



Influencia del teatro musical en los orígenes de la danza española (1915-1939)

Entre 1915 y 1939 la danza escénica en España se independiza de los grandes géneros de teatro musical así como del espacio de las variedades, y empieza a producirse en escena como un objeto artístico con valor por sí mismo. Además en este periodo se gesta el nuevo lenguaje coreográfico denominado danza española.

Partiendo de la catalogación realizada previamente por la autora (*Ballet y baile de creación española, 1915-1939*), se estudian las conexiones entre el repertorio coreográfico de los principales bailarines del periodo —Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López “La Argentinita”, Juan Magriña, etc.— contemplando tanto el papel de la danza dentro de las obras de teatro musical, como la pervivencia autónoma de bailes procedentes de ballets, zarzuelas, óperas y operetas.

Entre 1915 y 1939 tienen lugar dos hechos relevantes que afectan a la danza escénica en España:

1. La danza se independiza de representaciones de carácter musical más amplias —zarzuela, opereta, ópera, etc.— así como del espacio escénico de las variedades, para producirse en escena como un objeto artístico con valor por sí mismo.

2. Se gesta y consolida un nuevo lenguaje coreográfico, denominado *danza española*, que se origina por la asimilación de estilos dancísticos populares y tradicionales: el flamenco, el folklore y la escuela bolera. De estos tres tipos de danza toma un número variable de elementos que muchas veces se fusionan entre sí y sufren dos tipos de transformaciones: Las derivadas de los valores estéticos del coreógrafo y las impuestas por la representación escénica: amplificación de los movimientos, medición de los desplazamientos en el espacio escénico, duración de cada parte de la coreografía, etc.¹

Between 1915 and 1939 dramatic dance in Spain became independent of the larger genres of music and variety theatre, and began to be produced on the stage as an artistic object in its own right. Moreover, during this period a new choreographical language termed "Spanish dance" was created.

Taking the catalogue of works previously published by the author in her book Ballet y baile de creación española, 1915-1939 as a starting point, this article examines the connections between the choreographical repertoires of the principal dancers of this period —Antonia Mercé "La Argentina", Encarnación López "La Argentinita", Juan Magriña, etc.—, considering both the role of dance in music theatre and the survival of individual dances extracted from ballets, zarzuelas, operas and operettas.

La *danza española* tuvo en ese momento como principales representantes a coreógrafos como Antonia Mercé “La Argentina”, Encarnación López Júlvez “La Argentinita”, Laura de Santelmo, Teresa Boronat o Vicente Escudero. Todos ellos participaron en la gestación de este nuevo estilo de danza escénica, que alcanzó su madurez al final de la década de los años 30. Tras la guerra civil una segunda generación de coreógrafos como Pilar López,

¹ Todavía no existe ningún estudio que analice de forma concluyente las concomitancias entre la *danza española*, el flamenco, el folklore y la escuela bolera. Aún así se pueden mencionar tres características de la *danza española* que la definen en contraposición: 1º Desde su origen es una danza escénica lo que la diferencia del baile folklórico; 2º al contrario de lo que sucede con el flamenco, el lugar para la improvisación es mínimo porque como ya se ha explicado, la representación escénica obliga a calcular muchos de los aspectos coreográficos; 3º no es una danza reglada, como sucede con la escuela bolera, ya que cada coreógrafo puede crear un repertorio de nuevos pasos a partir de los tres elementos base.

Joan Magriñá, Mariemma o Antonio Ruiz, propiciaron la perpetuación de este estilo hasta nuestros días.

En el desarrollo de ambos fenómenos —la autonomía de los espectáculos danzados y la gestación de la danza española— tuvo una importante incidencia el teatro musical contemporáneo y esto es lo que intentaré explicar en esta comunicación, para lo cual debo partir de una explicación previa de la situación de la danza en España antes de 1915.

