

*Música oral del Sur*

+

***PAPELES DEL FESTIVAL***  
*de música española*  
***DE CÁDIZ***

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

**Depósito Legal:** GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579  
**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

[informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es)  
[www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es](http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>  
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

### **Presidente**

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

### **Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

### **Presidente del Consejo Asesor**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

### **Consejo Asesor**

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)  
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)  
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)  
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)  
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)  
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)  
M<sup>a</sup> ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)  
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)  
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)  
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)  
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)  
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)  
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)  
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)  
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)  
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)  
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)  
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)  
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)  
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)  
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)  
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
SUSANA SARDO (University of Aveiro)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)  
M<sup>a</sup> JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

## **Secretaría del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

## **Secretaría**

M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

## **Acceso a los textos completos**

### **Web Centro de Documentación Musical de Andalucía**

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

### **Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía**

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

# PRIMEROS PROFESIONALES DE LA DANZA ESPAÑOLA Y FLAMENCO EN LA CIUDAD DE MEXICO ENTRE 1920-1950

## ***Bárbara de las Heras Monastero***

*Universidad de Sevilla. Bárbara de las Heras es licenciada en Pedagogía y titulada del Máster en Gestión Cultural en el año 2008 en la Universidad de Sevilla. Actualmente es profesora en dicha universidad, habiendo sido Becaria Predoctoral por el IV Plan Propio de la Universidad de Sevilla, tiene previsto presentar una tesis doctoral en 2014 sobre la pedagogía del baile flamenco. Ha publicado comunicaciones en diferentes congresos y jornadas. En el plano artístico, ha estudiado en Madrid y Sevilla ballet clásico y baile flamenco, y ha trabajado en España y Japón como docente, bailarina y coreógrafa.*

### **Resumen:**

Tras el movimiento revolucionario, La Ciudad de México vive una fase de esplendor y prosperidad debido al inicio de un proceso de industrialización que, unido a acontecimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, además de la etapa de modernización despertada por el movimiento nacionalista que busca la formación de una identidad nacional genuinamente mexicana; va a dibujar un tejido profesional donde la danza española tendrá una enorme presencia. Todo ello, va a propiciar una oportunidad muy valiosa para aquel o aquella que deseara dedicarse a la disciplina española.

**Palabras clave:** Danza española, nacionalismo, política educativa, institucionalización de la danza, exilio español.

### ***The First Professional Spanish and Flamenco Dancers in Mexico City from 1920 - 1950***

### **Abstract:**

After the revolutionary movement of the first decades of the 20<sup>th</sup> century, Mexico City enjoyed a period of brilliance and prosperity due to several factors, including the first phases of industrialisation; historical events such as the Spanish Civil War and World War II; and the modernising impetus of the nationalist movement, which sought the formation of a genuinely Mexican national identity. These elements forged the professional context in which Spanish dance would have an enormous cultural impact and provide valuable opportunities for Mexicans who wished to specialise in it.

**Keywords:** Spanish dance, Mexican nationalism, the politics of education, the institutionalization of dance, Spanish exile.

**Heras Monasterio, Barbara de las.** “Primeros profesionales de la danza española y flamenco en la Ciudad de México entre 1920-1950”. *Música oral del Sur*, n. 11, pp. 141-166, 2014, ISSN 1138-8579.

## Presentación

En este artículo pretendemos estudiar la aparición de la primera generación de bailarines mexicanos de danza española durante las décadas de los treinta y cuarenta; y para ello, vamos a analizar el contexto socio-político y económico que vive el país tras la Revolución a partir de la década de los años veinte. El período que nos ocupa durante estas tres décadas (1920, 1930 y 1940) está marcado por acontecimientos de carácter coyuntural que definirán los procesos políticos, económicos, culturales, sociales y educativos que acontecen en el país y, en concreto, en la Ciudad de México<sup>1</sup>. La Revolución de 1910, la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española marcarán un antes y un después en el desarrollo de la vida cultural y artística de la capital, desde el papel desempeñado por los artistas e intelectuales mexicanos en la configuración de una identidad nacional, la institucionalización de la danza, la influencia de la difusión de la radio, la prensa y el cine en los gustos de determinados géneros artísticos, el exilio masivo al país de artistas e intelectuales españoles, el interés por las danzas extranjeras y españolas tras la visita de compañías de danza al país, son sólo algunos ingredientes que combinados entre sí dará lugar a la primera generación de bailarines mexicanos de danza española.

## 1. La Revolución de 1910

### 1.1. *Vientos posrevolucionarios y políticas eficaces*

La Revolución de 1910 supuso un conflicto armado en diferentes puntos del país que produjo la dimisión de Porfirio Díaz tras treinta años de dictadura. Una de las premisas revolucionarias era la de rescatar la pluralidad de los pueblos, así como, el carácter específico de las distintas regiones y estados. A partir de este momento, Carranza es nombrado Presidente de la República, al cual sucederá Álvaro Obregón de 1920 a 1924, y posteriormente Plutarco Elías Calles gobierna entre 1924 y 1928, quien crea un buen número de instituciones e impulsa la educación socialista (Hernández Chávez, 2000).

---

<sup>1</sup> 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 el decreto del presidente en turno, Luís Echevarría, se propuso emplear indistintamente “Ciudad de México” y “Distrito Federal”. Medida que, además de originar múltiples confusiones, ha tenido repercusiones en la administración de la urbe (De Santiago Lázaro, 2006: 5).

El siguiente presidente, Lázaro Cárdenas (1934-1940), apoya la educación socialista, realiza la expropiación petrolera en 1938 y la grandes obras urbanísticas en el Distrito Federal de México. Posteriormente, asciende Manuel Ávila Camacho (1940-1946), quien establece el sistema capitalista y fomenta la industrialización del país con motivo de la Segunda Guerra Mundial, lo cual propició un momento de prosperidad económica (De Santiago Lázaro, 2006: 5). Finalmente, con Miguel Alemán (1946-1952), se dio continuidad a la política anterior favoreciendo la actividad industrial (Hernández Chávez, 2000).

### **1.2. La idea de nación**

A partir de la Revolución y a medida que avanza el siglo XX, se consolida el proyecto de construcción de una nación genuinamente mexicana. Se siente la necesidad de rescatar del olvido los orígenes históricos y culturales del territorio mexicano conociendo las tradiciones ancestrales vigentes antes de la Conquista española. De esta manera, *“lo mexicano se privilegiaría por encima de otras opciones culturales que no eran los propios”* (Aguirre Lora, 2006: 208). Se trata de que el país se reconozca a sí mismo y se sienta orgulloso de lo que era y de lo que quiere ser, haciendo frente al canon occidental dominante hasta ese momento. De esta manera, y en palabras de Aguirre, *“la idea que subyace a la formación del ciudadano va a tender a la creación de un yo colectivo que dé lugar a una nación homogénea y unida formando una misma comunidad de cultura compartiendo los universos simbólicos”*(2006: 207).

### **1.3. Revolución y Cultura**

El papel que va a jugar la cultura y el arte va a ser decisivo para el proceso nacionalista que comienza a diseñarse en las primeras décadas del siglo XX. El país demanda una renovación social y cultural donde la cuestión de la identidad se convierte en el eje fundamental que van a guiar las políticas culturales y educativas en este momento. Así, se pretende *“construir un sentido de pertenencia de la población a la Nación a través del conocimiento y la divulgación de lo mexicano”* (Ramos Villalobos, 2009: 205). En este sentido, la educación artística, principalmente la música y la danza, serán piezas claves influenciadas por el muralismo mexicano que hacía uso de las imágenes cargadas de simbolismo de carácter prehispánico. *“Así, en medio de la crisis que había revelado el movimiento armado, se marcaban rutas para la modernización del país que incidieran en los discursos y prácticas de la vida social y cultural, donde el arte y los artistas habrían de redefinir su papel en la sociedad, poniendo su arte al alcance de todos”* (Ramos Villalobos, 2009: 15).

En los últimos treinta años del siglo XIX, el género que cobra más importancia fue el teatro de revista, ya que mostraba las características peculiares de diferentes regiones del país (Ramos Villalobos, 2009: 52). Más adelante, durante la Revolución la vida teatral no se detuvo, muy por el contrario, el teatro experimenta un aumento de su potencial, se define

como un instrumento de expresión propiamente nacional y se convierte en el referente del sentir popular (Ramos Villalobos, 2009: 209). El teatro popular se desarrolló dando espacio a los personajes del pueblo desde una visión ingenua del México rural (Ramos Villalobos, 2009: 53). Aunque esto dio lugar a la proliferación de “*diversas concepciones artísticas que finalmente generaron el desbordamiento del “folclorismo”, con su versión superficial y turística de México*”<sup>2</sup> (ibidem: 54).

## 2. Sistema educativo mexicano

En el ámbito escolar, se fueron gestando muchas de las ideas revolucionarias que defendía una educación socialista y de masas, que llegara a las zonas rurales e indígenas. Y hay que tener en cuenta que, aunque el régimen porfirista no llevó la escolarización a las grandes masas del país, permitió que destacados pedagogos mexicanos expusiesen las ideas y las orientaciones pedagógicas que dieron la posibilidad de llevarlas a cabo. En este sentido, la creación de la escuela Normal y la restauración de la Universidad Nacional ayudaron a perfilar el espíritu que habría de asumir posteriormente la Revolución desde una perspectiva educativa (Zea, Leopoldo, 1999: 291-293).

