

Ale Coello Hernández

**Escrituras desarmadas,
danzas de urgencia**

**Dramaturgias bailadas durante la
Guerra Civil (1936-1939)**

**Guillermo
Escolar**
E D I T O R

La presente edición de *Escrituras desarmadas, danzas de urgencia* se inscribe en el marco de los proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia e Investigación *Métodos de propaganda activa en la Guerra Civil. Parte III: la internacionalización del conflicto. Edición de obras inéditas* (Referencia: PID2020-113720GB-I00) y *Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la modernidad* (Referencia: PID2021-122286NB-I00)

Se ha hecho una búsqueda minuciosa con el fin de identificar y localizar a los herederos de los autores y pide disculpas por los posibles errores u omisiones, que quedarán subsanados en posteriores ediciones.

1ª edición, 2025

- © Del estudio y edición, Ale Coello Hernández
- © De los textos editados: sus respectivos autores.
- © De los manuscritos inéditos conservados en Museu Víctor Balaguer, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores e Institut Valencià de Cultura.
- © Guillermo Escolar Editor S.L.
Calle Princesa 31, planta 2, puerta 2
28008 Madrid
info@guillermoescolareditor.com
www.guillermoescolareditor.com

Diseño de cubierta: Javier Suárez

Maquetación: Equipo de Guillermo Escolar Editor

ISBN: 978-84-18093-66-1

Depósito legal: M-19766-2025

Impreso en España / Printed in Spain

Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

«Todos los elementos que colaboran en el arte escénico son necesarios. Ni un tornillo puede aflojarse en su maquinaria perfecta»

«Orientaciones», *Boletín de Orientación Teatral*
(Madrid)

15 de mayo de 1938

CAPÍTULO 1

LA URGENCIA DE UNAS ESCRITURAS DESARMADAS

El mismo día que las tropas fascistas se rebelaron con un golpe de estado contra la Segunda República falleció una de las bailarinas más importantes de la danza española de la Edad de Plata. El 18 de julio de 1936 la brillante carrera de Antonia Mercé, la Argentina, se apagó repentinamente en Bayona. En un contexto bélico, su fallecimiento marcó un hito simbólico, acrecentado por la ausencia de los reconocimientos que se merecía la primera artista –incluyendo a los varones– que había sido condecorada por el nuevo régimen en 1931. «¡Pobre Antonia Mercé, que tanto amaste a tu patria! Caíste destrozada, como España misma, al iniciarse su criminal desmoronamiento»¹, se lamentaba un periodista casi un año después de su muerte. Llegó a afirmarse que la bailarina había sido asesinada porque el general Sanjurjo, fruto de su desmedida admiración, le había confesado sus pretensiones golpistas y unos días más tarde había muerto en un extraño accidente de aviación². Según esta noticia, los rebeldes lo consideraron una conspiración de la Argentina, pues sospechaban que colaboraba con el Intelligence Service, y decidieron envenenarla. Esta conspiranoica teoría se desmonta simplemente con las fechas de defunción, pues Antonia Mercé falleció el 18 de julio y Sanjurjo dos días más tarde. De esta manera, el deceso de la bailarina se asumió como un síntoma de la sangrante España y, con ella, las proclamas que durante los años veinte y treinta invitaban a dignificar la danza, ensayar un ballet español y

¹ Ferry, 15/6/1937.

² Anónimo, 8/3/1938.

conformar un repertorio nacional se dispersaron y se aletargaron, aunque no desaparecieron, como tampoco lo hizo el eco de los taconeos y las castañuelas de la Argentina³.

Abordar un estudio sobre danza durante la guerra civil española desde la escritura y la dramaturgia da buena cuenta de la importancia que estos discursos a favor del ballet recibieron en la intelectualidad española de la Edad de Plata, a la par que demuestran los procesos de instrumentalización política y los usos simbólicos de la danza que, luego, marcaron el decurso del exilio y de la posguerra. Entre los bombardeos, sobrevivieron las aspiraciones balletísticas, surgieron nuevas ideas de integrar la danza en las dramaturgias de agitación, se repolitizaron los imaginarios nacionalistas y regionalistas como armas de propaganda, síntomas de una búsqueda irresoluta de ese lugar intersticial entre danza, música, escritura y pintura que representaba el ballet para los creadores en el primer tercio del siglo xx.

