

Política cultural de la Segunda República Española

IDOIA MURGA CASTRO Y JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ (EDS.)

JORGE DE HOYOS

JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ

JAIME BRIHUEGA

CONCHA LOMBA

MARÍA PALACIOS

JAVIER HUERTA CALVO

IDOIA MURGA CASTRO

ANA MARTÍNEZ RUS

LEONCIO LÓPEZ-OCÓN CABRERA

FRANCISCO PELAYO

STEPHEN ROBERTS

Editorial Pablo Iglesias

ÍNDICE

- 7 IDOIA MURGA CASTRO Y JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Prólogo. Escuela y despensa, cultivar los campos y alimentar
el espíritu durante la Segunda República.
- 19 JORGE DE HOYOS PUENTE. UNED
La Segunda República: el aprendizaje de la democracia.
- 43 JOSÉ MARÍA LÓPEZ SÁNCHEZ.
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
La República de las Ciencias y las Letras.
- 65 JAIME BRIHUEGA. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Las artes plásticas y la Segunda República.
Un modelo de estrategia política.
- 77 CONCHA LOMBA. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Objetivo prioritario de la República: modernizar las artes.
- 91 MARÍA PALACIOS. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
Música de concierto y Teatros Líricos en la Segunda República:
La creación de la Junta Nacional de Música y Adolfo Salazar.
- 107 JAVIER HUERTA CALVO. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
La política teatral de la Segunda República.
- 123 IDOIA MURGA CASTRO. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Hacia un ballet nacional. La política dancística
de la Segunda República.

- 147 ANA MARTÍNEZ RUS. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
La política editorial durante la Segunda República:
las Ferias del Libro.
- 169 LEONCIO LÓPEZ-OCÓN CABRERA. INSTITUTO DE HISTORIA, CCHS-CSIC
La educación en la Segunda República (1931-1936):
de visiones de conjunto a estudios de caso.
- 197 FRANCISCO PELAYO. INSTITUTO DE HISTORIA, CCHS-CSIC
Los naturalistas republicanos y la protección del patrimonio
científico durante la Guerra Civil.
- 221 STEPHEN ROBERTS. UNIVERSITY OF NOTTINGHAM
Los intelectuales en la política cultural republicana.

Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República¹

Idoia Murga Castro

Universidad Complutense de Madrid.

Desde los primeros proyectos institucionistas, la danza ocupó un lugar preeminente en la labor de recuperación del legado tradicional de la cultura española como elemento inseparable de su folklore, pero también de sus señas identitarias y de su imaginario. Enraizado en el krausismo, el estudio de la “historia interna” de la humanidad abarcaba aquellas expresiones artísticas provenientes del pueblo, entre las que la danza ocupaba un lugar primordial como escaparate de la diversidad ibérica heredada². Al mismo tiempo, ofrecía la base a través de la cual proyectar cierta imagen de modernización con un alcance nacional e internacional. La Junta para Ampliación de Estudios (JAE) llevaba años impulsando el trabajo de campo para recoger aquellos bailes tradicionales asociados a canciones, músicas y vestimentas populares. Sus resultados se volcaron en cancioneros, archivos fotográficos y grabaciones musicales, objetos de estudio que también atraieron la atención

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación del *Plan Nacional de I+D+i 50 años de arte en el Siglo de Plata español (1931-1981)* (HAR2014-53871-P). Siglas y abreviaturas: ACCHS-CSIC, Archivo del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; AGA, Archivo General de la Administración; CBE, Compañía de Bailes Españoles; CDMH, Centro Documental de la Memoria Histórica; JAE, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas; JNMTL, Junta Nacional de Música y Teatros Líricos; TN, Teatro Nacional; TLN, Teatro Lírico Nacional.

² SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia: *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2009, p. 138.

de distintas coreógrafas de la época, quienes se inspiraron en estas tradiciones para configurar sus repertorios de los años veinte y treinta. Así, bailarinas como Antonia Mercé *La Argentina*, Encarnación López *La Argentinita*, Laura de Santelmo y Teresina Boronat subieron al escenario la jota aragonesa, el auresku vasco, la sardana catalana o las sevillanas andaluzas en conjuntos de números breves que se combinaban con ballets considerados hoy en el origen del género de danza estilizada³.

Pocos meses después de la proclamación de la Segunda República, la riqueza de la tradición española ya fue subrayada en el Decreto de 22 de julio de 1931, en el que se destacaba la música popular con sus elementos asociados como “la expresión más genuina del alma de los pueblos, la que señala el ritmo de su carácter más directamente”⁴. A pesar de ello, la dejadez de las autoridades en años anteriores –denunciaba la disposición– había provocado serios problemas:

Pero el régimen autocrático que ha padecido España tanto tiempo, desatendiendo los esfuerzos de sus artistas mejores y desconociendo la influencia que ellos ejercen en la cultura del pueblo y, por consiguiente, la eficacia social de su misión, ha contribuido con su abandono constante a que todas aquellas manifestaciones artísticas se desvincularan completamente de la vida cultural española y fueran a recluirse en grupos dispersos que han tenido que laborar con verdadera abnegación en la indiferencia ambiente más absoluta [...]⁵.

Como solución, el Decreto establecía la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (JNMTL), entre cuyas funciones, además de la administración de escuelas de música, orquestas, coros y los responsables de la puesta en escena, se organizarían por primera vez cuerpos coreográficos⁶. Se trataba de toda una novedad en el reconocimiento del valor de la danza española, aunque lo cierto es que, a pesar de que la labor en

3 En las últimas décadas del siglo XX se acuñó la terminología que dividió la danza española en cuatro ramas: la escuela bolera, el flamenco, el folklore y la danza estilizada.

4 Decreto de 22 de julio de 1931, *Gazeta de Madrid*, 22 de julio de 1931, p. 637.

5 Decreto de 22 de julio de 1931..., p. 637.

6 Decreto de 22 de julio de 1931..., p. 638.

la configuración de las mencionadas estructuras en el ámbito musical se llevaría a cabo exitosamente enseguida, la puesta en marcha de una estructura de enseñanza, práctica y creación en el ámbito dancístico implicaría muchos más esfuerzos y tiempo. No en vano, el Conservatorio Nacional de Música y Declamación tenía a sus espaldas una larga historia y el aprendizaje de la música gozaba de gran tradición⁷ y –lo que es más importante– de gran reputación, algo que no puede decirse de la danza, tantas veces asociada a la farándula, los bajos fondos, incluso a la prostitución. Estas serían algunas de las razones por las cuales los proyectos para la dotación de estructuras en el ámbito de la danza en España iniciados entre 1931 y 1936 no lograron finalmente materializarse con éxito. En las siguientes líneas se presenta una panorámica de la política cultural republicana en materia de danza, atendiendo a sus antecedentes y reconocimientos en los primeros momentos del nuevo régimen, así como a los proyectos que buscaron la creación y consolidación de estructuras tanto para la formación como para la práctica de la danza bajo el soporte y la financiación del Estado, desde el Ballet del Teatro Lírico Nacional hasta la Compañía de Bailes Españoles.