### 2.1. La enseñanza artística

A principios de 1900, la situación de la educación artística no era sólida ni suficiente, las escuelas donde se enseñaba arte eran escasas, la cobertura era limitada y los métodos de enseñanza tenían que trabajarse y pulirse. Surgió entonces la necesidad de impulsar la educación artística privada y reestructurar en general la educación pública, que incluiría a las áreas artísticas. En 1905 se creó la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes; en 1910, la Universidad Nacional, y para 1915, durante el gobierno de Venustiano Carranza, se impulsó la creación de la Dirección General de las Bellas Artes, que dependió directamente de la Secretaría de la Instrucción Pública (Ramos Villalobos, 2009: 53) con el objetivo de “*democratizar el arte, sin rebajarlo, haciéndolo útil a las exigencias populares, pero evitando que pierda la nobleza de su índole*”<sup>3</sup> (Tortajada Quiroz, 2001: 219).

### 2.2. Política de Vasconcelos

Durante el gobierno de Álvaro Obregón, José Vasconcelos, rector de la universidad y primer ministro de la Secretaría de Educación Pública en 1921, instaurada por el mismo,

---

<sup>2</sup> Josefina Lavalle. *Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX. En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México: INBA/Conaculta (Ríos y Raíces). México, 2002, 19-20.

<sup>3</sup> Recogido en Carlos Chávez. 50 años de música en México. En *México en el arte. Crónica de medio siglo 1900-1950*, núms. 10-11. México: INBA, 1951.

será el encargado de llevar a cabo el proyecto educativo y cultural más importante en relación a la configuración de la identidad nacional que el país reclamaba en esta época para erigirse en una sociedad nueva y moderna.

En 1921 la Secretaría de Educación Pública se propone afrontar el problema educativo existente en las poblaciones indígenas y rurales, y para ello aplica una serie de medidas. Se desarrollan las primeras misiones culturales, que se basaban en el traslado de los maestros a los ámbitos rurales para que observaran, registraran y recopilaran las manifestaciones artísticas y culturales propias de la población de destino y, posteriormente, se les encargaban que las representaran en fiestas que debían organizar en las escuelas (Aguirre Lora, 2006: 220). Las Misiones Culturales fueron muy importantes para la danza, pues gracias a ellas las danzas populares e indígenas se conocieron en las ciudades y se enseñaron en las escuelas (Tortajada Quiroz, 2001: 223).

La figura del maestro misionero, ya planteada desde el Porfiriato, será clave, pues le será encomendada la formación integral, no sólo instruccional, de los niños a través de la educación artística<sup>4</sup> que consistía en la enseñanza de los cantos y bailes tradicionales de cada región (*idem*). También, se fomenta la educación de masas consistente en espectáculos masivos en grandes estadios de la ciudad ejecutados por los alumnos de las escuelas donde se interpretaban bailes folclóricos y danzas indígenas en espacios abiertos, con la finalidad de hacer accesible el arte a todos y expresar la ideología nacional (*ibidem*, 208). Finalmente, se fomenta la cultura física creando la Escuela de Educación Física e instalaciones deportivas con el objetivo de promover el desarrollo personal y el fortalecimiento del cuerpo, pues se entendía que así se obtenían beneficios para la salud (Tortajada Quiroz, 2001: 225).

### 3. El papel de la danza en México

#### 3.1. Desarrollo de la danza en México

Del periodo de 1867 a 1910, la danza clásica, a pesar de haber vivido anteriormente un momento de esplendor y estabilidad, vio mermada su situación debido a la difícil situación financiera que atravesaba el país, por lo que, el interés del público y la prensa también disminuyó. Este hecho dio lugar a que otros géneros de danza entraran a formar parte de los programas artísticos de los locales de moda donde no se exigía tanto el entrenamiento físico de los bailarines, sino que la importancia se daba a la originalidad y el lucimiento de los bailes. Encontramos ejemplos como el can-can y, a partir de las últimas décadas del XIX, las danzas orientales, los exóticos, el cake-walk de Estados Unidos, las danzas españolas, además de las mexicanas (Ramos Villalobos, 2009: 50).

---

<sup>4</sup> Cabe destacar, que se sigue una perspectiva de la enseñanza más práctica apoyada en los fundamentos de la escuela nueva o la escuela de la acción (Aguirre Lora, 2006: 212).

Con el movimiento revolucionario de 1910 los espectáculos extranjeros se suspendieron y ante la casi ausencia de compañías extranjeras, el espectáculo que gozó de más popularidad fue la *revista mexicana*<sup>5</sup> (Tortajada Quiroz, 2001: 210). Después del conflicto armado, en el teatro se vive un ambiente modernista que trata de olvidar y sobrevivir a los problemas existentes. Y en la danza se sigue demandando una mezcla de bailes de diferentes disciplinas o de varias partes del mundo, más rítmicos y alegres, que tienen influencia por el music hall, así, “*lo mismo se bailaba lo clásico, lo moderno, las danzas españolas, las danzas mexicanas, el tap o las Silfides*” (Ramos Villalobos, 2009: 61).

En la década de los treinta cobran gran fuerza dos disciplinas de danza, de un lado, la danza mexicana, que se identificaba con los temas populares y proletarios (reflejo de los problemas que enfrentaba el país en ese momento), así como, con las danzas populares e indígenas de las distintas regiones del país y; de otro lado, la danza moderna, pues se genera una nueva concepción de la danza basado en el interés y preocupación por la salud corporal que, junto a la introducción del nuevo movimiento de danza moderna por bailarinas estadounidenses llegadas al país en estos años, ayudó a encontrar nuevas formas de transmisión que el pueblo mexicano necesitaba para poder expresar lo nacional (*ibidem*: 95).

En definitiva, durante cuatro siglos se produjo en México una danza teatral siguiendo modelos extranjeros, pero bajo la ideología del nacionalismo posrevolucionario surgió la danza propiamente mexicana. De los años treinta a los cincuenta, la danza académica irrumpe con gran fuerza en el panorama cultural nacional y logra consolidar el campo dancístico, interviniendo en el proceso de construcción de la cultura moderna mexicana (Tortajada Quiroz, 2001: 255).

### **3.2. Danza y Nacionalismo**

La danza ha desempeñado un papel importante en la búsqueda de la conformación de una cultura nacional creando una serie de símbolos que generan un sentimiento de pertenencia a la nación y de identidad nacional, persiguiendo elementos que distinguen a México de otros países. Así, las danzas y los bailes tradicionales se han visto favorecidos a través de un proceso de academización y representación (Ramos Villalobos, 2009: 34).

Vasconcelos, a través de la SEP, y otros muchos artistas e intelectuales promovieron la creación de una danza nacional. Entendían que ésta debía lograr la síntesis del arte culto y popular, que reelaborara lo tradicional hacia un arte nuevo y de la alta cultura, como habían logrado el muralismo y la música. El mismo Vasconcelos aspiraba a la creación de “*un arte como el de los bailarines rusos, perfecto en la técnica, pero expresivo del temperamento*”

---

<sup>5</sup> “La revista política mexicana era un espectáculo musical compuesto por diálogos, cantos y bailes que pasaba revista o enumeraba satíricamente los acontecimientos de la actualidad; pretendía ser folclórica y retratar las costumbres nacionales y alcanzó su mayor desarrollo en la década de los veinte.”

*propio encendido en el color local y la peculiaridad técnica*<sup>6</sup> (Tortajada Quiroz, 2001: 223), influenciado por la visita de Anna Pavlova en México en 1919, que realizó una versión típicamente mexicana por encargo, cuyo resultado fue el de un espectáculo pintoresco y romántico, pero alejado de la realidad cotidiana que se proponía transmitir (Ramos Villalobos, 2009: 53).

Según Ramos (2009: 97), la causa por la que se le diera tanta preponderancia a las danzas mexicanas podría estar justificada por la situación política y social que atravesaba el país; ya que en 1932 existía una intensa actividad política, revolucionaria, que se prolongaría hasta el gobierno de Cárdenas (1934-1940).

La aplicación de la idea nacionalista en la danza se manifestó de la siguiente manera:

*Un mestizaje con menos carácter indígena que peninsular fue expresado en las formas de baile popular. Los sones y jarabes mexicanos nacionalizaron las formas de baile hispano, lo mismo ocurrió con las costumbres criollas, el traje, la adopción del caballo, la guitarra y el culto y las formas de las festividades religiosas. (...) Las costumbres populares dancísticas pronto fueron trasladadas a los espectáculos teatrales como otra forma de esparcimiento y expresión nacional (...)*<sup>7</sup>. (Idem)

Como consecuencia de lo analizado hasta ahora, la danza se convierte en una cuestión de estado, ya que, junto con la música, serán utilizadas como vehículos de expresión del sentimiento nacional que, desde una perspectiva étnico-cultural, la diversidad de imágenes sonoras se resolverán mediante una fórmula de mestizaje castellanizada y mexicanizada en pos de una unidad identitaria (Aguirre Lora, 2006: 219).