1. La situación en los primeros años de este siglo: los escenarios y sus condicionamientos

Hacia 1900 la danza estaba condicionada de manera determinante por el tipo de espacios y de espectáculos en los que se integraba. Se podrían diferenciar tres grupos: los grandes teatros de ópera, las representaciones de zarzuelas, operetas y revistas, y las salas de variedades, los cinematógrafos y los cafés-conciertos.

1.1.

En los grandes teatros de ópera, como el Teatro Real y el Gran Teatro del Liceo, a pesar de que eran los únicos que poseían un cuerpo de baile estable y una escuela de danza propia para la formación de sus bailarines, sólo tenían cabida los estilos de danza reglada, es decir, la danza académica de escuela franco-italiana y la escuela bolera.

1.2.

Por lo que se refiere a las representaciones de zarzuelas, operetas y revistas, en este tipo de espectáculos sí tenían cabida otros estilos de danza, como la danza folklórica o los bailes de salón. Pero fueron también una de las primeras plataformas de ensayo para la danza española, a través de algunos de sus representantes fundamentales, como sucedió con Antonia Mercé "La Argentina", que tuvo una

relevante participación en los estrenos de dos operetas de Joaquín Valverde Sanjuán: *L'Amour en Espagne* y *La Rosa de Granada*.²

1.3.

En las salas de variedades, los cinematógrafos y los cafés-concierto se llevaban a cabo espectáculos mixtos en los que las interpretaciones de danza se intercalaban con actuaciones de malabaristas, cancionistas, hipnotizadores, exhibición de cintas cinematográficas, etc. Sin embargo, estas salas permitieron la experimentación en la creación coreográfica, fundamentalmente en dos vertientes:

—La de los bailarines que, sin una formación previa en danza, crearon un estilo propio, alejado del academicismo y del tecnicismo. Generalmente intentaron recrear estéticas alejadas en el tiempo y el espacio (el arte griego, el egipcio, el hindú, el africano, etc.). La obra de Tórtola Valencia es la más representativa de esta línea.

—La otra expresión de la experimentación coreográfica fue la danza española a través de creadores como la mencionada Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez, Pastora Imperio o Laura de Santelmo.

2. La danza dentro de las obras de teatro musical 1915-1939

Entre 1915 y 1939 la danza española tomó como plataforma de desarrollo el teatro musical español, ya fuese como elemento secundario dentro de obras más amplias —zarzuela, ópera, opereta, revista, etc.— o a través de un importante número de ballets estrenados en este periodo.

² *L'Amour en Espagne* se estrenó el 28 de septiembre de 1910 en el Moulin Rouge de París y la coreografía corrió a cargo de Antonio de Bilbao. Antonia Mercé actuó como bailarina solista (*Emery*: "Au Moulin Rouge. L'Amour en Espagne" en *Comœdia* París, 28-9-1910). El estreno de *La Rosa de Granada* tuvo lugar en 1911 en el Théâtre de Variétés de Bruselas.

La zarzuela, la ópera y la opereta serán a lo largo de todo este periodo un espacio muy importante para la representación de la danza española. Así lo demuestra la participación de algunos de los principales coreógrafos en este tipo de obras: Antonia Mercé actúa en 1917 en el estreno en Nueva York de *The Land of Joy*, revista musical hispanoamericana de Joaquín Valverde;³ Teresa Boronat coreografía y danza los bailables de la ópera *Don Juan de Serrallonga*, de Enrique Morera en 1921;⁴ Joan Magriñá elabora entre 1938 y 1939 la coreografía de siete zarzuelas y tres óperas para el Teatro del Liceo: *Las Golondrinas* (Usandizaga), *Doña Francisquita* (A. Vives), *La Revoltosa* (R. Chapí), *Giravolt de Maig* (E. Toldrà), *Maruxa* (A. Vives), *Jugar con Fuego* (Barbieri), *La Bruja* (R. Chapí), *Bohemios* (A. Vives), *La Dolores* (Bretón) y *Goyescas* (Granados).⁵