Antecedentes y reconocimientos tempranos

Como apuntábamos, para el momento de proclamación de la Segunda República varias figuras de la danza española habían alcanzado relevancia internacional. Intérpretes como María Dalbaicín –nombre artístico de Josefa García Escudero y estrella de los Ballets Russes de Diaghilev desde 1921– o coreógrafos como Vicente Escudero –fundador de los Bailes de Vanguardia en el París de 1929– eran algunos de los artistas más destacados fuera de las fronteras. Con todo, la protagonista indiscutible en la proyección de la danza española en el extranjero desde mediados de los años veinte fue sin duda Antonia Mercé *La Argentina*.

7 En el Conservatorio se enseñaba música, canto, literatura, declamación práctica, esgrima e indumentaria, pero no había asignaturas dedicadas a la danza como tal. CHICOTE, Enrique: “Dos palabras acerca de la Sección de Declamación del Conservatorio”, *Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Conferencias pronunciadas y programa desarrollado durante la semana artística organizada para conmemorar el primer centenario de su fundación*, Madrid, 1931, pp. 41-56.

De formación académica, esta bailarina española nacida en Buenos Aires había protagonizado uno de los mayores éxitos de Manuel de Falla: su versión de *El amor brujo* como ballet, que se estrenó en París en 1925. Ese fue el pistoletazo de salida para la conformación tres años más tarde de los Ballets Espagnols, la compañía que adaptó la fórmula de los Ballets Russes de Diaghilev a la española, creando un repertorio a partir del imaginario asociado con lo que entonces se entendía como “identidad nacional”. Para ello, contó con piezas escritas, compuestas y decoradas por creadores e intelectuales de la modernidad y la vanguardia, como Cipriano Rivas Cherif, Federico García Lorca, Julián Bautista, Gustavo Durán, Óscar Esplá, Gustavo Bacarissas, Néstor de la Torre, Manuel Fontanals y Mariano Andreu, entre otros⁸. Aunque sólo estuvieron activos un par de años, entre 1928 y 1929, los Ballets Espagnols llevaron la cultura española a puntos muy distintos de la geografía mundial, pues sus giras incluyeron varios países de Europa, América e incluso Asia, llegando hasta Japón, Vietnam, China y Filipinas⁹.

La labor realizada por La Argentina fue apoyada por numerosos intelectuales del momento, que le ofrecieron distintos homenajes. Entre ellos, cabe destacar el que tuvo lugar el 16 de diciembre de 1929 en la Universidad Columbia de Nueva York por parte del Instituto de las Españas, en el que intervinieron Ángel del Río, Gabriel García Maroto y Federico García Lorca. De este último destacamos un breve fragmento:

Aquí quería yo llegar para señalar el arte personalísimo de la Argentina, creadora, inventora, indígena y universal. Todas las danzas clásicas de esta gran artista son su palabra única, al mismo tiempo que la palabra de su país, de mi país. España no se repite una y ella, siendo antiquísima, poseyendo quizá la gracia de aquellas bailarinas de Cádiz que eran ya famosas en Roma y danzaban en las fiestas imperiales, teniendo el mismo corazón nacional de aquellas espléndidas danzarinas que entusiasmaban al genio en los dramas de Lope de Vega, baila hoy en New York

8 MURGA CASTRO, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.

9 MURGA CASTRO, Idoia: “De gira: la difusión del arte español por medio de la danza”, en CABAÑAS BRAVO, Miguel y RINCÓN GARCÍA, Wifredo (eds.). *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid, CSIC, 2014, pp. 53-65.

con un acento propio y siempre recién nacido, inseparable de su cuerpo y que nunca más se podrá repetir¹⁰.

Este apoyo de la intelectualidad española fue determinante para que la labor de Mercé fuese reconocida, pues es cierto que su presencia y éxitos fueron patentes en el extranjero, mientras que en España actuó en pocas ocasiones. De hecho, se ha conservado un escrito firmado por sesenta y siete reconocidos intelectuales y artistas en apoyo de la bailarina, dirigido al alcalde de Madrid, Pedro Rico, entre los que figuran pintores como Ignacio Zuloaga, Valentín y Ramón de Zubiaurre, Eduardo Chicharro, Manuel Benedito, Anselmo Miguel Nieto y Rafael de Penagos; poetas de la talla de Federico García Lorca, Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Tomás Borrás; intelectuales, científicos y políticos como Luis Araquistain, Clara Campoamor, Juan Negrín, Pío del Río Horteiga y Margarita Nelken; y músicos y artistas de la escena como La Goya, Ana Adamuz, Enrique Fernández Arbós y Federico Moreno Torroba¹¹. Merece la pena reproducir parte de sus reivindicaciones, imprescindibles para el futuro respaldo que obtendría Mercé por parte de las instituciones españolas:

No existe en el mundo capital de importancia adonde ella no haya llevado en triunfo las más genuinas manifestaciones del baile español –expresión del alma de la raza en su raíz esencialmente popular, folklórica– estilizado y elevado por ella a un plano de arte verdaderamente selecto, transcendental. De ahí que la jerarquía artística de la “Argentina”, cimentada en su significación de exaltación de lo popular hispánico, tenga categoría de cumbre señera en el ambiente de selección musical de Europa y América.

Alejada de España durante mucho tiempo, retenida por las Empresas y los públicos de todo el mundo en incesantes jiras [sic] –que en la expresada ausencia se han extendido no sólo a los países europeos y americanos, sino a los del Extremo Oriente asiático

10 GARCÍA LORCA, Federico: “Elogio de Antonia Mercé, ‘la Argentina’”, en *Obras completas* (ed. M. García Posada), vol. 3, Madrid, Círculo de Lectores, 1997, p. 284.

11 Escrito al Excmo. Sr. Alcalde de Madrid, s.f. [noviembre de 1931]. Legado Antonia Mercé *La Argentina*, Fundación Juan March, Madrid.

y a Oceanía—, ha sido ciertamente la “Argentina” embajadora del arte español en los cuatro puntos cardinales del planeta. Vuelve a su patria ceñida de universales laureles; los críticos más finos y exigentes han exaltado dondequiera su arte incomparable; el Gobierno francés la honró no ha mucho con la Legión de Honor; preciado galardón rara vez concedido a artistas extranjeros; y los públicos todos se le han rendido en fiestas de arte de insuperable esplendor. Y en todos estos triunfos de la artista ella ha querido ver siempre —y sin duda ha acertado— la exaltación de España y de su arte típico a través de sus bailes.

Nos parece, pues, que es hora de que España, su patria, se dé cuenta de lo que esta artista egregia ha hecho por ella en tierras extrañas; creemos llegado el momento de que se premie oficialmente de algún modo a esta Embajadora de nuestro arte en el mundo.

A la consideración de usted, como representante del pueblo de Madrid, corazón y cerebro de España, y como amante de nuestras glorias más puras y legítimas, dejamos la iniciativa de lo que deba hacerse en la ocasión propicia de la actuación de nuestra gran artista en el Teatro municipal.