### **3.3. Institucionalización de la danza**

Modernizar la formación dancística en México fue una empresa compleja y visionaria que respondería a las necesidades estéticas que los artistas revolucionarios percibían como vitales para la creación de una danza mexicana en aras de instaurar una identidad nacional. Se percibe que el arte debe estar al alcance de todos, y para ello, se fomenta el ballet de masas. Desde el punto de vista educativo, se hace preciso aumentar el nivel de formación de los artistas y los cuadros de maestros de danza (Ramos Villalobos, 2009: 16). El nacionalismo vigente reclamaba el establecimiento de una danza nacional mexicana con proyección universal, que llegara al pueblo y que retomara los elementos sustantivos de la danza culta, es decir, que los bailarines dominaran un nivel técnico elevado (*ibidem*: 32), por ello se hacía evidente el respaldo de una institución oficial que respaldara este proyecto de índole nacional.

En el tramo de 1909 a 1931, ya se había iniciado en México un proceso de institucionalización en la formación de diversas áreas artísticas. En el ámbito dancístico se conocían tradiciones de otros países; se contaba con maestros de danza mexicanos y

<sup>6</sup> Vasconcelos, José. *De Robinson a Odiseo*. Madrid: Aguilar, 1935.

<sup>7</sup> Lavallo, 2002: 19-20.

extranjeros en academias particulares y escuelas públicas; se conocían compañías y bailarines mexicanos y extranjeros, y existía la necesidad manifiesta de formar un ballet netamente mexicano pues el nacionalismo, como política del Estado, pretendía abarcar todas las actividades artísticas. Esta efervescencia dio pie, en 1931, a la apertura de la Escuela de Plástica dinámica (*ibidem*: 48).

De 1932 a 1937 fue un periodo clave debido a que se autorizó oficialmente el proyecto académico de la primera escuela pública de danza, que abrió sus puertas con el apoyo de los políticos, intelectuales y artistas. El papel de los sujetos históricos fue decisivo. Y de 1937 a 1945 se le autorizó otorgar títulos profesionales, egresó la primera generación de profesores de danza, se conformó el Ballet de la Ciudad de México y se le dio el nombre de escuela Nacional de Danza. No obstante, debido al surgimiento de otros movimientos dancísticos, la institución dejó de ser el principal espacio en donde se concebían trabajos dancísticos profesionales, y se vio en la necesidad de cambiar de planes de estudios en 1944 y retomar la danza clásica como eje vertebrador de la formación (*idem*).

La escuela nació por decreto y como resultado de una decisión política; sin embargo, se convirtió en un importante espacio para la enseñanza y creación de la danza nacional (*ibidem*: 16). Esta escuela permitió que se sentaran las bases para la danza nacional, además, contribuyó a que se impusieran concepciones y experiencias de artistas de otras áreas, intelectuales y miembros de la burocracia cultural (Tortajada Quiroz, 2001: 235). De este modo, se puede afirmar que la institucionalización tuvo un aspecto fundamental, pues en la década de los 40, la carrera alcanza rango de profesión de acuerdo con los preceptos de la época moderna, lo que implica que la actividad dancística se circunscribiera al ámbito del saber especializado (Ramos Villalobos, 2009: 32).

### 3.3.1. *Influencia de otras artes*

Durante las primeras décadas del siglo XX, la pintura, la música y la literatura poseían una posición ventajosa respecto a la danza, pues ya tenían un camino recorrido y contaban con un reconocimiento legitimado por la sociedad y el Estado (*ibidem*: 31). En este sentido, es interesante observar que la organización y dirección del proyecto institucional de la formación dancística mexicana fue llevado a cabo por artistas de especialidades diferentes a la danza, como pintores, músicos y artistas plásticos que ocupaban altos puestos. “*Porque se pensaba que los bailarines profesionales no tenían facultades de organización administrativa y técnica*” (*ibidem*: 95). Se sentía que la danza necesitaba del apoyo y colaboración de otras artes para poder ser considerada como una disciplina con peso suficiente y entereza propia. “*Sin embargo, a pesar de que ningún profesional o maestro de danza estuvo al frente del proyecto dancístico, el campo de la danza mexicana obtuvo su autonomía y se reconoció que su práctica estaba al nivel de otras artes*” (*ibidem*: 96).

### **3.4. Interés por los bailes extranjeros**

Bien es verdad que, aunque a partir de la Revolución el nacionalismo avanza en el terreno educativo, artístico y cultural, anteponiéndose la cultura genuinamente mexicana, ya fuera a través de las imágenes simbólicas de los orígenes indígenas o de la música y danza del folclore mexicano; el interés por las manifestaciones culturales de otras partes del mundo siempre ha acompañado al gusto musical y dancístico del mexicano. En este sentido, se dan una serie de fenómenos que pueden resultar paradójicos o contradictorios entre sí, pero que, en nuestra opinión, demuestran la inquietud y la curiosidad de un pueblo por otras formas de sentir y expresarse con idea de enriquecer su lenguaje artístico. Así, en los foros teatrales, aunque el nacionalismo obligaba en cierta manera la inclusión de intérpretes de baile y de canción folclórica mexicana, en el caso de la Ciudad de México, que aspiraba a ser una urbe cosmopolita, asumía la programación de espectáculos internacionales que la pudieran incluir dentro de las corrientes mundiales (De Santiago Lázaro, 2006: 105).

### **3.5. La presencia de la danza española o bailes extranjeros en el curriculum**

Desde la constitución de la Escuela Nacional, la danza española siempre ha formado parte de los planes de estudios ya fuera como parte de una asignatura, como materia independiente o como especialidad de danza. En la primera propuesta, la danza española no tuvo cabida como asignatura específica, pero su contenido fue incluido en materias como Plástica dinámica, Bailes de carácter de otros países (Ramos Villalobos, 2009: 74). Sin embargo, entre 1932 y 1935 haber concluido la carrera en la Escuela de Danza te permitía obtener el certificado de cada una de las especialidades, entre ellas, se incluía la de los bailes regionales españoles (*ibidem*: 9).

Desde el inicio de la escuela, se establecieron tres especialidades: el baile griego (duncanismo), los bailes populares extranjeros (ruso, español y portugués) y el baile teatral moderno (*ibidem*: 98), cuya clasificación obedece,

*“a aquella efervescencia que estas formas de baile habían levantado en el mundo occidental a partir de las últimas décadas del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX, debido entre otros factores a la declinación del ballet, a la búsqueda de diversas formas de movimiento y expresión por parte de bailarines y coreógrafos, a la interrelación que las diversas formas dancísticas trajeron consigo, y al surgimiento de nuevas propuestas artísticas en la pintura, teatro, música y literatura, que finalmente influían en la danza” (idem).*

Dichas especialidades se definirán con el tiempo en bailes mexicanos, danza moderna, bailes populares extranjeros (principalmente el español), danza clásica y baile teatral moderno.

Entre el profesorado que ejerció la enseñanza de la danza española encontramos a Enrique Vela Quintero, conocido artísticamente como Velezzi. Desde pequeño aprendió a tocar las castañuelas, a bailar jotas, sevillanas y fandango y se dedicó desde 1933 a 1940 a dar clases particulares. Regresó a la Escuela de Danza en 1938 e impartió, entre otras asignaturas,

danzas españolas. Dio clases en la Escuela Nacional de Danza hasta la década de los ochenta (*ibidem*: 57). También el profesor Héctor Díaz enseñaba la asignatura de Bailes populares extranjeros en el primer mandato de Carlos Mérida, que posteriormente fue sustituido por Rafael Díaz y Carmen Delgado<sup>8</sup> (*ibidem*: 8). Posteriormente, bajo la dirección de Francisco Domínguez (1935-1937), se aumentó la plantilla de profesores, como ocurrió con el caso de Ernesto Agüero, quien impartía danza española (*ibidem*: 92).

Cabe destacar, que gran parte de los bailarines egresados de la Escuela Nacional de Danza durante este período, tenían un amplio conocimiento de los bailes españoles, los cuales 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 eventos tan diversos como películas o revistas teatrales en os que se requería del género español gracias a su formación inicial (De Santiago Lázaro, 2006: 143).

## 4. Desarrollo de la danza española en la Ciudad de México

La vida en México, en la década de los treinta y cuarenta se desarrollaba dentro de un nuevo orden social siguiendo los ideales revolucionarios a través del proceso de la institucionalización de las dependencias estatales. Movimientos tan importantes como el renacimiento de la pintura mural mexicana, el movimiento de danzas modernas, las aportaciones de intelectuales y científicos españoles exiliados, son testimonios de una riqueza acumulada, irónicamente, a causa de las guerras europeas (*ibidem*: 5-6).

### 4.1. Situación política y económica tras la revolución

En la primera mitad del siglo XX se produce en el continente americano una masiva inmigración provocada por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, hecho que transforma las ciudades americanas en urbes cosmopolitas albergando a personas de muy diversas nacionalidades, siendo “*los espectáculos de variedades un fiel reflejo de esta metamorfosis*” (*ibidem*: 103). Por otro lado, la Ciudad de México vive un período muy favorable y estable gracias al aumento de la prosperidad monetaria y, en consecuencia, en el período comprendido entre 1934 y 1950 se llevaron a cabo en el Distrito Federal de México una serie de obras urbanísticas de gran envergadura, promovido por el presidente Lázaro Cárdenas (*ibidem*: 96). Todos estos cambios políticos influyeron decisivamente en el desarrollo socio-económico de la capital, la cual se convirtió en un lugar propicio para la inversión económica y la prosperidad social. Este hecho dio lugar a la inmigración del interior del país al Distrito Federal, aumentando considerablemente la población de la urbe.