Pero dentro del teatro musical en la *Edad de Plata*, destaca el ballet, ya que la danza española encontró en este género de tradición europea un espacio donde desarrollarse. El estreno en Madrid de *El Amor Brujo* en abril de 1915, con coreografía de Pastora Imperio sobre la partitura de Manuel de Falla,⁶ es el hito que señala la nueva percepción de la danza como espectáculo con valor por sí mismo y la consolidación de la danza española como lenguaje escénico. Esta obra se puede considerar el primer ballet de creación española en el siglo XX, y es importante destacar la trascendencia que tuvo, ya que entre la fecha de su estreno y el año 1936 se hicieron cinco versiones diferentes a cargo de otros tantos coreógrafos.⁷

³ El estreno tuvo lugar el 1 de septiembre de 1917 en el Park Theatre of New York. El libreto de la revista musical fue escrito por Elizondo Velasco.

⁴ Esta ópera se estrenó en 1921 en Barcelona (Teatro Tívoli).

⁵ Magriñá elaboró estas coreografías en 1938 con excepción de *Goyescas* que fue creada al año siguiente.

⁶ Libreto de Gregorio Martínez Sierra y María de Lejárraga y con la escenografía de Néstor de la Torre.

⁷ Los coreógrafos que realizaron estas versiones y el año de estreno de las mismas son los siguientes: Pastora Imperio, 1915; Antonia Mercé, 1925; Encarnación López, 1933; Laura de Santelmo, 1933; Vicente Escudero, 1935; León Woizikovsky, 1936.

Entre 1915 y 1939 se llevan a escena veintidós ballets elaborados por artistas españoles (a los que hay que añadir, al menos, otros diez que nunca se llegaron a estrenar). Con todo, este género escénico planteaba varios problemas: El primero era la necesidad de una compañía de danza con un número importante de bailarines. Además, normalmente se precisaba una puesta en escena cara y complicada. Por último, había que canalizar la colaboración de todos los participantes en la creación de la obra: coreógrafo, músico, libretista, escenógrafo, diseñador de vestuario, etc.

3. Bailes procedentes del teatro musical

Las dificultades que planteaba la puesta en escena de los ballets llevaron a los coreógrafos a decantarse por una fórmula más sencilla, el baile, que consistía en una coreografía corta sin argumento y que podía ser interpretada por uno o dos bailarines. En un principio estos bailes se representaban dentro de los espectáculos de variedades y en los cafés-concierto en medio de otras actuaciones de género muy diverso, pero hacia 1925 Antonia Mercé inauguró un nuevo tipo de espectáculo coreográfico, los *conciertos de danza*: recitales en los que el bailarín, acompañado de un instrumentista, interpreta un conjunto de bailes de su repertorio. El menor coste y la facilidad para ponerlos en escena, hacen que los bailes sean la fórmula coreográfica de mayor éxito en este periodo; al contrario de lo que sucedía con los ballets, no necesitaban una composición musical específica para ser bailada, se podía hacer una coreografía sobre cualquier pieza musical. Tampoco necesitaban la elaboración de un libreto. Todo el espectáculo podía ser interpretado y coreografiado por la misma persona. Y por último, la puesta en escena era muy sencilla, en la mayoría de los casos se utilizaba un telón de fondo gris.

Un análisis de la procedencia del soporte musical de los bailes ilustra la dependencia que en este periodo mantenía el repertorio coreográfico respecto

del teatro musical. Las 125 obras recogidas en el catálogo que he realizado recientemente pueden desglosarse de la siguiente manera:⁸

— 45 bailes sobre obras musicales que no estaban concebidas para ser coreografiadas. En 8 casos se utiliza la obra musical en su totalidad, como sucede con la *Serenata Andaluza* de Falla o *El Minueto Vasco* del padre Donostia. En los 37 bailes restantes se toman fragmentos de obras musicales más amplias o de colecciones de piezas cortas (ejemplos de esto son las coreografías realizadas sobre la “Danza V” perteneciente a las *Danzas Españolas* de Granados, o sobre “Andaluza sentimental”, pieza incluida en la suite *Mujeres de España* de Turina).