Y creyendo cumplir un deber de sano patriotismo y de ciudadanía acudimos con esta sugerión al digno y popular Alcalde de Madrid, seguros de que ha de merecer su entusiástico y decidido apoyo.

Se trata, en esencia, de una petición muy similar a la que días más tarde se unieron otras voces, como la del propio Rivas Cherif. El escritor, que había trabajado previamente con La Argentina dándole la idea original para crear sus Ballets Espagnols y redactando alguno de sus libretos, curiosamente, no había firmado el escrito comentado, aunque sin embargo publicó en *El Sol* un artículo que recuperaba la misma idea, titulado “Embajadora extraordinaria”¹². Cabe subrayar además que en él se alude ya a la necesidad de configurar un futuro conservatorio:

12 Como apuntan Juan Aguilera y Manuel Aznar Soler, Rivas Cherif propuso a Manuel de Falla que La Argentina colaborara con el Teatro de la Escuela Nueva en una fecha tan temprana como el 20 de julio de 1920. A su vez, le dedicó numerosos artículos en el *Heraldo de Madrid* y *ABC* desde 1926. AGUILERA SASTRE, Juan, y AZNAR SOLER, Manuel. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, p. 66.

No es la primera vez que en los periódicos se le ha conferido este título a Antonia Mercé (la Argentina). Por lo demás, tópico usado no sólo en su honor, pero en abuso de tal conferimiento. Sería cosa de restituírle su importancia con dárselo de veras, oficialmente. Y menester para ello, en primer término, que nuestra República de trabajadores fuera verdaderamente popular. Quiero decir que tuviese gracia. De concedérsele oficialmente el rango a que se ha hecho acreedora “la Argentina” –y que, en realidad, pasea por el mundo– de representante de España, tampoco podría disputarle la primacía a otras artistas, más o menos cantantes o bailarinas, y desde luego no tan auténticamente diplomáticas, en la representación de su país por subsiguiente matrimonio. [...]

Antonia “la Argentina”, en estos años de ausencia, ha elevado su baile precioso de antaño a categoría de arte. Ya no va sola cuando sola baila; se acompaña de una música que tiene número, que tiene nombre conocido, que no es turbia ganga ni diamante, sino piedra pulida; y anima su cuerpo gentil, airoso, ligero, espiritado, con trajes que tienen un signo eterno y una firma de pintor.

Embajadora, y embajadora extraordinaria, el Gobierno francés la condecoró antaño con la Legión de Honor. La República española de trabajadores necesita del trabajo de Antonia Mercé. Es pronto para pretender sujetarla a una cátedra –necesaria– en un Conservatorio redivivo, en la Escuela Superior de Música, cuya creación inmediata se proyecta, en una verdadera Academia de Arte Teatral que pueda fundarse. Pero desde ahora resérvesele un puesto, que ha de tener con el tiempo eficacia práctica de la mayor trascendencia. El Centro de Estudios Históricos, que actualmente cataloga en discos los diferentes acentos regionales, músicas y canciones, podría ver la manera de registrar los “pasos” maestros de Antonia “la Argentina”. Y que a título de reconocimiento positivo de un profesorado honorífico, no falte ningún año en las fiestas de la República la presencia de una gran bailarina nacional. La Dirección de Bellas Artes, la Junta de Música y Teatros Líricos pueden y deben dar carácter oficial a las representaciones de los “Bailes españoles de *la Argentina*”, que,

ilustrados por Albéniz, Falla, Arbós, Esplá, Halffter, Durán, Bartolozzi, Bacarisas, Néstor, han obtenido en un teatro de Estado, como la Ópera Cómica de París, la consagración que la República francesa concede rara vez a una manifestación de arte extranjero¹³.

Siguiendo el espíritu que animaba el texto de Rivas Cherif, la misma noche del 2 de diciembre varios intelectuales y artistas organizaron un homenaje a la bailarina en el Círculo de Bellas Artes. Destacaron entre los promotores la crítica de arte Margarita Nelken, el poeta y periodista Luis de Tapia, el alcalde de Madrid, Pedro Rico, y el compositor Enrique Fernández Arbós¹⁴. Asimismo se contó con la participación de Tomás Borrás, Anselmo Miguel Nieto, Julián Bautista, Salvador Ballesteros, Julio Moisés, Antonio de Hoyos, Víctor Cortezo y Margaret Palmer, entre otros muchos. Enviaron sus adhesiones el propio Manuel Azaña, Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero o Ramón Pérez de Ayala¹⁵.

No pasó mucho tiempo para que el nuevo Gobierno reaccionara, pues al día siguiente, 3 de diciembre, durante el entreacto del programa que la bailarina ofreció en el escenario del Teatro Español, el presidente de la República, Manuel Azaña, le impuso el Lazo para señoras de la Orden de Isabel la Católica¹⁶, la primera condecoración que otorgaba el nuevo

13 RIVAS CHERIF, Cipriano: "Embajadora extraordinaria", *El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1931, p. 8. Manuel de Heredia también apuntaba en la crónica que dedicó a sus espectáculos que "El Gobierno de la República está en deuda con la más genuina representación de la danza española. ¿Dejará de cumplir este deber primordial con la genial artista?". HEREDIA, Manuel: "La figura de la semana", *Tarará*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 3.

14 "Homenaje a Antonia Mercé «La Argentina»", *La Época*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 1. "Banquete a Antonia Mercé", *La Libertad*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 3. "Homenaje a Antonia Mercé «La Argentina»", *La Libertad*, Madrid, 1 de diciembre de 1931, p. 8.

15 "Homenaje a la «Argentina»", *La Nación*, Madrid, 3 de diciembre de 1931, p. 12.

16 La Real y Americana Orden de Isabel la Católica fue creada en 1815 por Fernando VII para premiar tanto a militares como a civiles. Desde 1927 las mujeres también pudieron recibir la condecoración, para lo que se crearon las insignias de la banda y el lazo de la orden. Se trató de la única orden que no se suprimió con el nuevo régimen, de manera que pasó a ser considerada la condecoración suprema de la República. Su nuevo reglamento fue recogido en el Decreto de 10 de octubre de 1931, siendo desde entonces el presidente de la República quien presidiría a su vez el consejo. Su objetivo era "premiar las virtudes cívicas de carácter general de los ciudadanos y funcionarios que aportan de un modo relevante sus esfuerzos". Decreto de 10 de octubre de 1931, *Gaceta de Madrid*, 16 de octubre de 1931, p. 298. La condecoración a La Argentina no se recoge en la *Gaceta de Madrid*.

régimen.¹⁷ Se trataba de un hecho excepcional por tratarse de una mujer, bailarina y coreógrafa. La República demostraba que la danza era una disciplina artística tan importante como las demás en España, con una diferencia. Al igual que otras artes escénicas, la proyección que ofrecía la plataforma teatral permitía un alcance mayor de los contenidos y formas presentadas, algo que había entendido muy bien el teatro soviético. No obstante, la danza iba un paso más allá, pues al no depender de la palabra en su puesta en escena, llevaba el imaginario de “lo español” a territorios más lejanos en los que se hablaban distintas lenguas, como bien había demostrado La Argentina en sus giras mundiales.