---

<sup>8</sup> Rafael Díaz se fue de la escuela y lo sustituyó Carmen Delgado porque “*éste tenía mucho trabajo en el cine y era muy importante en el teatro de revista*” [Escalona, Olga. Una temporada mágica. En Segura, Felipe. *Escuela Nacional de Danza, 60 aniversario* (inédito). México, 1992, 67].

Así, se construyeron nuevos barrios donde cobijar a las nuevas clases sociales que aspiraban a una mejor condición de vida (*ibidem*: 97).

#### **4.2. La danza española y el género teatral**

Tras la conquista española en territorio mexicano en el siglo XVI, e imponiéndose un virreinato en la denominada Nueva España, los bailes de Corte eran los que se exhibían en los teatros de la Ciudad de México destinados a la diversión de la realeza española. Según Robles Cahero ([www.hemisphericinstitute.org](http://www.hemisphericinstitute.org)), en la Nueva España se aglutinó una rica diversidad de músicas, bailes y canciones que constituyen la herencia de 300 años de mestizaje a través de procesos de fusión, hibridación y síntesis entre elementos culturales muy diversos. Y aunque los estudios sobre la música y baile populares de esta época son escasos, debido a las dificultades metodológicas<sup>9</sup>, encontramos en archivos policíacos y criminales, crónicas y libros de viajeros, prensa de la época, documentos administrativos y personales, textos literarios, archivos civiles y eclesiásticos (públicos y privados), fuentes musicales e iconográficas; datos que nos hace constatar que desde el siglo XVI viajaban músicos de alta calidad musical y maestros de danza que instalaron las primeras academias de danza española en la Nueva España. También, los soldados y aventureros que acompañaban a los misioneros llevaban consigo las canciones y los bailes populares de sus regiones de origen: Andalucía, Castilla, Galicia, Portugal, Extremadura y Aragón, teniendo en cuenta que en aquel momento, lo que hoy denominamos España estaba conformado por diferentes reinos.

De esta manera, en los diferentes contextos sociales, culturales y geográficos circularon los géneros populares donde participaron españoles, criollos, mestizos, negros, indios y castas en fiestas profanas y religiosas; en "fandangos caseros" y escenarios teatrales; en tabernas y fondas de las ciudades y villas, o bien en los puertos y las zonas mineras y agrícolas de la Nueva España. Así, se extendió por la geografía novohispana una gran diversidad de tradiciones culturales peninsulares, que no tardó en entrar en contacto con las tradiciones indígenas locales y con las africanas recién importadas (Robles Cahero).

Posteriormente, en los siglos XVII y XVIII la representación dancística presentada en los escenarios teatrales de la ciudad procedía de Europa o, concretamente, de la misma España (Ramos Villalobos, 2009: 59). Sin embargo, el gusto por los bailes populares españoles y, preferentemente, por los andaluces, se dio básicamente con el auge de la zarzuela producido desde 1894 cuando el ballet comenzó a perder audiencia (y sus antecedentes: la tonadilla escénica, el sainete y las follas<sup>10</sup> donde la danza española estuvo presente en el siglo XIX, así como en el sainete y en la tonadilla escénica (*idem*), hecho que despertó el interés por los temas hispanos (*ibidem*: 100).

<sup>9</sup> Esto es debido a que las culturas populares poseen un carácter oral y visual que explica su escasa relación con la escritura, lo cual nos confronta con el problema de las fuentes históricas.

<sup>10</sup> "Programa estructurado a partir de números sucesivos: canciones, bailes, tonadillas, declamaciones, otros números musicales y bailables, pasos de comedia, etc." (Alberto Dallal, 2000: 102).

Según Ramos (2009: 50), en el periodo previo a la Revolución, de 1867 a 1910, debido a la difícil situación financiera que se vive en el país, las danzas españolas, junto a otras modalidades como las danzas orientales, los bailes exóticos, el cake-walk de Estados Unidos, además de las danzas mexicanas serán demandadas por un público que busca el entretenimiento y la variedad de los espectáculos, dando importancia a la originalidad y al lucimiento de los bailes. Sin embargo, con el movimiento revolucionario de 1910 los espectáculos extranjeros se suspendieron y ante la casi ausencia de compañías extranjeras, el espectáculo que gozó de más popularidad fue la *revista mexicana*<sup>11</sup> (Tortajada Quiroz, 2001: 210).

Después del conflicto armado, en el teatro se vive un ambiente modernista que trata de olvidar y sobrevivir a los problemas existentes. Y en la danza se vuelve a demandar una mezcla de bailes de diferentes disciplinas o de varias partes del mundo, más rítmicos y alegres, que tienen influencia por el music hall, así, *“lo mismo se bailaba lo clásico, lo moderno, las danzas españolas, las danzas mexicanas, el tap o las Silfides* (Ramos Villalobos, 2009: 61).

Posteriormente, durante los primeros veinticinco años del siglo XX, aún cuando el conflicto revolucionario ocasionaba la inestabilidad política en el país, la actividad teatral en la Ciudad de México fue productiva<sup>12</sup> (*ibidem*: 76) y la capital se convirtió en un centro neurálgico receptor de las últimas tendencias artísticas y culturales asimiladas, debido en parte a la continua demanda de argumentos novedosos por las nuevas clases medias urbanas que van surgiendo en el nuevo contexto urbano (Dallal, 2000: 190). De esta forma, se trasladan a México los nuevos estilos que estaban en proceso de formación en la península (De Santiago Lázaro, 2006: 4), como el baile flamenco o la danza clásica española, fenómeno que, en palabras de De Santiago, se desarrolla gracias al interés intelectual de la época por recuperar las raíces folclóricas de los pueblos (*ibidem*: 100).

La zarzuela<sup>13</sup>, los teatros de revista y variedades eran los espectáculos de moda en los foros teatrales donde se regocijaban las clases altas. Asimismo, la temática de las zarzuelas recogían escenas donde se desarrollaban festejos populares, por lo que ya en la primera década del siglo XX se contrataban bailarines del género español, ya fueran españoles o mexicanos, por las denominadas compañías de atracciones que organizaban a la plantilla de artistas (*ibidem*: 104). *“De esta manera, compañías españolas de zarzuela visitaron los teatros metropolitanos, creando una gran afición”* (*ibidem*: 100), lo que obligó a la creación de largas temporadas (*ibidem*: 101).

---

<sup>11</sup> “La revista política mexicana era un espectáculo musical compuesto por diálogos, cantos y bailes que pasaba revista o enumeraba satíricamente los acontecimientos de la actualidad; pretendía ser folclórica y retratar las costumbres nacionales y alcanzó su mayor desarrollo en la década de los veinte.”

<sup>12</sup> Y en teatros más modestos denominados jacalones, obras ligeras del género chico revisteril.

<sup>13</sup> La zarzuela constituyó uno de los géneros preferidos, a pesar de ser considerada en su tiempo género chico, tanto para el español como para el mexicano, desde finales del siglo XIX hasta la década de los treinta del siglo XX, y su decadencia se inicia en la década de los años cincuenta.

### **4.3. La presencia de la danza española en los foros teatrales y de diversión**

A mediados de los años treinta, acontecimientos internacionales como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Civil española van a cambiar el rumbo de las diversiones teatrales y se abrirán nuevos espacios fuera de la escena teatral como los centros nocturnos y los restaurantes con variedades. Ahora bien, este traslado mantendrá la concepción del espectáculo teatral en la muestra de los representaciones artísticas (*ibidem*: 12). Así, después de la Guerra Civil muchos artistas españoles de danza española y baile flamenco emigran a América, comenzando así una etapa fructífera para la danza hispanoamericana (*ibidem*: 50). De esta manera, estos artistas se ven obligados a sacar el máximo provecho a su raíz hispana al comprobar el auge y la popularidad de los espectáculos españoles. Algunos de ellos, como los Chavalitos Sevillanos o Carmen Amaya, forjaron su fama en tierras americanas (*ibidem*: 76).

El foro teatral será el escenario principal para la danza española, que a finales de los cuarenta, se representaba en los teatros metropolitanos de la época a través de los espectáculos denominados “revista mexicana” y “variedades”, géneros que más adelante serán trasladados a los centros nocturnos (*ibidem*: 5). De esta manera, el teatro se convirtió en un lugar camaleónico que se adaptaba a las exigencias del público de cada momento.

Los centros nocturnos, sin embargo, se centraron en un tipo de oferta atractiva destinada a las altas clases sociales, ofreciendo un menú internacional, una orquesta que animaba al baile y una serie de números de música o danza interpretados por algún artista de moda de la época (*ibidem*: 99). Uno de los géneros preferidos por empresarios y público para las representaciones de baile era la danza española (*ibidem*: 104). El Patio, el centro nocturno más importante de la Ciudad de México, inaugurado en 1938, contó con regularidad con números de baile español; unas veces eran contrataciones exclusivas a artistas españoles y otras a intérpretes mexicanos y españoles que se encontraban en la capital. José Fernández, Raquel Rojas y Óscar Tarriba debutaron en este lugar, cuya presentación fue fundamental para darse a conocer en México y emprender giras por otros países de Latinoamérica (*ibidem*: 124).

