trío los plateados.

En los créditos aparecen los nombres de Carmen Amaya, Sabicas y el torero Guerrita, pero en el filme no se les ve.

5. La última aventura de Chaflán (1942)

Prod. Majestic Films

Dirección: Manuel R. Ojeda

Con: Carlos López “Chaflán”, Luis G. Barreiro y Julita Suárez.

6. Historia de un gran amor (1942)

Prod. Films Mundiales

Dirección: Julio Bracho

Sobre la novela El niño de la bola de Pedro Antonio de Alarcón

Con: Jorge Negrete, Domingo Soler, Gloria Marín y Lupita Torrentera de niña.

7. Maravilla del Toreo (1942)

Prod. Grovas, S.A.

Dirección: Raphael J. Sevilla

Con: Conchita Cintrón, Pepe Ortiz, Florencio Castelló, Los Gitanillos, Niño del Brillante y Paco Millet.

8. Pepita Jiménez (1945)

Prod. Águila Films – Producciones Cafisa

Dirección: Emilio Fernández

Sobre la novela de Juan Valera

Con: Rosita Díaz Gimeno, Ricardo Montalbán, Fortunio Bonanova, Emilia Benito, el cantaor Niño de Caravaca y el guitarrista Pepe Badajoz.

9. La morena de mi copla (1945)

Prod. Impulsora cinematográfica

Dirección: Fernando A. Rivero

Con: Conchita Martínez, Abel Salazar y Alberto Galán.

10. María de la O (1947)

Producciones Amador (México-Cuba)

Dirección: Adolfo Fernández Bustamante

Sobre la zarzuela con letra de Gustavo Sánchez Garralaga

Música: Antonio Díaz Conde; canciones: Ernesto Lecuona

Con: Emilio Tuero, Issa Morante y Rita Montaner.

11. Una gallega en México (1949)

Prod. Filmex

Dirección: Julián Soler

Con: Niní Marshall, Joaquín Pardave y Alma Rosa Aguirre.

12. Nuestras vidas (1949)

Prod. Ramón Pereda

Dirección: Ramón Peón

Con: María Antonieta Pons, Carlos Corel y Julio Peña.

Intervenciones musicales: Trío Tamaulipeco, Tony Martínez y los XEY.