El diario *El Sol* recogió las palabras de Azaña:

— Señores, la única noticia que tengo para ustedes es que esta mañana, como ministro de Estado interino, he firmado un decreto concediendo el lazo de Isabel la Católica a doña Antonia Mercé, “la Argentina”, como premio a su labor al dar a conocer a los públicos extranjeros el arte puro de la danza española, y en lo que ha cosechado resonantes triunfos.

Esta noche –agregó el Sr. Azaña– tendré el gusto de imponer a tan insigne artista la condecoración expresada en la función que se celebrará en el teatro Español, y en el que actuará por última vez en Madrid en esta ocasión “la Argentina”.

La condecoración es un regalo particular mío, y la concesión es la primera de esta clase que hace el Gobierno de la República desde que se instauró el nuevo régimen¹⁸.

Las reacciones fueron muy favorables. En *El Imparcial* se apuntaba: “No hay que sorprenderse de que la República española condecure a una artista de la danza [...]. Bien ha estado, pues, este desagravio po-

17 Véanse: “Segundo concierto de danzas de «La Argentina»”, *La Época*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 1. BOSCH, Carlos: “Antonia Mercé «Argentina» y Luis Galve”, *El Imparcial*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 4. “La primera condecoración otorgada por la República”, GUTIÉRREZ-RAVEL, José: *España en 1931*, Madrid, 1932, p. 455. El acto fue retratado por Videá, Díaz Casariego (MNT, n° inv. FT11042) y Alfonso (AGA, n° 116465). *Mundo Gráfico*, Madrid, 8 de diciembre de 1931, p. 23. MURGA CASTRO: *Escenografía...*, pp. 132-133.

18 “Se concede el lazo de Isabel la Católica a Antonia Mercé «la Argentina»”, *El Sol*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 1.

pular y oficial de España a Antonia Mercé”¹⁹. Gracias a este gesto del nuevo régimen, por un lado, La Argentina, que no había realizado giras de importancia por España con anterioridad, contrarrestó sus ausencias previas con actuaciones puntuales en los años siguientes hasta su repentino fallecimiento en Bayona el 18 de julio de 1936, después de haber actuado en San Sebastián. Por otro lado, el reconocimiento de la República a una mujer artista era de alguna manera una declaración de intenciones en una sociedad todavía poco habituada a premiar la labor profesional de las mujeres. A su vez, el hecho de que fuese bailarina y coreógrafa confería dignidad y elevaba la consideración pública de la disciplina dancística al nivel del resto de las “artes mayores”. Se trató, en definitiva, de un hecho bastante excepcional.

El Ballet del Teatro Lírico Nacional

Ya hemos mencionado la concienciación de destacados intelectuales en el desarrollo y la consolidación de un espacio para la enseñanza de la danza a la altura de las artes nuevas que impulsaba la República. La constitución en el mes de julio de 1931 de la JNMTL había encendido el debate sobre el impulso de un necesario Teatro Nacional, de soporte estatal, que modernizara de una vez por todas los distintos ámbitos de creación, educación y difusión de las artes escénicas. En este contexto, la Junta planteó la configuración de un Teatro Lírico Nacional (TLN), dirigido a explotar la ópera y la zarzuela. El espacio natural destinado a estas disciplinas escénicas era el Teatro Real de Madrid, que la Real Orden de 8 de noviembre de 1925 había clausurado debido a su estado de ruina, a la espera de una imprescindible restauración²⁰.

La primera de sus consecuencias fue que el Real Conservatorio de Música y Declamación, que ocupaba parte de las instalaciones del teatro, fue cerrado y se suspendieron las clases. Por iniciativa del profesorado, se había permitido que cada docente impartiese sus lecciones

19 X.: “Los teatros”, *El Imparcial*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 4. Véanse también: J. L. M.: “En el Español”, *La Voz*, Madrid, 4 de diciembre de 1931, p. 3. La reacción de la bailarina se recogió en “Antonia Mercé está encantada del homenaje que le rindió en Madrid el Gobierno de España”, *La Voz*, Madrid, 29 de diciembre de 1931, p. 1.

20 Real Orden de 6 de noviembre de 1925, *Gaceta de Madrid*, 8 de noviembre de 1925, pp. 741-742.

donde pudiese, antes de alquilar temporalmente un deficiente local en Pontejos número 2. Mientras tanto, los exámenes y concursos se realizaron, primero, en el Teatro Cómico, gracias a la cesión de Enrique Chicote y, después, en el Teatro María Guerrero, concedido finalmente al Conservatorio.²¹ Ante tal falta de espacios y medios, era evidente que la introducción de la formación en danza quedaría en suspensión, a pesar del convencimiento de muchos profesionales del sector de que la enseñanza de esta disciplina era imprescindible para el éxito de los planes de desarrollo escénico de la República. Otra de las consecuencias del cierre del Teatro Real durante numerosos años fue la necesidad de que el Estado alquilase el Teatro Calderón para ofrecer los espectáculos del TLN desde mayo de 1932, una costosa maniobra que, desgraciadamente, sólo añadiría gastos a una poco eficiente y desacreditada puesta en marcha de este modernizado sistema escénico²².

Importantes personalidades del teatro, políticos e intelectuales, como Cipriano Rivas Cherif, Antonio López de Goicoechea, Domingo Barnés y Fernando de los Ríos, defendieron la necesidad de que el Parlamento tomara las determinaciones necesarias para completar el proceso de modernización teatral en España. Rivas Cherif venía promoviendo en aquellos años varias compañías privadas con intención moderna y experimental y configuró currículos de artes escénicas. Argumentaba que, para que el sistema fuera sostenible, debía partir de una sólida base, a través de la creación de una escuela de teatro nuevo, a la que denominó el Teatro Escuela de Arte (TEA), una “Escuela Integral de Artes y Oficios del Teatro, una especie de Universidad dramática, cuyas indispensables enseñanzas teóricas tuvieran la eficacia práctica ineludible de un escenario experimental”²³. La reflexión y puesta en práctica de Rivas Cherif en el campo de la modernización teatral fue apreciada en su momento y se le nombró

21 FERNÁNDEZ-BORDAS, Antonio: “Palabras del Director”, *Anuario del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Curso de 1932 a 1933*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1934, pp. 8-11.

22 AGUILERA SASTRE, Juan: “El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República”, en DOUGHERTY, Dru y VILCHES-DE FRUTOS, M^a Francisca (eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999, pp. 178-179.