Con la presencia de la danza española durante la década de los cuarenta en la variedad de espacios como los foros teatrales, los centros nocturnos, el cine y la radio, el fenómeno más importante que sucede en esta etapa es la profesionalización de la danza española, lo que llevó al surgimiento de los bailarines mexicanos dedicados al género (*ibidem*: 5).

### **4.4. La danza española en los medios de comunicación**

Sin embargo, los espectáculos de danza española comienzan a contar con nuevos espacios como las transmisiones por radio, las producciones cinematográficas y televisivas, todos ellos originarios del teatro, por lo que mantienen su formato de espectáculo (*ibidem*: 103). En la década de los cuarenta está estrechamente relacionada con el espectáculo, la diversión, la distracción, y los medios de comunicación como la radio, el cine y, posteriormente, 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 confusa, pero lograron crear una gran afición entre los pobladores de la ciudad (*ibidem*: 9). En definitiva, jugaron un papel importante influenciando en los gustos musicales españoles (*ibidem*: 15).

De otro lado, 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 folclórico que ya se hacían en España antes de la guerra, se multiplicaron al ser consideradas por el régimen franquista un apropiado instrumento propagandístico. Estas temáticas tuvieron una gran aceptación, principalmente en Latinoamérica, y en México también hubo un interés en reflejar la esencia de lo mexicano, en la que el elemento español era fundamental (*idem*).

Se dio una visión 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<sup>14</sup>. A su vez, se recurría a la inclusión de números musicales o bailables interpretados por artistas de actualidad. En definitiva, las películas constituyen documentos visuales indispensables a través de los cuales podemos conocer espectáculos teatrales de la época y las forma de bailar<sup>15</sup>.

## 5. Artistas españoles en la ciudad de México

### 5.1. Exilio español: un antes y un después

La Guerra Civil española provocó el exilio artístico de las principales figuras del baile flamenco como Antonia Mercé *la Argentina*, Carmen Amaya, Rosario y Antonio, y Encarnación López *la Argentinita*. Los artistas tenían que permanecer en el lugar donde les pilló el golpe de Estado y se veían obligados a ejercer su arte, llegando a representar hasta siete funciones diarias. Por ello, algunos emigraron a América (Navarro y Pablo, 2005: 110). Así, la Guerra Civil Española, iniciada en el 1936, significó un suceso muy relevante

---

<sup>14</sup> Se adaptaron obras de la literatura española que exigieron la intervención de músicos y bailarines en su ambientación como es el caso de *Pepita Pérez* (1945), *El último amor de Goya* (1945), *Los siete niños de Écija* (1946) y *El secreto de Juan Palomo*. También, se recurrió a la temática taurina donde el público mexicano se sentía identificado por su propia afición a los toros en las películas *Seda, Sangre y Sol* (1941), *Maravilla del Toreo* (1942), *La luna enamorada* (1945) y *Ni sangre ni arena* (1941) [*idem*].

<sup>15</sup> En el cine nacional pocos bailarines de danza española interpretaron papeles principales. Sin embargo, hubieron excepciones como fue el caso de la película *Café Concordia* (1939) donde Raquel Rojas recrea una bailarina de danza española en el papel protagonista. También encontramos a Paquita de Ronda que interpreta un papel destacado en *Una gitana en México* (1943), *Sierra Morena* (1944), *Una gitana en Jalisco* (1946); a Conchita Martínez en *La morena de mi copla* (1945) y a Carmen Sevilla en *Jalisco canta en Sevilla* (*idem*).

para la sociedad mexicana gracias al apoyo que Lázaro Cárdenas brindó a los exiliados españoles a través del asilo político (De Santiago Lázaro, 2006: 107).

El exilio de españoles a México influyó, en buena medida, en los espectáculos de corte español en la ciudad, pues un 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 (*ibidem*: 13), ya que esta situación obligó a muchas personas a sacar provecho de su raíz hispana al ver el auge y la popularidad de los espectáculos españoles (*ibidem*: 76-77). La mayor parte de los españoles que llegaron a México transitaron por un período de adaptación a la vida de la Ciudad y la mayor parte de ellos prosperaron económica y socialmente (*ibidem*: 128). En la capital, muchos de los españoles se establecieron en los mismos barrios, a veces en los mismos edificios formando una comunidad compacta, en la que, en muchas ocasiones, trataron de mantener las tradiciones y la cultura española (Murga Castro, 2011: 628). Habría que añadir 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 (De Santiago Lázaro, 2009: 13).

Las repercusiones que supuso la inmigración española para el mundillo del espectáculo fueron, de un lado, el aumento considerable del número de profesionales dedicados al sector y, de otro lado, el desarrollo del nivel artístico de la danza española, así como, el incremento y mejora de la enseñanza de la misma.

## 5.2. *Visitas de las compañías o artistas españoles*

En España, a partir de 1910 se inicia la decadencia del café cantante, ya que, por un lado, el género cinematográfico comienza a competir con una cartelera de películas, y por otro, la Guerra Civil se va haciendo evidente, lo cual, transforma el gusto de las personas hacia un producto cultural basado en la diversión imponiéndose las variedades y el género ínfimo. Pero un hecho clave cambiará de nuevo la profesionalización del baile flamenco: el estreno de *Gitanerías* (que después se convirtió en *El amor brujo* en 1915 compuesto por Manuel de Falla y representado por Pastora Imperio. Fue un espectáculo arriesgado por la escenografía, el vestuario y la música, porque se combinó la música sinfónica con palos flamencos, nunca hecho hasta entonces. Y muchas de las grandes artistas de la época realizaron adaptaciones y versiones de la obra (Navarro y Pablo, 2005: 109).

A partir de este momento, la concepción del espectáculo flamenco cambia por completo por varios motivos. En primer lugar, el flamenco se codeó con la danza clásica, configurándose así lo que se viene a denominar la danza clásica española, donde tuvo en *La Argentina*<sup>16</sup> su

---

<sup>16</sup> De todas las artistas representantes de la danza española, Antonia Mercé *La Argentina*, es sin duda la más completa e innovadora pues su mérito consistió en crear un nuevo género dancístico: la danza clásica española. De sus padres heredó la enseñanza de la de la escuela bolera, sin embargo, su inquietud y curiosidad fue más allá, tenía interés por el estudio riguroso y etnográfico de los bailes populares españoles, estudiar metódicamente todas las formas de danza, poniendo el foco de atención en el baile flamenco. De esta manera, fue una gran artífice de combinar la tradición del bolero como

gran creadora<sup>17</sup>, derivando a un tipo de ballet sinfónico flamenco. En segundo lugar, hasta la mitad del siglo XX se produce un nuevo repertorio sinfónico que posteriormente será significativo y determinante en la historia de la música española. En tercer lugar, se introduce el elemento histórico-narrativo con un inicio, un desenlace y un final en el montaje coreográfico, idea inspirada en los ballets rusos que por entonces visitaron el país hispano. En cuarto lugar, la concepción del uso del espacio varía de manera significativa, pues hasta entonces las interpretaciones de los bailes se hacía en un espacio reducido debido a la limitación de los escenarios de los cafés de cantes y, a partir del Amor Brujo y la versión realizada por *La Argentina*, los espectáculos flamencos se llevan a los escenarios teatrales y se comienza a utilizar todo el espacio escénico. Y, en quinto lugar, esta transformación conceptual del espectáculo flamenco produce la generación de un nuevo repertorio<sup>18</sup>, hecho que provocó la creación de compañías estables, que requerían por primera vez de un cuerpo de baile, lo que llevó a la mejor formación de los bailarines y los bailarines, y el mantenimiento de estas compañías obligó a crear nuevos circuitos que permitiesen un número suficiente de representaciones para cada obra buscando representaciones fuera de España, en Europa, América y Japón.

Las grandes bailarinas españolas de principios del siglo XX como *La Cuenca*, Pastora Imperio, Antonia Mercé *La Argentina*, Encarnación López *La Argentinita*, Carmen Amaya y Mariemma visitaron la Ciudad de México en la etapa que nos ocupa. También estuvieron Tórtola Valencia, Vicente Escudero, Antonio de Triana, o el caso de Rosario y Antonio, *Los Chavalitos Sevillanos*, quienes dancísticamente se consagraron en el continente americano. A su vez, encontramos bailarinas que no llegaron a realizar largas giras en América, pero presentaron versiones o montajes coreográficos propios en el Palacio de Bellas Artes, con presentaciones desligadas absolutamente del teatro de variedades y revista, como fue el caso de Asunción Granados<sup>19</sup>.

También hay que destacar que, paralelamente a los grandes espectáculos de danza española, surgieron bailarines, bailaoras, cancionetistas, actrices, tonadilleras o cupletistas, que actuaron como intérpretes solistas. Tomaron elementos de la danza española, y se presentaron dentro de las variedades que se ofrecían en los teatros, en los centros nocturnos,

---

instrumento coreográfico con los movimientos de pies y brazos del baile flamenco gitano. “*Los saltos ligeros y los giros del bolero combinados con la danza gitsana centrada en la tierra crearon una danza española de doble filiación que abarcaba los siglos XVIII, XIX y XX*” (Devorah Bennahum, 2009: 58-60). Pero también, entre sus méritos hay que resaltar que introdujo el uso de todo el espacio escénico teatral, lo cual no se había visto hasta entonces; y abrió el mercado internacional mediante giras a diferentes continentes fuera de Europa, lo que hizo de ella la gran embajadora dentro y fuera de España de la danza española.