Este estudio apenas esboza un recorrido por aquellos textos que se coreografiaron o se concibieron para bailar entre julio de 1936 y diciembre de 1939 con múltiples limitaciones, como la imposibilidad de realizar un análisis musicológico, pertinente para futuros trabajos;

³ De hecho, su figura se politizó desde las dos partes. Los colaboradores de Antonia Mercé se distribuyeron por ambos bandos, tanto por el republicano (a saber, Cipriano de Rivas Cherif, Julián Bautista o Gustavo Durán) como por el sublevado (como Tomás Borrás, Nestor Martín-Fernández de la Torre o Federico García Sanchiz). En enero de 1939, José González Marín, anunciado como «el Faraón de los decires», ofrecía en ciudades agregadas al bando sublevado –como Salamanca y Palencia– unos recitales benéficos de poesía, con romances de corte falangista como los de Rafael Duyos, incluyendo en el primer acto titulado «Andalucía» el poema «Lamento a la muerte de Antonia Mercé (La Argentina)», de José María Souvirón (Anónimo, 11/1/1939a y 11/1/1939b). Sin duda alguna, la instrumentalización de la Argentina se potenció tras el triunfo fascista, como demuestra el homenaje celebrado en su honor el 20 de octubre de 1939 en el Teatro Español. La función comenzó con la conferencia «Los valores clásicos de la danza de Antonia Mercé» impartida por José María Pemán y, a continuación, bailó Manuela del Río. Como se apuntó en nota de prensa, «la expectación que esta fiesta ha despertado entre la gran sociedad madrileña promete que la fiesta de hoy en el teatro municipal será inolvidable» (Anónimo, 20/10/1939). En una crítica del acto, se advertía a Manuela del Río de la necesidad de cuidar la técnica y la selección de vestuario, pues «no es todavía la heredera legítima y directa de la Argentina» (Acorde, 23/10/1939).

con vacíos documentales por las derivas del archivo durante la guerra y el exilio; y por la incipiente línea de investigación que aventuro. Como apuntaba Iván Iglesias, «el sonido y el cuerpo tampoco son todavía dimensiones relevantes en los análisis históricos de la Guerra Civil y del franquismo»⁴, lo que ha relegado a un segundo plano a la música popular y –añado– a las expresiones dancísticas en su vasta significación. No obstante, estos vínculos entre escritura y danza ofrecen interesantes reflexiones sobre los discursos que permearon en la intelectualidad de aquellos años bélicos, así como otras maneras de entender las posibles lecturas que subyacen a unos textos generalmente *desarmados* dedicados al entretenimiento frente a la barbarie; a la viva expresión corporal frente a las mutilaciones y las muertes del frente; a las ligeras e inocentes tramas del ballet frente al horror de la guerra. Afirmaba Miguel Hernández en aras de un arte a la altura del horror de 1936 que «la guerra, el gran acontecimiento, ya lo he dicho, desnuda tanto al hombre, que se le ve transparente en sus menores movimientos y rasgos»⁵. ¿Existen, acaso, esos movimientos y esos rasgos que constriñen, impulsan y configuran las dramaturgias y los cuerpos danzantes en la guerra?

Por eso, este libro es más la ausencia del conflicto bélico que la indexación dancística y dramática del mismo, aunque esté latente en el contexto y subyazca a las interpretaciones que pudieron motivar o proyectarse sobre algunos montajes, como *Lliri blau* o *El mesón del Pato Rojo*. Entre líneas y pentagramas se esconden otras lecturas posibles y aparentemente inocuas, como la puesta en marcha de un repertorio nacional en el Teatre del Liceu dirigido por Salvador Bacarisse; el uso de la danza en los autos sacramentales del Teatro Nacional de Falange; las pretensiones de continuar la construcción de un ballet valenciano de Manuel Palau; la aclimatación del flamenco al agit-prop por Luis Mussot y Rafael Segovia Ramos; la estela del baile dramático aurisecular en el teatro de urgencia representado por compañías como Las Guerrillas del Teatro; o la revivificación de los Ballets Espagnols en homenaje a la Argentina que idearon Gustavo Pittaluga y Cipriano

⁴ Iglesias, 2017: 13.