23 RIVAS CHERIF, Cipriano: “Temas con variaciones. Un teatro-escuela”, *El Sol*, Madrid, 8 de agosto de 1931, p. 8.

director artístico de la temporada preliminar del TLN y subdirector del Conservatorio Nacional de Música y Declamación el 3 de mayo de 1933 –siendo director Antonio Fernández-Bordas–, cargos de los que dimitió poco después ante la falta de apoyos y recursos oficiales²⁴. Paralelamente, en aquellos años de responsabilidades públicas, los esfuerzos de Rivas Cherif se dirigieron a vincular la formación oficial con el Estudio de Arte Dramático del Teatro Español –puesto en marcha con la colaboración de Margarita Xirgu–, poco después convertido en el mencionado TEA. En el currículo ofrecido por este último había incluido la danza –a cargo de Dolores Muñoz de la Riva– junto con la enseñanza del canto, la lectura, declamación e interpretación, gimnasia, esgrima, dirección escénica, escenografía, vestuario, historia del teatro, etc.²⁵. A pesar de que la impartición de clases de danza no era aún especializada ni de alta calidad, el ejemplo del TEA muestra las posibilidades que emergían de una visión puntera de las estructuras escénicas como la de Rivas Cherif.

En el proceso de configuración del mencionado TLN, la JNMTL contempló la creación de un cuerpo de baile ya en la primera temporada de zarzuela y ópera cómica, ofrecida en el Teatro Calderón a partir del otoño de 1932. Se nombró directora y primera bailarina del mismo a María Álvarez Esparza –conocida como María Esparza–, destacada coreógrafa de amplio recorrido y compromiso con las iniciativas republicanas. Colaboradora habitual en los espectáculos del Teatro de Arte de Martínez Sierra, donde trabajó con el que desde 1920 sería su marido, el actor Manuel Collado, en los años veinte había sido primera bailarina del Teatro Real de Madrid. Por sus actuaciones en este último recibió homenajes, como el derivado de su interpretación en el ballet *El carrillón mágico*, poco antes de que este coliseo cerrara sus puertas en

24 AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 308. Véanse los *Anuarios del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (*Curso de 1932 a 1933...*; *Curso de 1933 a 1934*, Madrid, MIPBA/Talleres G. Pilar, 1935; *Curso de 1934 a 1935*, Madrid, MIPBA/Sucesores de Rivadeneyra, 1936; *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1935 a 1939*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional/Talleres Ferga, 1940).

25 AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 316.

1925²⁶. Ya nombrada directora del ballet del TLN, se puso al frente de una Academia financiada por el Estado, sita en la Plaza de las Cortes, donde veinticinco bailarinas –procedentes en su mayoría de Madrid, pero también de Cataluña, Andalucía, Segovia, Valladolid, Argentina y Cuba– comenzaron a prepararse desde el mes de abril de 1933 para interpretar el nuevo repertorio. Esparza explicaba la formación impartida en sus clases:

Yo enseño a mis alumnas la [escuela] rusa, la italiana y la española, en sus diversas y variadas manifestaciones. España posee un riquísimo caudal de tonadas y bailes que hay que cultivar para que no se extingan. Mi preocupación constante es orientar a las muchachas hacia la originalidad de nuestras danzas; que sientan toda la honda poesía y emoción que contienen y que las interpreten sin mistificaciones. Lo más difícil para mis alumnas es el zapateado y las castañuelas. Pero ellas tienen buena disposición y están dotadas de una gran voluntad²⁷.

Además de la misión de intervenir en obras del repertorio del teatro lírico, Esparza tenía encomendado montar un repertorio en el que se querían programar célebres piezas como los *Ritmos de Turina*, *El amor brujo* de Falla, *Sonatina* de Ernesto Halffter, *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter, *El contrabandista* de Esplá, *Juerga*, de Bautista, *Corrida de feria* de Bacarisse y *La romería de los cornudos* de Pittaluga²⁸. Se trataba de un conjunto enormemente interesante, pues parte de las obras habían sido concebidas por literatos y músicos para otras bailarinas, fundamentalmente, Antonia Mercé *La Argentina*. La famosa coreógrafa había estrenado las mencionadas partituras de Falla, E. Halffter, Esplá y Bautista en el seno de sus Ballets Espagnols en el extranjero. La composi-

26 El Hotel Palace organizó una fiesta en su beneficio junto con sus compañeras del ballet del Teatro Real Teresa y Plácida Bataggi. Fotografía reproducida en *Nuevo Mundo*, Madrid, 27 de febrero de 1925, p. 24.

27 ROMANO, Julio: "Con veinticinco cuerpos de muchachas, enjutos y flexibles, se forma un cuerpo de baile", *Luz*, Madrid, 8 de julio de 1933, p. 8.

28 "El sábado se inaugurará la temporada en el Calderón", *La Época*, Madrid, 20 de octubre de 1932, p. 1. Véase también: TAMAYO, Victorino: "Las temporadas del Español y del Teatro Lírico Nacional", *La Voz*, Madrid, 6 de octubre de 1932, p. 3.

ción de Pittaluga, sin embargo, no se había llegado a bailar de manera íntegra, y el resto de ballets esperaban todavía su oportunidad de ser llevados al escenario. No correría mejor suerte este conjunto entre los preparativos del ballet del TLN dirigido por Esparza, ante el inmediato fracaso del proyecto republicano. No obstante, algunas de estas piezas serían retomadas por otras compañías que nacían con el objetivo de convertirse en icono del imaginario español a través de la danza, como ocurrió unos meses más tarde con la fundación de la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López *La Argentinita*.

A pesar de la voluntad de los instigadores de la JNMTL para que sus miembros fuesen funcionarios y cobrasen, por tanto, un salario público, las integrantes del ballet del TLN iniciaron sus preparativos sin recibir ningún tipo de retribución. Ante la visita del periodista del *Heraldo de Madrid* a la Academia y su pregunta sobre el sueldo que recibían sus discípulas, María Esparza declaró: “Si no cobramos ahora, ya cobraremos. Hay que estar bien con los que mandan”²⁹. Sin embargo, los problemas surgieron a principios de agosto de 1933, cuando se evidenció el fiasco del proyecto y la cancelación de la temporada siguiente junto con la disolución de la efímera agrupación:

Costeada por el Estado, funciona desde hace bastantes meses la Academia que, bajo la dirección de María Esparza, debía educar, preparar y entrenar a las señoritas que estaban destinadas a constituir el cuerpo de baile del Teatro Lírico Nacional. Esas muchachas y esa Academia fueron el pretexto de esta inmación [sic], que, por agobios de original, no hemos publicado antes.

Hoy se nos asegura que han surgido dificultades en la organización para la temporada próxima del Teatro Lírico y que, en consecuencia, la Academia que con carácter oficial venía cumpliendo una inapreciable finalidad artística, va a cerrarse.

La medida –sobre la que no vamos a enjuiciar ahora– supondrá, entre otras cosas, si se confirma, que una treintena de jóvenes que durante más de medio año vienen dedicando muchas ho-

²⁹ “El Teatro Lírico Nacional. Una visita a las bailarinas que iban a formar su cuerpo de baile”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de agosto de 1933, p. 5.

ras diarias al estudio y a la preparación del cuerpo de bailarinas del Teatro Lírico Nacional, queden, de improviso, en la calle, con un esfuerzo perdido estérilmente³⁰.