— 26 piezas desgajadas de teatro musical.

— 12 bailes sobre música popular de carácter anónimo.

— 2 piezas escritas expresamente para danza: *La danza de los ojos verdes* dedicada en 1916 por Enrique Granados a Antonia Mercé “La Argentina” y *Danza Ibérica* compuesta en 1925 por Joaquín Nin para la misma bailarina.

— 1 baile sin música: la propia bailarina se acompañaba con sus castañuelas.⁹

Los 26 bailes derivados del teatro musical suponen un 20'8% del total del catálogo y proceden de ballets, zarzuelas, óperas y operetas pudiendo desglosarse a su vez de la siguiente manera:

— 12 bailes procedentes de ballets: de ellos tres corresponden a otras tantas versiones de la “Danza del Miedo” de *El Amor Brujo* de M. de Falla llevadas a cabo por Antonia Mercé, Teresa Boronat y Joan Magriñá. De este mismo ballet “La Argentina” incluye

en su repertorio también la “Danza del Fuego”.¹⁰ De *El Sombrero de Tres Picos* de M. de Falla se extrajeron otros cuatro bailes: dos versiones de la “Danza de la Molinera” coreografiadas por Antonia Mercé y Encarnación López Júlvez, y otras dos de la “Danza del Molinero” a cargo de Joan Magriñá y Antonia Mercé.¹¹

Para esta última se escribieron una serie de ballets, de los que a partir de 1927 desgajó algunos bailes para interpretarlos de manera autónoma. Este es el caso de “Bolero” tomado de *El Fandango del Candil* de Gustavo Durán, “Danza Gitana” y “Danza de la Pastora”, extraídas de *Sonatina* de Ernesto Halffter y “Danza de Granada” y “Danza del Chal”, ambas pertenecientes a *La Romería de los Cornudos* de Gustavo Pittaluga.¹²

— 7 bailes procedentes de zarzuelas: cuatro de ellos pertenecen al repertorio coreográfico de Antonia Mercé: *Amor Gitano*, de T. San José Quijano, *Pan y Toros* de Barbieri, “Lagarterana” de J. Guerrero Torres y “La Fregona” de A. Vives.¹³ Los tres restantes tienen como autora de su coreografía a Encarnación López Júlvez: *El Chaleco Blanco*, y *Agua, Azucarillos y Aguardiente*, ambas de F. Chueca, y *El Baile de Luis Alonso*, de G. Giménez.¹⁴

⁸ El catálogo forma parte del trabajo de investigación *Ballet y baile de creación española, 1915-1939*, que fue realizado por la autora de esta comunicación en la Universidad de Oviedo. La realización del trabajo fue apoyada por una beca predoctoral concedida por el Vicerrectorado de Investigación de dicha Universidad.

⁹ Existen además 39 obras de las que no he podido precisar su origen, ya que pertenecen a autores de los que no existen catalogaciones publicadas, o a coreografías de las que se desconoce la música sobre la que estaban creadas. Es probable que algunas sean piezas desgajadas de teatro musical.

¹⁰ *El Amor Brujo* fue el primer ballet completo que coreografió Antonia Mercé y se estrenó el 25 de mayo de 1925 en el Trianon-Lyrique de París; a partir de ese momento la bailarina incluyó en su repertorio de bailes la “Danza del Fuego” y la “Danza del Miedo”. El caso de “La Argentinita” es similar ya que *El Amor Brujo* fue también el primer ballet que creó la coreógrafa y su estreno tuvo lugar el 10 de junio de 1933 en el Teatro Falla de Cádiz; a partir de entonces “La Argentinita” comenzó a bailar de manera autónoma la “Danza del Miedo”. Teresa Boronat incluyó esta danza en su repertorio a partir de 1927 y Joan Magriñá lo hizo a partir de 1932.