⁵ Hernández, 21/11/1937.

de Rivas Cherif. En cualquier caso, la guerra rodeó estos proyectos, también imposibilitó que muchos pudieran materializarse, y ejemplifican otras expresiones escénicas que no necesariamente se gestaron en o para el frente, sino que continuaron el gusto del público de los años treinta con fines evasivos, en el que la danza tuvo un lugar preeminente⁶. En este sentido, nos parecen sugestivas las palabras que en 1933 dedicó José María Salaverría al estreno de *El amor brujo* por la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez, la Argentinita, ya que resuenan en el contexto bélico comenzado tres años más tarde y remarcan la finalidad lúdica que se le presuponía a la danza durante una coyuntura política, económica y social:

Yo pido excusas al lector por hablar de una cosa como el baile, que aparenta no ser nada. El mundo, efectivamente, se halla embargado por preocupaciones de parentoría gravedad: los estadistas se reúnen en conferencias internacionales para tratar de la paz, de la guerra, de la producción y del consumo, y las imprentas no descansan en su afán de publicar libros y artículos que aviven la universal ansiedad y expectación. Pero en sus momentos más dramáticos, la humanidad civilizada ha de dejar siempre abierta la ventana del entretenimiento, y en este caso la palabra entretenimiento debemos emplearla en su sentido más noble y real. El arte es la diversión suprema⁷.

Como escribió en septiembre de 1936 un anónimo columnista llamado Sagitario, quien fantaseaba con la disolución de la guerra y setenta años de paz, el fin del milenio supondría el enterramiento del siglo del

⁶ Véanse, por ejemplo, los estudios de Pérez Zalduondo, 2018; Ricci, 2018; o Paulo Selvi, 2019. Es más, Guirao Godínez, 2007: 108, resume la escena abulense en tres conceptos «humor, entretenimiento y evasión», extensibles al resto del territorio. Como apunta Gómez Díaz, 2006: 45, «la realidad [escénica] era que revistas y variedades eran programación imprescindible, ocupaban muchos teatros de Madrid, Barcelona y Valencia. Por ejemplo, Madrid contaba a finales de 1938 con 7 teatros líricos, 3 de variedades y 10 de comedia-drama. Además, de las 40 salas de cine, 4 incluían fin de fiesta, o sea, cante y variedades en general».

⁷ Salaverría, 12/9/1933.

ballet⁸. Si en pleno conflicto bélico un periodista consideraba el ballet como el epítome de su época, ¿no sería útil profundizar en qué revelan este género y otras formas dancísticas sobre apenas tres años tan dolorosos como fructíferos de nuestra historia reciente? De igual manera, ¿no sería pertinente desentrañar afirmaciones como la de Pedro de la Mora que, tras unas declaraciones de Luis Escobar sobre la creación de una compañía de ballets asociada al Teatro Nacional de Falange, sentenciaba que «toda esta obra es casi misión de guerra»?⁹

De igual manera, en la prensa, se han localizado dos textos que evidencian cómo se percibía la danza al utilizarla como metáfora del momento político. Por un lado, en una breve nota republicana, se establecía una relectura flamenca al comparar a Franco con Juana la Macarrona, que regresó desde Lisboa a Bilbao para actuar en el bando fascista. Así, se comentaba con sarcasmo que «el ‘generalísimo’ levanta el brazo a la manera cañí y saludo al estilo fascista» y que ambas figuras «bailan y se estremecen al compás de un ‘amor brujo’ exótico: el amor entre Hitler y Mussolini, los dos brujos y embaucadores de la edad presente»¹⁰. Por contrapartida, en las páginas facciosas, se puede leer un texto de Jesús Huarte que utiliza la metáfora coreográfica también con fines peyorativos en la otra dirección. Así, el periodista ridiculiza la URSS a través de una irónica representación de un ballet titulado *El triunfo de la Revolución o un desfile en la Plaza Roja*. El articulista realiza una éfrasis de esta pieza inventada a modo de burla y condena claramente al régimen comunista, puesto que «este ballet del camarada Stalin, es a pesar de todas las brillantes apariencias, un ballet macabro» en el que «no esperéis la aparición alada de un Nijinsky trazando arabescos sobre un fondo popular»¹¹. Estos textos, aparentemente satelitales de la danza, constatan el impacto que ciertas expresiones artísticas (como el flamenco) o ciertos géneros (como el ballet, gracias a las numerosas compañías rusas que giraron por el país desde 1916) tuvieron en el campo cultural hasta el punto de constituirse como metáforas