El Bienio negro afectó negativamente a los procesos de modernización cultural emprendidos en los años anteriores, entre ellos el de la danza española. A ello se sumaron los costes del alquiler de un espacio alternativo para su funcionamiento, la falta de planificación de presupuestos –que hizo necesaria la petición de un préstamo al Instituto Nacional de Previsión–, el tibio apoyo del público y la brutal censura y crítica de gran parte de sus opositores³¹. Ya el decreto de 10 de agosto de 1933 detectó los problemas que la exigua financiación podía causar en la programación de un costoso tipo de espectáculos como son la ópera, la zarzuela y el ballet, una crítica presente también en posteriores normativas, que añadían a la JNMTL las competencias de los teatros dramáticos³². Para contrarrestar los gastos que la puesta en marcha del TLN generó en el periodo anterior, la temporada 1933-1934 cambió el modo de gestión y se ofreció a empresas privadas. Ante la ausencia de concurrencia para el conjunto, el año siguiente se decidió como una de las alternativas conceder ayudas a empresas que “respondiendo mejor a dichas bases en su proyecto, merezcan ser subvencionadas en la cuantía que se fije previamente, fomentándose así los géneros líricos, ópera, ballet, zarzuela y tipos modernos de teatro lírico ínterin la Junta no disponga de un teatro del Estado en el que pueda comenzar su actuación previa”³³. En agosto de 1934 el Consejo Nacional de Cultura trató de revivir el Teatro Nacional Español, mientras que en febrero de 1935, el nuevo ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde, reorganizó la JNMTL en un infructuoso intento que acabó con la dimisión de sus miembros apenas tres meses más tarde por la escasez de recursos con-

30 “El Teatro Lírico Nacional...”, p. 5.

31 AGUILERA SASTRE y AZNAR SOLER: *Cipriano de Rivas Cherif...*, p. 295.

32 Decreto de 10 de agosto de 1933, *Gaceta de Madrid*, 11 de agosto de 1933, p. 991. Decreto de 5 de febrero de 1935, *Gaceta de Madrid*, 7 de febrero de 1935, p. 1144. En este se estipula que la denominación en adelante sería Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos y Dramáticos.

33 Decreto de 5 de febrero de 1935..., p. 1144; Decreto de 26 de julio de 1935, *Gaceta de Madrid*, 28 de julio de 1935, pp. 936-937. Véase el estudio de HUERTAS VÁZQUEZ, Eduardo: “Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República”, en DOUGHERTY y VILCHES-DE FRUTOS: *El teatro en España...*, p. 405.

cedidos³⁴. Poco a poco, la JNMTL fue diluyendo los objetivos iniciales hasta languidecer bajo el nuevo Gobierno³⁵.

Tras la fracasada puesta en marcha de esa compañía de danza pública, María Esparza continuó sus actuaciones, además de frecuentar numerosos eventos apoyados por la República, que evidencian su red de contactos, amistades y colaboradores. Entre estos actos, cabe mencionar el Congreso de la Unión General de Trabajadores, celebrado en el Teatro Fuencarral –con la asistencia de Margarita Xirgu, Espinal, Rivas Cherif, Enrique Borrás, Capdevila y Morelli–, el LXI Aniversario de la Asociación del Arte de Imprimir y el L de la Federación Gráfica Española en el Teatro Español –donde posó junto a Rivas Cherif, Borrás, Xirgu y Julián Besteiro–, el festival a beneficio del poeta Francisco Villaespesa y el festival de la Unión Republicana Femenina en el Teatro Español³⁶. Asimismo, fue designada coreógrafa de la adaptación de *La gitanilla* de Cervantes realizada por Rivas Cherif en el marco de la Semana del Libro de 1933 sobre el escenario del Español³⁷. Su faceta docente continuaría años más tarde como parte del profesorado de las Escuelas de Actores de Catalina Bárcena y Luis Pérez de León, donde impartió danzas clásicas entre septiembre de 1934 y el inicio de la guerra.

Un ballet para los nuevos tiempos: la Compañía de Bailes Españoles

A pesar de las dificultades con la que los promotores y profesionales se fueron tropezando, es innegable que las artes escénicas fueron paulatinamente logrando el reconocimiento de la sociedad en el cambio de los

34 AGUILERA SASTRE: “El debate sobre el Teatro Nacional...”, p. 181.

35 De ese periodo data el proyecto de Emilio Cotarelo para la fundación de un Teatro Clásico e Histórico de España en el Teatro Español de Madrid, estructurado en teatro declamado, teatro lírico y baile español. COTARELO Y MORI, Emilio: *Proyecto de organización del Teatro Clásico Español*, Madrid, 1935. Citado en AGUILERA SASTRE: “El teatro en España...”, p. 182.

36 Fotografías de Alfonso y Santos Yubero, respectivamente, el 21 de octubre y el 26 de noviembre de 1932. *La Libertad*, Madrid, 22 de octubre de 1932, p. 7 y *La Voz*, Madrid, 26 de noviembre de 1932, p. 3. Programa del festival en beneficio de Francisco Villaespesa, *Sparta. Revista de Espectáculos*, Madrid, 24 de diciembre de 1932, p. 5. “Un festival de la Unión Republicana Femenina”, *Heraldo de Madrid*, Madrid, 28 de marzo de 1933, p. 15.

37 “La fiesta del libro”, *El Sol*, Madrid, 24 de abril de 1933, p. 2.

años veinte a los treinta. Entre ellas, la danza emergía como espacio de proyección de la modernización hacia la que se encaminaba el país, a la vez que ayudaba a conservar el patrimonio intangible ibérico y a dignificar lo popular, objetivos primordiales del nuevo régimen. Así, en los primeros años treinta surgieron una serie de iniciativas sustentadas por las estructuras republicanas que exploraron las posibilidades que les ofrecía la plataforma teatral como instrumento pedagógico. Bien conocidas son las experiencias de las Misiones Pedagógicas, con su teatro, su coro y su guiñol, y los teatros universitarios La Barraca y El Búho. Nacidos como iniciativas itinerantes y espacios alternativos marcados por el compromiso de intelectuales y creadores, llevaron la cultura española a todos los rincones de la geografía peninsular.