¹¹ La “Danza de la Molinera” fue coreografiada en 1930 por A. Mercé, y en 1933 por E. López. La “Danza del Molinero” conoció las versiones de “La Argentina” y de Joan Magriñá en 1932.

¹² Las coreografías de estos bailes fueron realizadas todas en 1927, con excepción de las dos danzas de *La Romería de los Cornudos* que se estrenaron en 1931.

¹³ Los años de estreno de las coreografías son los siguientes: *Amor Gitano*, 1921; *Pan y Toros* (1921), “Lagarterana” de *El Huésped del Sevillano* (1928), y “La Fregona” de A. Vives (1935).

¹⁴ *El Chaleco Blanco* y *El baile de Luis Alonso* fueron coreografiados en 1932 y 1933 respectivamente. Por lo que respecta a *Agua, Azucarillos y Aguardiente*, desconozco la fecha exacta de su estreno, pero me consta que es anterior a 1935.

— 5 bailes procedentes de óperas: los bailables de *La Vida Breve* de Falla fueron una constante en el repertorio de los principales coreógrafos del momento y conocieron versiones de Laura de Santelmo, Joan Magriñá y Antonia Mercé.¹⁵ Esta prolífica coreógrafa será la autora de *Goyescas* sobre la obra homónima de Granados, "Fandango" extraído de la ópera de C. del Campo *El Avapiés*.¹⁶

— 3 bailes procedentes de operetas: los tres están tomados de dos operetas de Joaquín Valverde Sanjuán: El baile *La Rosa de Granada*, coreografiado por "La Argentina", pertenece a la opereta del mismo nombre estrenada en Bruselas (1911).

El Baile "Corrida" está extraído de la opereta *L'Amour en Espagne*, y conoció dos versiones: una a cargo de Antonio de Bilbao (1910) y otra de Asunción Granados (1933).¹⁷

El importante número de fragmentos de obras de teatro musical utilizadas para coreografiar bailes puede deberse a dos razones. En primer lugar, muchos de los coreógrafos "toman prestados" fragmentos de aquellas obras en las que habían actuado, con el fin de hacerse rápidamente repertorio para los conciertos de danza. En segundo, aunque cualquier pieza musical es susceptible de ser coreografiada, resultaba más fácil trabajar sobre una obra concebida para este fin, como sucedía con los bailables del teatro musical.

Antes de concluir, debo aclarar que en esta comunicación no me he planteado estudiar la danza dentro de otros géneros de teatro musical, sino que he intentado hacer una reflexión sobre las conexiones existentes entre la génesis de un lenguaje coreográfico —la danza española— y el teatro musical contemporáneo.

También debo hacer constar que el catálogo del

que parto es uno de los primeros acercamientos al estudio de la danza en España en el primer tercio de este siglo, tema en el que la ausencia de tradición investigadora se suma al desconocimiento absoluto que existe sobre la labor de muchos de los coreógrafos de este periodo, lo que hace prever que el número de bailes sea provisional y que se irá ampliando a medida que avance la investigación. A pesar de la provisionalidad de estos datos, me ha parecido relevante hacer constar el alto porcentaje de obras que se derivan del teatro musical, no sólo por su volumen, sino también por la trascendencia que tuvieron en la danza española del primer tercio de este siglo. Esta trascendencia se puede ilustrar con algunos datos relevantes:

1. Algunos de los bailes desgajados del teatro musical conocieron versiones coreográficas de los más importantes intérpretes dancísticos del momento: "La Danza del Miedo" de *El Amor Brujo* fue coreografiada e interpretada, entre 1925 y 1933, al menos por Antonia Mercé, Joan Magriñá y Encarnación López. Lo mismo sucede con "La Danza del Molinero" y "La Danza de la Molinera" de *El Sombrero de Tres Picos* y con los bailables de *La Vida Breve*.