⁸ Sagitario, 11/9/1936.

⁹ Mora, 23/12/1938.

¹⁰ Anónimo, 12/10/1937.

¹¹ Huarte, 8/8/1938.

culturales de una época, como trasunto simbólico de la política y la vida de aquellos años¹².

Para quienes no se encuentren familiarizados con el contexto balletístico de la Edad de Plata, resulta fundamental anotar no solo algunas interacciones entre danza y literatura, sino sobre aquellos proyectos que quedaron paralizados por la guerra debido a un *desarmamiento* de las estructuras y circuitos escénicos a raíz de la coyuntura bélica. La intervención de escritores y dramaturgos en la ardua empresa de nacionalizar el ballet se rastrea ya en su origen en dos obras clave como *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* nacidas de la colaboración entre Manuel de Falla y la firma «Gregorio Martínez Sierra» (recuérdese que fue su mujer, María Lejárraga, quien se encargó de buena parte de la escritura de su producción literaria y, especialmente, de estas dos obras). Pero fueron múltiples estos trasvases entre texto y ballet en la época, con nombres de relevancia como Cipriano de Rivas Cherif, Federico García Lorca, Tomás Borrás, Ventura Gassol, José Bergamín, Rafael Alberti o Felipe Ximénez de Sandoval, entre otros¹³. Estos colaboraron de manera estrecha con compañías extranjeras y españolas, siendo, entre estas últimas, cruciales los esfuerzos de los Ballets Espagnols (1927-1929) de Antonia Mercé, la Argentina, y la Compañía de Bailes Españoles (1933-1934) de Encarnación López, la Argentinista.

Para cuando la guerra estalló ya existía un repertorio balletístico nacional más o menos conformado y difundido, al menos musicalmente, en conciertos por toda la geografía española. Así queda claro en las intenciones frustradas de representarlos en el Ballet del Teatro Lírico Nacional dependiente de la Junta de Música y Teatros Líricos,

¹² Esta tendencia ya se aprecia con anterioridad en la intelectualidad española, como ha estudiado Abad Carlés, 2022. En cuanto a las relecturas en torno al ballet ruso, llama la atención que el narrador surrealista Agustín Espinosa, 4/4/1931, y el poeta Juan Gil-Albert, 2/1930, vieran en la muerte de Anna Pávlova la culminación del proyecto comunista de una nueva realidad política fruto de la revolución (Coello Hernández, 2021a).

¹³ Para más información, véanse los trabajos panorámicos que he dedicado a esta cuestión en Coello Hernández 2021c, 2022 y 2023; así como mi tesis doctoral (Coello Hernández, 2024). También dirijo a los estudios y la edición que elaboramos en torno a los Ballets Espagnols de la Argentina y su repertorio textual en Murga Castro y Coello Hernández, 2023.