Analizábamos anteriormente el efímero episodio de la creación de una compañía pública de danza. No obstante, tras su sonado fracaso, hubo una empresa que, si bien no tuvo financiación pública, sí que estaba llamada a ser el equivalente de los mencionados grupos de teatro como compañía de ballet. Nos referimos a la Compañía de Bailes Españoles (CBE), agrupación liderada por Encarnación López *La Argentinita* con la colaboración de Federico García Lorca e Ignacio Sánchez Mejías, que estuvo activa entre junio de 1933 y agosto de 1934³⁸. Su modelo era similar al de *La Argentina*, en cuanto a que, para la configuración de su repertorio, contó con músicos, pintores, literatos y bailarines de la Generación del 27. Sin embargo, presentó algunas diferencias notorias: en lugar de estar destinado a un público extranjero, su objetivo primero fue la audiencia española, como demostraron sus primeros estrenos en los dos coliseos más significativos: el Gran Teatro Falla de Cádiz –cuna del flamenco– y el Teatro Español de Madrid –el corazón del proyecto teatral republicano–. Asimismo, a diferencia del repertorio de los Ballets Espagnols, en esencia, de danza estilizada, la Compañía de Bailes Españoles asumió la recuperación del flamenco a través de la fórmula que buscaba incluir sin filtros elementos “auténticos”, “puros”, “origi-

38 MURGA CASTRO, Idoia: “Años treinta en escena: escenografía y artes visuales”, en *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar de encuentro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013, pp. 131-144.

nales”³⁹. Por supuesto, por otro lado, tampoco ofrecía, como había hecho María Esparza con el Ballet del TLN, una formación en danza clásica de tipo ruso o francés, sino que apostó todo a la disciplina española de fuerte raigambre popular como rasgo definitorio esencial. Entre sus colaboradores destacaron Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Alberto Sánchez, Manuel Fontanals, Santiago Ontañón, Francisco Santa Cruz y José Caballero, unos creadores que, en algunos casos, habían trabajado previamente con La Argentina y, sobre todo, participaban por aquel entonces en las campañas de La Barraca. Además de la actuación de la propia Argentinita junto con su hermana Pilar López, el elenco estuvo conformado por un conjunto de bailarines, contratados en una serie de viajes por Andalucía que La Argentinita llevó a cabo con Sánchez Mejías, Lorca, María Teresa León, Rafael Alberti, Ontañón y otros amigos. Así fue cómo La Malena, La Fernanda y La Macarrona, entre otros artistas de variada experiencia en cafés cantantes y tablados, protagonizaron una serie de ballets con sus números flamencos.

En sus programaciones se mezclaban grandes éxitos de compositores consagrados con partituras de jóvenes músicos, piezas populares con ballets literarios ideados por los nuevos poetas, coreografías estilizadas con el flamenco de la Andalucía más profunda. Así, en su marco se estrenó una polémica versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla con una vanguardista y sintética escenografía de Fontanals basada en las innovaciones en luminotecnia y volumetría, poco habituales en las puestas en escena del flamenco, asociadas al costumbrismo y pintoresquismo. O se aplaudieron los vibrantes decorados sumergidos en la poética valleca de Alberto Sánchez para el ballet *La romería de los cornudos*, inspirado en un libreto escrito por Rivas Cherif sobre un romance recogido por Lorca, con una partitura que Gustavo Pittaluga había compuesto para La Argentina, pero que no llegaría a materializarse íntegramente hasta que lo coreografió La Argentinita para la CBE. Otros títulos, como *Las*

39 Para profundizar en la diferenciación entre las fórmulas de ambas bailarinas, véase: MURGA CASTRO, Idoia: “Argentina vs. Argentinita: *El amor brujo* en dos modelos de compañía de danza en la Edad de Plata”, en GIMÉNEZ, Francisco y TORRES CLEMENTE, Elena (eds.): *El amor brujo, metáfora de la modernidad (1915-2015)*. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX. Madrid, Archivo Manuel de Falla/Centro de Documentación de Música y Danza (INAEM)/Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2016, en prensa.

calles de Cádiz –con libreto de Ignacio Sánchez Mejías bajo el seudónimo de Jiménez Chávarri–, *Las dos Castillas* y *Agua, azucarillos y aguardiente*, vinieron a configurar una serie de programas que debían completarse con media docena más de nuevos ballets, finalmente abandonados, entre los cuales estaban comprendidos *Corrida de feria* de Bacarisse, *Don Lindo de Almería* de Rodolfo Halffter y *Sonatina*, de su hermano Ernesto. Llama sin duda la atención la similitud del repertorio previsto por la CBE con las propuestas que el Ballet del TLN de Esparza había pretendido estrenar en el otoño de 1933. Cabe preguntarse si La Argentinita y sus colaboradores buscaban quizá que la CBE fuera la compañía que desempeñase las funciones de ballet público, a la manera en que lo había pretendido la agrupación de Esparza. Dado que las políticas culturales de la CEDA modificaron el sistema de subvenciones para se concediesen a posteriori, una vez las compañías hubiesen demostrado su afinidad con los objetivos de la escena nacional, quizá la CBE aspiraba a ser el proyecto que mejor cumplía con todos los requisitos: representar la verdadera “esencia española” de lo popular y lo moderno, servir de plataforma de difusión de las obras más exitosas de compositores, literatos y pintores, y lograr el apoyo del público tanto dentro como fuera de España.

La inesperada muerte de Sánchez Mejías en los ruedos en agosto de 1934 truncó un proyecto que a esas alturas estaba probando suerte en París, en la segunda fase de una evolución lógica: una vez validado ante la audiencia española en una veintena de ciudades a lo largo de tres giras, Argentinita había planificado su presentación internacional y preparaba ya una nueva temporada. Ante el fallecimiento de su compañero, la bailarina se embarcó hacia América, un viaje del que no retornó hasta apenas unos días antes del golpe de Estado de julio de 1936. Con ello terminó el prometedor capítulo de la CBE, la compañía que estaba llamada a ser todo un símbolo de la política dancística republicana, evidenciando la perfecta suma de tradición y vanguardia a través de un rico repertorio de ballets.

Hacia una Escuela Nacional de Baile

La llegada del Frente Popular en febrero de 1936 trajo consigo una revitalización de los debates acerca de la pendiente modernización del sis-

tema escénico español. No todo estaba perdido para aquellos que creían en la pertinencia de un verdadero proyecto de Teatro Nacional. Así, el 12 de mayo de 1936 Max Aub firmó su Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, dirigido a Manuel Azaña, que publicó tres días más tarde en la Tipografía Moderna de Valencia⁴⁰. En él se incluía su visión sobre un Teatro Nacional, el Conservatorio, Teatros Experimentales del Teatro Nacional y Teatros Universitarios, además de la creación de una Escuela Nacional de Baile. Aub defendía que era la danza el espectáculo español de más abolengo y el que atraía en mayor medida el interés en el extranjero, a pesar de no haber recibido la atención institucional correspondiente. Proponía por ello la fundación de esta Escuela, cuya organización y funcionamiento debían ser idénticos al Teatro Nacional, de lo que deducimos los detalles de su estructura. De este modo, el Gobierno nombraría un director por cinco años, con derecho de veto y capacidad de dirección de las obras que considerara. De él dependerían los directores de escena –cinco o seis cada año–, que elegirían las obras y los artistas que trabajarían en ella. A su vez, dependiendo de la ENB, se fundaría una compañía, un “gran «ballet» español”, para cuya dirección sugería precisamente los nombres de Antonia Mercé *La Argentina* y Encarnación López *La Argentina*. Es enormemente llamativo que Aub no propusiera a cualquiera de ambas como directora de la ENB sino como directora de la compañía, de ese gran ballet español dependiente de la Escuela. No obstante, a diferencia de la gran cantidad de nombres que sugiere para la dirección del TN y los directores de escena, no propone ningún otro coreógrafo o intérprete para la rama de danza de su gran proyecto.