<sup>17</sup> La danza española se compone de cuatro disciplinas: la escuela bolera, la danza regional española, el baile flamenco y la danza clásica española o danza estilizada española, esta última añadida desde la aportación de *La Argentina*, y posteriormente, desarrollada majestuosamente por Mariemma.

<sup>18</sup> El repertorio de estas compañías era muy variado porque incluían piezas de cada una de las disciplinas de la danza española.

<sup>19</sup> En la tesis de licenciatura de Valentina de Santiago, citada al final de nuestro trabajo, se hace referencia a la trayectoria artística y profesional de cada uno de estos artistas en la Ciudad de México.

así como en los intermedios de las salas de cine de la Ciudad de México (De Santiago Lázaro, 2006: 76).

### 5.3. Aportaciones al tejido profesional de la danza española en México

Trinidad Huerta “La Cuenca”<sup>20</sup> era considerada como una de las precursoras del moderno baile flamenco, estuvo en México en 1887 y era famosa por bailar con vestimenta de hombre y ejecutar una representación mímica bailada donde escenificaba una corrida de toros que despertaba los aplausos de todos los públicos (Ramos Villalobos, 2009: 98). *La Argentina* vino por primera vez en el año 1917 y, aunque no fue la primera bailarina de danza española en visitar México, su impacto fue importante y decisivo para el país<sup>21</sup>. Posteriormente, Encarnación López *La Argentinita* actuó por primera vez en 1936, y a partir de entonces las visitas fueron más frecuentes. Le acompañaron bailaoras españolas<sup>22</sup>, así como, contó con la participación de bailarines españoles afincados en México, como fue el caso de Miguel Peña (De Santiago Lázaro, 2006: 80). Su paso por América fue afortunado y resultó esencial para el desarrollo del flamenco en México, pues contó con la colaboración de bailarines mexicanos, como Manolo Vargas o Roberto Ximénez, quienes posteriormente serán grandes figuras de la danza española, hecho que repercutirá favorablemente en la enseñanza de este género en la Ciudad de México. Su hermana, Pilar López<sup>23</sup>, también contó para su compañía con la participación de ambos bailarines durante varios años.

Carmen Amaya llegó a México por primera vez en 1939. Su espectáculo era genuinamente flamenco, muy distinto al que habían presentado sus antecesoras, pero parecido al de Pastora Imperio años atrás, pues ambas provenían de familias gitanas. Su paso por México fue esencial desde el punto de vista educativo, ya que sus hermanas, Antonia y Leonor, que

---

<sup>20</sup> Navarro García atestigua que la artista visitó la Ciudad de México en este año contratada por el empresario estadounidense Michael Bennett Leavitt gracias a la fama de “mujer torera” que adquirió en París y al amplio repertorio que llevaba, aunque su mayor éxito era provocado por una representación mímica bailada donde escenificaba una corrida de toros que despertaba los aplausos de todos los públicos. Además de esto, La Cuenca, en palabras del maestro Otero fue la primera de los artistas que aflamencó la interpretación de las soleares introduciendo un zapateado. También, Fernando el de Triana la define como un prototipo de majeza, arte y simpatía, “*hace con lo pies verdaderas filigranas, llenas de ritmo y arte depurado. El baile de hombre lo ejecuta maravillosamente; fue la primera lumbrera como mujer vestida de hombre, con traje corto (...)*” (Navarro García, 2010: 19-20).

<sup>21</sup> Anteriormente ya estuvieron la gran Pastora Imperio (1908) y Tórtola Valencia (1918, 1919 y 1923) (De Santiago Lázaro: 78).

<sup>22</sup> Como fue el caso de su hermana Pilar López, Miguel Albaicín o Antonio de Triana.

<sup>23</sup> Creó una compañía caracterizada por el nivel técnico y artístico de los bailarines; por el estilo sobrio, exquisito y cuidadoso de las coreografías y por la elegancia de la puesta en escena. Bailaoras de la talla de Antonio Gades, Mario Maya o el Güito, así como, los mexicanos Manolo Vargas y Roberto Ximénez, de gran renombre en el país, fueron integrantes de su compañía, quienes se formaron no sólo técnica y artísticamente, sino que Pilar transmitió una forma de acercarse y respetar la danza flamenca creando una escuela propia.

le acompañaban en sus giras, llegaron a establecerse definitivamente en la Colonia Roma del Distrito Federal, en cuyo barrio abrieron una academia de flamenco donde actualmente Mercedes Amaya La Winy, hija de Antonia, es la directora y profesora de la misma.

La aportación de Antonio y Rosario, *Los Chavalillos Sevillanos*, a la danza española fue muy importante y sus giras por el continente americano tuvieron mucho que ver. En algunos foros se vieron obligados a utilizar recursos de disciplinas más modernas, como el tap, o formas más estilizadas, como el ballet clásico<sup>24</sup>, por motivos comerciales. Sin embargo, esta forma peculiar de bailar dotó a la danza española de un aire de modernidad sin menoscabo de un elevado dominio técnico. Y aunque, cuando llegaron a la Península fueron, en un principio, muy criticados en algunos círculos artísticos e intelectuales, posteriormente, estos planteamientos renovadores en el baile español y flamenco sirvieron como referentes para futuras generaciones. En el caso de Mariemma, vino a México en 1948 y la reacción de la crítica mexicana fue especialmente positiva, ya que destacaban de su espectáculo un tipo de baile mesurado y elegante, sin entrar en exageraciones y derroches de energía como se caracterizaban las representaciones de danza española ofrecidas en el teatro de revista y en los centros nocturnos (De Santiago Lázaro, 2006: 93).

Otros artistas españoles, como Miguel Peña, María Antinea, la Compañía de María Antonia o la Compañía Cabalgata, que llegaron por motivos de la guerra desempeñaron un papel importante en el desarrollo del tejido profesional de la danza española en la Ciudad de México que iba adquiriendo solidez en las décadas de los treinta y cuarenta. En el caso de Miguel Peña, se instaló en México en 1920, formó un grupo de baile junto a dos bailoras y lo denominó *Peña y sus gitanas*. Comenzó su actividad docente en 1949 y situó su academia en la calle 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 que le sustituyó Milagros Rioja. Se acompañaba de piano y en ocasiones con guitarra. El contenido que impartía era fundamentalmente el folclore español, aunque enseñaba todo tipo de danzas españolas. Siguió impartiendo clases en su academia hasta poco antes de morir en 1996 (*ibidem*: 116).

En 1945 María Antinea llegó a la Ciudad de México, era de origen andaluz y contrató a artistas españoles afincados en México en ese momento y a bailarines mexicanos dedicados a la danza española, entre ellos Óscar Tarriba y Maclovia Ruiz, para lo cual visitó las academias y algunos centros artísticos de la capital (*ibidem*: 118-121). También Dionisio Cano, empresario español, visitó México en el año 1948 y permaneció un año con la compañía Cabalgata, por lo que ante la necesidad de renovar sus números contó, o bien, con españoles afincados en México o que pasaban en ese momento por el país, o bien, con mexicanos que poseían conocimiento de danza española (*ibidem*: 121).

---

<sup>24</sup> Antonio *El Bailarín* los utilizaba para realizar saltos espectaculares que más tarde fue un rasgo característico en su forma de bailar.

## 6. Primera generación de bailarines mexicanos de danza española

### 6.1. Profesionalización de la danza española en México

Con la llegada de artistas españoles de danza española a tierras mexicanas, sobre todo, a partir de la Guerra Civil Española, la Ciudad de México tiene la oportunidad de presenciar en vivo los espectáculos de dichos artistas, despertando el interés de algunos bailarines mexicanos que van a empezar a decidir especializarse de manera profesional en la danza española. Así, desde este momento, México entrará en una espiral donde la afición por este género será cada vez mayor, surgirán destacados profesionales mexicanos y se irá instalando una infraestructura que dará cabida al tejido profesional que comienza a desarrollarse en foros teatrales, centros nocturnos y, en menor medida, en el cine<sup>25</sup>. Pero, teniendo en cuenta a De Santiago (2006: 130), aunque el éxodo de artistas españoles aseguraba la moda de “lo español” y abría un camino profesional, va a ser temido por algunos mexicanos que van a ver amenazados su puesto de trabajo.

### 6.2. Identificación con la danza española

Teniendo en cuenta el recorrido histórico de México, analizado de forma somera en este artículo, es sensato afirmar que el mexicano se identifica con lo español, en la medida en la que el mestizaje de culturas se ha ido conformando a lo largo de cinco siglos en el país. Sobre esta cuestión, de De Santiago, afirma que “*la danza española despertó en América en la década de los cuarenta la raíz étnica para ser “adoptada” como propia*” (2006: 7), lo que derivó lentamente en el crecimiento de la afición por los espectáculos de corte español (*ibidem*: 110). Asimismo, observamos que la seña de identidad del mexicano puede encontrarla en las costumbres y tradiciones indígenas y prehispánicas, así como, en el sentimiento que trasmite las danzas tradicionales y populares españolas, en definitiva, los bailes que conforman la danza española. En este sentido, la autora anterior también estudia el interés por el baile español en la Ciudad de México y cómo se refleja en algunos medios informativos:

*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 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 [...]”<sup>26</sup>. (*Ibidem*: 156)*

Además, señala los puntos de semejanzas y diferencias existentes entre el sentir mexicano y español, y de qué manera afecta en la forma de ejecución de la danza española. Así, afirma

<sup>25</sup> Hubo un decidido apoyo a bailarines y actores mexicanos por parte del llamado Marqués de Cuevas, quien organizaba tertulias con distinguidos personajes (*ibidem*: 7).