2. Muchas de estas piezas se convirtieron en elementos fundamentales del repertorio de los bailarines o fueron el germen para ballets que se elaboraron con posterioridad. Un ejemplo de la presencia de un baile de este tipo en el repertorio de un bailarín es "Corrida", coreografiada sobre un fragmento de la opereta de Joaquín Valverde *L'Amour en Espagne*. Este baile se convirtió en el cierre de todos los conciertos de danzas que Antonia Mercé dio entre 1924 y 1936, en países tan diversos como Francia, Italia, Suiza, Alemania, Holanda, Bélgica, EE.UU., Canadá, Japón, Filipinas, Argelia, Argentina, etc., lo cual no sólo es un dato que ilustra el éxito de la bailarina, sino que supone una extraordinaria difusión de la obra musical en todos estos países.

También hay que destacar que algunas zarzuelas fueron la base musical y temática para la creación de ballets. Así, Joan Magriñá partió de las coreografías que había elaborado en 1938 en las zarzuelas que se

¹⁵ Los coreógrafos que realizaron estas versiones y el año de estreno de las mismas son los siguientes: Antonia Mercé, 1929; Laura de Santelmo, 1933; Joan Magriñá, 1934.

¹⁶ De *Goyescas* coreografió "Intermedio" en 1930 y el "Fandango" de *El Avapiés* fue estrenado en 1915.

¹⁷ La coreografía de Antonio de Bilbao fue interpretada desde su estreno por Antonia Mercé y se convirtió en un elemento fundamental del repertorio de la bailarina.

estrenaron en el Gran Teatro del Liceo para crear posteriormente tres ballets: *La Revoltosa*, sobre la obra homónima de Chapí (1951), "La Moza y el Estudiante", sobre *La Dolores* de Bretón (1957), e "Interludio", sobre *Bohemios* de Vives (1973).

3. Por último, me parece significativo apuntar que algunos estrenos de ballets de creación española compartían cartel con otras piezas de teatro musical. Un ejemplo que se puede ilustrar este punto es el ballet *Corrida de Feria*, de Salvador Bacarisse, que se estrenó el 16 junio 1934, dentro del programa *Secciones Líricas* del Teatro Calderón, junto con la tonadilla *El Alguacil de Rebolledo*, de Sorozábal y Cuyás de la Vega y la ópera de cámara *Fantochines*, de Conrado del Campo y Borrás.

4. Conclusiones

Como conclusión me gustaría destacar muy brevemente cinco puntos:

A. El nuevo lenguaje coreográfico denominado *danza española* encontró en el contexto del teatro musical un espacio de experimentación donde desarrollarse hasta el momento en que los espectáculos danzados adquirieron en España valor por sí mismos.

B. La independencia de la danza respecto de representaciones musicales más amplias no terminó

con la fecunda relación que la *danza española* mantuvo con el teatro musical, ya que muchos fragmentos de ballets, óperas, zarzuelas, etc. pasan a formar parte del repertorio independiente de los coreógrafos del primer tercio de este siglo.

C. La temática, el estilo, las personificaciones y los estereotipos a los que se recurría en la interpretación de los bailes presentan interesantes coincidencias con algunos géneros escénicos —en especial con la zarzuela— que aún están por estudiar.

D. El hecho de que gran parte de este repertorio coreográfico fuera interpretado habitualmente en el extranjero contribuyó a fortalecer una nueva imagen de lo español y a difundir nuestra música en espacios geográficos muy alejados de nuestro país.

E. Es necesario estudiar la *danza española* en su desarrollo autónomo, pero también en las múltiples relaciones que mantiene con la música teatral y no teatral, así como con los movimientos culturales coetáneos. La ausencia de estudios sobre este tema nos da una visión fragmentaria de la evolución cultural y artística del primer tercio de este siglo, ya que no se puede olvidar que la creación coreográfica aglutinó a su alrededor a músicos como Falla, Turina o Granados, a literatos como García Lorca, Bergamín o Borrás, y a artistas plásticos como Picasso, Dalí o Maruja Mallo.