En el mencionado ballet no habría primeras figuras, sino que, si lo exigiese la representación de una obra, se podrían contratar puntualmente a determinados intérpretes. Por último, la ENB iría creando su repertorio a partir de las obras representadas, una proporción de la cual estaría formada por el equivalente en danza al teatro clásico, obras que el TN tenía la obligación de conservar. En este sentido, no

40 Véase el facsímil reproducido con un estudio introductorio: AZNAR SOLER, Manuel: *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universitat de València, 1993, pp. 129-152. Por un error de imprenta, el apartado correspondiente con la ENB no aparece reproducido en el libro. Agradezco a Manuel Aznar Soler las facilidades para acceder al texto original de Aub.

sabemos qué género entendía Aub como su equivalente para el ENB, si sería quizá la escuela bolera o si se trataba de obras más modernas, dada la dificultad de reconstruir coreografías. Sí que queda claro, por el desglose que en nota al pie realizó de acuerdo con el temario que pensaba para el TN, que se debían aprender tres tipos de géneros de danza: el baile clásico (que identificaba con los ejercicios en la barra), el baile español (que especificaba que eran los géneros regionales) y los bailes de salón. Llama la atención que Aub no contemplase la formación en escuela bolera y danza moderna, lo que evidencia quizá la falta de especialización que el escritor tenía en asuntos específicos sobre danza, algo por otro lado patente al comparar el grado de desarrollo del plan del TN con respecto al de la ENB. En cualquier caso, la ENB, al igual que el TN, serían autosuficientes económicamente a medio plazo, aunque el Estado debería llevar a cabo la primera inversión para poner en marcha el proyecto.

Aunque el plan de Max Aub no llegara a ver la luz, debido al golpe de Estado que tendría lugar apenas dos meses más tarde, es probable que su viabilidad fuese debatida en ese tiempo con vistas a poner en marcha al menos unas estructuras similares. Así se deduce de algunas propuestas dirigidas al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, entonces Marcelino Domingo, en esos primeros meses de 1936. Tal fue el caso del bailarín, coreógrafo y profesor Gerardo Atienza, quien en marzo de ese año, antes de que Aub firmara su proyecto, se propuso como candidato para ocupar la cátedra de danza clásica del Conservatorio. Se trataba de una destacada figura de la formación dancística en Madrid, gracias a las clases que impartía en el Círculo de Bellas Artes junto con su mujer, la bailarina rusa María Brusilovskaya, dedicadas a la danza clásica, la coreografía y la cultura física. Formado en París, Viena y San Petersburgo, Atienza fue sin duda una de las personalidades más destacadas en la disciplina del ballet clásico. En su solicitud al ministro Domingo aludía a cuestiones culturales, educativas y económicas para la creación de la mencionada cátedra:

Nunca hubo en nuestros Centros de preparación artística un verdadero maestro coreográfico como lo prueba el hecho de no existir en nuestro Conservatorio Nacional una Cátedra dedicada

a dicho arte como existen en todos los pueblos cultos, además no cabe olvidar los magníficos horizontes que abre a la pedagogía la educación de la danza clásica. [...]

Además de por lo dicho sería conveniente la creación de esta Cátedra por razones de higiene, salud, disciplina y economía nacional, anualmente entran en España más de 2.000 artistas de la danza universal a trabajar en nuestros teatros, estudios cinematográficos y cabarets. Cada persona de éstas restan a nuestra economía, sumas cuantiosísimas pues perciben de sueldo de un por medio de 50 pesetas diarias, que pierden los españoles por no tener nuestro Conservatorio lo que universalmente tienen los demás de Europa.

Creyendo que es muy de lamentar todo esto y que más ha de serlo al abrirse el teatro Nacional y no tener un ballet universal genuinamente español. Me permito dirigir a V.E. solicitando que remedie esta injusta deficiencia cultural en el bien de España y de la economía española⁴¹.

Con todo, no fue el nombre de Atienza el único que se barajó para ocupar una de las cátedras en enseñanza reformada del Conservatorio, puesto que el 3 de julio de 1936 María Esparza fue recomendada por propio ministro de Instrucción Pública, Marcelino Domingo, como la persona idónea para impartir tales enseñanzas, una plaza que, por otro lado, tenía todo el derecho a solicitar, dado su compromiso previo y su trabajo no remunerado para sacar adelante aquel frustrado cuerpo de baile para el TLN⁴².

El 7 de julio de 1936, un decreto del Gobierno del Frente Popular otorgaba independencia a los Teatros de la Ópera y el María Guerrero, para crear en este último un Teatro Nacional. Sin embargo, el golpe de Estado que tuvo lugar once días más tarde terminó por dinamitar cualquier nuevo intento de consolidar unas artes escénicas modernas. El escenario tuvo desde entonces que dedicarse a un tipo de espectáculo completamente distinto, ya para una República en guerra.

41 Carta de Gerardo de Atienza al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 3 de marzo de 1936. Fondo Ricardo de Orueta. ACCHS. Caja 1154, carp. A-1936. Esta misma carta fue publicada con ligeras modificaciones en el *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 de junio de 1935, p. 11.

42 "Ficha de recomendado: Esparza, María", 3 de julio de 1936. CDMH. PS-MADRID,637,1,122.

La danza del eterno ensayo

El inicio de la Guerra Civil terminó por truncar cualquier atisbo de éxito en la sucesión de infructuosos proyectos para la creación y consolidación de un sistema dancístico en España en los años de la República. Como hemos analizado, desde abril de 1931 hubo muy buenas intenciones por parte de intelectuales comprometidos con la modernización de las artes escénicas españolas que, sin embargo, no se lograron materializar. Efímeras fueron las vidas del Ballet del Teatro Lírico Nacional, dirigido por María Esparza, y de la Compañía de Bailes Españoles, por Argentinita. Las configuraciones de nuevas enseñanzas de danza, ideadas por Rivas Cherif o Max Aub, para las que se propusieron la propia Esparza y Gerardo Atienza, no lograron finalmente ningún recorrido. La dirección de una nueva agrupación pública de danza española por parte de Antonia Mercé o de Encarnación López tampoco llegó a cristalizar antes de que la sublevación diera al traste con tan interesante iniciativa.

A pesar de tan desmoralizante panorama, causado, entre otros factores, por la falta de una tradición académica sólida, la escasez de recursos y la complejidad de la puesta en marcha de un moderno sistema desde cero, es de justicia reconocer también el empuje que logró la disciplina dancística durante la Segunda República. El reconocimiento de Azaña a La Argentina marcaba una diferencia con respecto a épocas pasadas: el nuevo régimen valoraba por primera vez la labor de difusión de la cultura española a nivel internacional desempeñado por una bailarina y coreógrafa. Tal maniobra de dignificación de la danza obtenía un respaldo sin precedentes entre la juventud intelectual, que rescataba además el rico patrimonio cultural popular y lo sumaba a la creación contemporánea. La sublevación impediría la concreción de todos estos planes, pero lo avanzado en estos años en los ámbitos analizados sobreviviría en distinta medida en la posguerra y, sobre todo, en los escenarios del exilio.