<sup>26</sup> s/a “Gitanerías”. En *Nosotros*, 1944, vol. 1, 57-58.

que el mexicano tiene mayor inclinación por la danza española estilizada que por el baile flamenco cuando escribe:

*“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” (ibidem: 78-79).*

### **6.3. Situación de la formación de la danza española**

Desde el ámbito educativo, en los años veinte, treinta y cuarenta no se contaba todavía con profesores que impartieran clases, sino que la docencia fue surgiendo de forma espontánea a través de clases particulares por petición expresa de los propios alumnos. Posteriormente, la demanda formativa fue en aumento, lo cual llevó a la fundación de academias privadas de forma lenta y progresiva. Además, y como hemos visto en un apartado anterior, la Escuela Nacional de Danza incluye en sus planes de estudio la signatura o especialidad de danza española, por lo que algunos egresados contaban con una mínima formación que les permitía trabajar en revistas teatrales o películas donde había la presencia de danza española.

Para De Santiago, los alumnos que pasaron o se graduaron en la Escuela Nacional de Danza se convirtieron en grandes intérpretes y coreógrafos de danza española dentro del ámbito teatral. Sin embargo, 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 concierto. Lo que no resta méritos a su aportación en el campo de la enseñanza y la difusión de la danza española en México (*ibidem*:14).

En la década de los treinta, los centros nocturnos y teatros donde se representaban espectáculos “de variedades” y se incluían números de danza española, constituyeron una plataforma de formación profesional inicial importante para la mayoría de los bailarines mexicanos. Y en los años cuarenta, los restaurantes con variedad española, después llamados tablaos, donde se ofrecía otro tipo de representación, permitieron la mejora y el perfeccionamiento técnico a un nivel superior de estos profesionales<sup>27</sup>, por ello es en esta década cuando podemos ubicar la conformación de la primera generación de grandes exponentes mexicanos de la danza española.

### **6.4. Primeros exponentes mexicanos: trayectoria artística y educativa**

Según la investigadora De Santiago, son muchos los nombres de bailarines de danza española, o en algunos de sus géneros, que la prensa escrita menciona en los anuncios y reseñas teatrales de 1939 a 1949. Pero, desafortunadamente, sólo existen unas pocas alusiones de éstos, por lo que resulta difícil caracterizarlos como exponentes mexicanos de danza española. Probablemente, muchos de ellos fueron bailarines fugaces de esta

<sup>27</sup> Más adelante surgirá una etapa dorada de los tablaos mexicanos por el buen hacer de sus ejecutantes.

especialidad (2006: 144). Nosotros, vamos a resaltar la trayectoria profesional artística y educativa de los primeros bailarines mexicanos de danza española más destacados, no sólo en el contexto mexicano, sino también en el panorama internacional.

#### *José Torres Fernández (1900- ¿?)*

Conocido artísticamente como José Fernández, es el primer bailarín mexicano especializado en danza española del que se tiene noticias (*ibidem*: 144). Su incursión en la danza española fue de casualidad cuando vio bailar a Antonia Mercé *La Argentina* en 1928. Gran parte de su carrera profesional la hizo en Norteamérica, donde conoció a Óscar Tarriba, quien será su discípulo (*ibidem*: 145). Formó pareja de baile con la bailarina de danza española Dolores Mosley<sup>28</sup> con la denominación *Dolores y Fernández* y desde 1945 se dedicaron fundamentalmente a la enseñanza en la Ciudad de México. Marta Forte fue alumna suya y destacaba su habilidad tocando las castañuelas (*ibidem*: 146). Sentía un enorme interés por las castañuelas que hizo que dedicara gran parte de su vida al diseño y elaboración de las mismas. Sobre su formación se deduce que fue un autodidacta, común en esta época por los pocos recursos existentes, pues había escasez de maestros y escuelas, y su aprendizaje lo adquiriría únicamente de los espectáculos que podía presenciar (*ibidem*: 147).

#### *Óscar Tarriba (1908-1988)*

De pequeño su familia se trasladó a California y allí estudió ballet y *tap* (*ibidem*: 148). Formó pareja de baile durante varios años junto a Raquel Rojas<sup>29</sup>, a la cual conoció en California y ambos fueron alumnos de José Fernández. En cuanto a sus inicios en la danza española, aprovecha un intercambio de clases particulares que le propone José Fernández como pago de un trabajo, a lo cual accedió pues ya había visto el baile de *La Argentina*, Vicente Escudero y la Teresina. Posteriormente, en la Ciudad de México trabajó en varios centros nocturnos y en teatros junto a compañías de variedades o de danza española como la de María Antinea o la compañía Cabalgata y fue bailarín principal en la obra de Carmen invitado por Ana Sokolov (*ibidem*: 149).

Cabe señalar, que en los años treinta la única escuela donde se impartía danza española en la Ciudad de México era la Escuela de Danza, orientada más al folclore y a la danza clásica española, pues no existían academias privadas que formaran en baile español, como él mismo indicaba<sup>30</sup>, lo cual dificultaba su estudio si querías dedicarte profesionalmente a este género. En su caso, él mismo contaba que inició su andadura como docente de forma

<sup>28</sup> Dolores Mosley “La Gitanilla” era extranjera, de origen sirio-libanés, con una belleza singular y exótica, y esto precisamente era lo que le gustaba al público (*ibidem*: 155).

<sup>29</sup> Era el nombre artístico con el que se conocía en México a la bailarina y actriz austríaca, cuyo nombre verdadero era Janet Reisenfeld.

<sup>30</sup> Entrevista realizada por Kena Bastien. *Entrevista a Óscar Tarriba*, inédita, expediente Óscar Tarriba AV PER 1017 CNA (*ibidem*: 150).

casual, ante la petición de algunos jóvenes a su salida del teatro después de una actuación para que les diera clases particulares. Finalmente, Óscar Tarriba instaló su academia en la Ciudad de México en 1950 y formó la compañía Ballet Español Tarriba en 1952. Diez años después se retiró de los escenarios para dedicarse exclusivamente a la docencia, convirtiéndose en el maestro por excelencia de las siguientes generaciones de bailarines mexicanos.

*Roberto Ximénez González (1919-)*

Fue el único de los bailarines mexicanos de danza española, en esta primera etapa, egresado de la Escuela Nacional de Danza en el año 1939. Esto le permitió mantener una posición privilegiada con respecto a sus compañeros de profesión, participando al lado de importantes figuras del ambiente de la llamada danza culta mexicana de la época (*idem*). Formó parte del Ballet de la Ciudad de México y, más tarde, de la compañía de Ana María dentro de la temporada de danza en el Palacio de Bellas Artes, así como, dos años más tarde realizó una gira por Latinoamérica con la misma compañía (*ibidem*: 151). En 1948 ingresó en la Ballet Español de Pilar López, sustituyendo a José Greco, donde se consagró como bailarín de danza española, al lado de Manolo Vargas. Actualmente reside en Madrid (*Ibidem*: 152).

*Manolo Vargas (1914-2011)*

Su nombre real era José Aranda y fue *La Argentinita* quien le dio el nombre artístico de Manolo Vargas. Comenzó su incursión en la danza a una edad muy tardía, 27 años, en la Escuela Nacional de Danza a principios de los cuarenta. Comenzó a bailar en los escenarios las danzas del folclore mexicano, y después de ver bailar a la pareja de danza española Raquel Rojas y Óscar Tarriba se interesó por esta disciplina, de manera que con el tiempo Tarriba se convirtió en su maestro de baile español<sup>31</sup>.

Formó pareja de baile con Raquel Rojas y con Dolores Mosley, y con esta última se hacían llamar *Los gitillos*. Pero, su reconocimiento como profesional de danza española comenzó gracias a su participación con Encarnación López *La Argentinita*<sup>32</sup>, quien le invitó a formar parte de su compañía en Nueva York (*ibidem*: 153). Aunque antes de integrarse en la compañía tuvo que formarse con José Greco durante seis meses (*ibidem*: 154). Después de la muerte de *La Argentinita* en 1945, Pilar López decidió continuar con el bailarín mexicano en su compañía de baile, llegando a coincidir con Roberto Ximénez entre los años 1948 y 1954 (*ibidem*: 155). Desde el punto de vista educativo, Manolo ha impartido docencia durante muchos años en la Ciudad de México, prácticamente hasta el día de su

---

<sup>31</sup> De Santiago, Valentina. *Entrevista a Manolo Vargas*. México, 3 de agosto de 2001 (*ibidem*).

<sup>32</sup> Antonio y Rosario, Los Chavalillos Sevillanos, se lo recomendaron cuando lo vieron bailar en esa ciudad, sabiendo que *La Argentinita* estaba buscando un bailarín para su compañía.

muerte. Su metodología didáctica ha sido alabada por la mayoría de los alumnos que pudieron asistir a sus clases. Falleció en el año 2011<sup>33</sup>.

#### *Luisillo (1927-)*

Luis Pérez Dávila “Luisillo” comenzó en la Escuela Nacional de Danza, aunque no finalizó sus estudios oficiales. Se acercó a la danza española cuando en el año 1939 vio bailar a Carmen Amaya. Fue también discípulo de Óscar Tarriba y su carrera profesional la inició en los centros nocturnos. Formó pareja con Rosita Romero (también alumna de Tarriba) y, más tarde, con Teresa Viera<sup>34</sup>, con quien realizó una gira por América anunciándose como *Teresa y Luisillo (idem)*. En 1944 Teresa y Luisillo formaron parte de la compañía de Carmen Amaya y después de una larga temporada, Luisillo formó su propia compañía: el Ballet Español de Teresa y Luisillo, recorriendo todo el mundo con gran éxito con coreografías de su cosecha. Se separaron en 1956 y él creó una nueva compañía llamada Luisillo y su Teatro de Danza Española con la que trabajó más tiempo en España, pues su labor tenía escaso impacto y reconocimiento en México (*ibidem*: 157).

#### *Roberto Iglesias (1926-1975)*

Según De Santiago, Iglesias es el último gran bailarín de danza española de esta primera generación de exponentes mexicanos, y aunque el éxito de su carrera se inicia en años posteriores a nuestro estudio, sus inicios sí corresponde a la etapa referida. Era de origen guatemalteco, aunque su trayectoria artística la desarrolló principalmente en la Ciudad de México. Sus primeras actuaciones se dieron en la década de los cuarenta junto a María Antinea, aunque no es seguro, con *Los Chavalillos Sevillanos*, en la compañía “Cabalgata” (*ibidem*: 158), y más tarde, en el Ballet de Ana María y en la compañía de la bailaora Rosario cuando se separó del gran bailarín Antonio. Le fue concedido el Premio Nacional de Coreografía Española por la Secretaría de Información y Turismo de España en 1958. Pero su trabajo más loable fue la investigación de campo que efectuó por todas las regiones de España y mostrando en el escenario las danzas recogidas (*ibidem*: 159). Su baile se caracterizó por tener un destacado temperamento, carisma y pasión, lo que le confería una personalidad excepcional. Aunque murió arruinado en España en 1975 a la edad de 49 años (*ibidem*: 160).

---

<sup>33</sup> Como investigadora, realicé dos estancias breves en Distrito Federal, la primera en los meses de octubre y noviembre de 2010 y, posteriormente, de junio a agosto en 2011. Cuando intenté hacerle una entrevista, comenzó a tener achaques serios y al poco tiempo de volverme a España tuve conocimiento de su fallecimiento. Pero sí puedo decir que, de todas las entrevistas realizadas a los alumnos que habían tomado clases con él, alababan especialmente su sistema de enseñanza ¡Descanse en paz, maestro!

<sup>34</sup> Era hija de españoles emigrados a Nueva York, estudió danza en esta ciudad (De Santiago Lázaro, 2006: 155).

### *Joselito y sus flamencas*

Su padre era sevillano, pero de origen santanderino, establecido en México alrededor de 1920. La familia Martínez de la Piedra se presentaron en la Ciudad de México dentro de la compañía “Cabalgata” en 1948. Después de haber estudiado en México junto a Óscar Tarriba, realizaron estudios de baile flamenco y regional, piano y guitarra en España en 1946 (*idem*) en la Academia del maestro Manuel Real Montoya Realito en Sevilla y con los hermanos Peana, y consiguieron el carnet de bailarines. Cuando volvieron a México abrieron una escuela con el nombre Escuela de Baile Flamenco y Regional Español “Joselito” ubicada en la calle del Nogal, en la colonia Santa María La Rivera, en la zona centro de la ciudad. Junto a su familia, Joselito y sus hermanos realizaban actuaciones en centros nocturnos y teatros bajo el nombre *Joselito y sus Flamencas* (*ibidem*: 161).

## 7. Conclusiones

Después de todo este recorrido histórico-educativo y cultural de la presencia de la danza española en México, fundamentalmente, en la capital, hemos podido comprobar que la tradición de las danzas españolas ha sido una constante desde la época de la Colonia en el siglo XVI hasta la fecha que nos ocupa. Por lo que se puede afirmar que existía un flujo continuo de enseñantes españoles, ya fueran profesionales o no, que impartían las danzas tradicionales de las diferentes zonas geográficas de España, dando lugar a la generación de una tradición de la enseñanza de los bailes españoles en México.

Por otro lado, y centrándonos en la delimitación temporal que hemos elegido en este artículo, comprobamos que la II Guerra Mundial y la Guerra Civil Española produce que en México se viviera una etapa de regeneración y modernización despertada por el movimiento nacionalista que atraerá a una creciente población de inmigrantes extranjeros que buscarán mejorar su calidad de vida y profesional, entre ellos, los artistas de danza española que huyen de las restricciones y persecuciones del régimen dictatorial español buscando nuevos itinerarios internacionales, lo que les obliga a permanecer largas temporadas en el continente americano. En este sentido, América Latina será un escenario ideal por la coincidencia del idioma, por la numerosa oferta de trabajo que promueve y por las beneficiosas remuneraciones económicas con que se pagan a los artistas. Así, se configura un tejido industrial cultural compuesto de dos ingredientes fundamentales: diversión y espectáculos internacionales de moda, siendo la danza española uno de los géneros preferidos más demandados por el público y los empresarios. La producción cinematográfica, la prensa, los teatros y los centros nocturnos serán los focos de representación y de difusión de la danza española en México durante las décadas del 30-50.

Por todo ello, la Ciudad de México se convierte en una plataforma fértil y efervescente donde los bailarines mexicanos sabrán aprovechar las oportunidades profesionales que se ofrecen, lo que conlleva el incremento y especialización de la formación de la modalidad de danza española, ya sea a partir de la propia enseñanza de la disciplina de forma oficial en la

Escuela Nacional de Danza o a nivel privado por los pocos docentes especializados en esta materia que habían en esta época; o ya sea a través de la práctica directa del baile demandado en numerosos locales nocturnos, en representaciones teatrales como figurantes en espectáculos de zarzuelas y/o como colaboradores en compañías españolas, y en intervenciones cinematográficas concretas. Como consecuencia, saldrán figuras destacadas como Óscar Tarriba, Manolo Vargas, Roberto Ximénez o Luisillo.

Desde nuestro punto de vista, de las visitas de los artistas españoles a América Latina, en general, y a México, en particular, hubieron ventajas donde tanto los bailarines españoles como los mexicanos salieron beneficiados. En el caso de los españoles, destacaríamos que el hecho de entrar en contacto con otras disciplinas dancísticas por la exigencia de las programaciones y la circunstancia de lejanía con España, les permite una libertad para experimentar nuevos modos de fusión o de creación coreográfica propia que más adelante supondrán referentes fundamentales en el desarrollo de la danza española para posteriores generaciones futuras. Y en el caso de los bailarines mexicanos, el paso de las más destacadas bailarinas de danza española de aquel momento sirvieron de modelos y referentes de alto nivel para los bailarines mexicanos de danza española que adquirieron un nivel técnico y artístico relevante a partir de los años cuarenta, dando lugar a oportunidades de trabajo de calidad con proyección internacional.

## Bibliografía

- Aguirre Lora, María Esther. En pos de la construcción del sentido de lo nacional. Universos sonoros y dancísticos en la escuela mexicana (1920-1940). *Historia de la Educación*. 2006, 25, pp. 205-224.
- Bennahum, Ninotchka Devorah, *Antonia Mercé. El flamenco y la vanguardia española*. Barcelona: Global Rhythm, 2009 [Título original: Antonia Mercé "La Argentina". *Flamenco and the spanish avantgarde*. Traducción: Lourdes Bassols].
- Dallal, Alberto. *La danza en México. IV parte. El "dancing" mexicano*. 4ª ed. México: UNAM, 2000.
- De Santiago Lázaro, María Valentina. *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949* [Tesis de Licenciatura en Historia]. México: UNAM, 2006.
- Hernández Chávez, Alicia. *Una breve historia. Del mundo indígena al siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Murga Castro, Idoia. *Artistas españoles en la danza. De la Edad de Plata al exilio (1916-1962)* [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, págs. XX-XX. Para profundizar en estas cuestiones, véase: Murga Castro, Idoia. *Pintura que baila. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid: CSIC, 2012.
- Navarro García, José Luis. Algunas novedades sobre La Cuenca. *Revista de Investigación sobre Flamenco La Madrugá* [edición electrónica]. 2010, junio, 2.

Navarro, José Luis y Pablo, Eulalia. *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Córdoba: Almuzara, 2005.

Ramos Villalobos, Roxana G. *Una mirada a la formación dancística mexicana (CA. 1919-1945)*. México: FONCA, INBA, CONACULTA, 2009.

Robles Cahero, José Antonio. Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España. *Instituto Hemisférico de Performance & Política* [Web]. Consultado el 13 de febrero de 2013, desde: <<http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm>>

Tortajada Quiroz, Margarita. *Frutos de mujer*. México: Conaculta, INBA, CENIDI-Danza, 2001.

Zea, Leopoldo, Hacia un nuevo liberalismo en la educación. En Hernández Chávez, Alicia y Miño Grijalva, Manuel (coords.). *La Educación en la Historia de México*. México DF: El Colegio de México, 1999 (3ª reimpresión), pp. 291-310.