que fue encargado a la bailarina María Esparza en 1932. Las obras que se iban a estrenar eran *Ritmos*, de Joaquín Turina; *El amor brujo*, de Manuel Falla; *Sonatina*, de Ernesto Halffter; *Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter; *El contrabandista*, de Óscar Esplá; *Juerga*, de Julián Bautista; *Corrida de feria*, de Salvador Bacarisse; y *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga¹⁴. Pero la nómina de libretos y ballets es aún más amplia, y también diversa en sus imaginarios de lo español, como demuestran los ballets regionalistas, muchos de ellos insertos en la exploración de un arte nacionalista subestatal que respondía al proyecto político de sus comunidades. Pienso en títulos como *Gracieta o la Festa Major* (estrenado en 1951 como *Festa Major*), de Enric Morera; *Somnis* y *Un prat*, de Joan Lamote de Grignon; *Fra Garí*, de Ventura Gassol, que Josep Barberà no pudo terminar por el encarcelamiento del primero, conseller de Frances Macià en 1934; *Passionaria*, de Vicent Garcés i Queralt; *Lliri Blau*, de Manuel Palau, editado por primera vez en el presente anexo; *El atalayero de Matxitxako*, de Luis Vilallonga; o *Kardin ¿o cuál de las tres?*, de Manuel de la Sota.

Tras el dilatado esfuerzo de iniciativas individuales y colectivas durante las décadas precedentes, 1936 parecía presentarse como un año esplendoroso para la danza, en concreto para la institucionalización del ballet. Antonia Mercé aspiraba a recuperar su empresa al solicitar una subvención al Patronato Nacional de Turismo porque «cada espectáculo de la Sra. Argentina constituye una invitación a viajar por España, siendo esta la opinión de cuantos asisten a sus funciones. La práctica nos lo ha demostrado pues muchos viajes han sido decididos después de cada representación. Por lo tanto, es bien evidente que nuestras *tournées* por el mundo entero significan una propaganda nacional»¹⁵. En estos procesos de institucionalización, Max Aub firmaba el 12 de mayo de 1936 un *Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile*, destinado al presidente de la

¹⁴ Anónimo, 20/10/1932. Véase también la entrevista a María Esparza sobre el cuerpo de baile en Anónimo, 7/8/1933. Sobre la política dancística durante la Segunda República, consúltese Murga Castro, 2016a.

¹⁵ Carta de Arnold Meckel a Carlos Esplá, presidente del Patronato Nacional del Turismo, 4 de julio 1936, MAE-IT, sign. 12920. Reproducido en Murga Castro (dir.), 2020: 323.

República Manuel Azaña, en el que recogía la necesidad de una escuela con su compañía que podría dirigir la citada Argentina o Encarnación López, máximos exponentes de la danza española del periodo prebélico¹⁶. Asimismo, algunos ballets sufrieron el golpe de estado, como el desaparecido *Clavileño*, que desde 1934 preparaban Rodolfo Halffter y Maruja Mallo para estrenarlo en la Residencia de Estudiantes y cuyas maquetas vieron la luz en la pionera publicación *Gaceta de arte*¹⁷; o el largamente postergado *La noche de San Juan* (retitulado luego como *Soirées de Barcelone*), que preparaban entonces Ventura Gassol como libretista y Robert Gerhard como compositor para los Ballets Russes de Monte-Carlo¹⁸. Todos estos proyectos paralizados por el alzamiento militar y el consiguiente conflicto explican la pervivencia del sueño difuso de un ballet español, lo que hace que este periodo opere «como bisagra entre el esplendor de los espectáculos de la Edad de Plata y lo que sucedería en la década de los cuarenta y los cincuenta»¹⁹.

En esta coyuntura militar, una cuestión que no se puede obviar a lo largo de este estudio es la politización del arte, directa e indirectamente, puesto que ciertos conceptos, temas y tramas se pudieron decodificar sujetas al contexto. Sin ir más lejos, ¿podríamos creer como inocente una obra como *El mesón del Pato Rojo* –color ya cargado de significado– en el que «el espíritu de la rebeldía» salva a dos enamorados ante un déspota cacique? Ni la inconcreción temporal ni espacial, ni los visos de una opereta-ballet según el patrón europeo en la dramaturgia, son argumentos suficientes para desterrar las múltiples lecturas que de esta pieza se pudieron realizar en el Madrid sitiado. La progresiva tensión ideológica, no obstante, había aparecido ya antes de la guerra. Recordemos, por ejemplo, las declaraciones de Pablo Sorozábal, director interino de la Banda Municipal de Madrid, el 4 de junio de 1936, durante la celebración del vigésimo séptimo aniversario del grupo. Entonces, el músico apuntalaba tres cuestiones que le preocupaban en el desempeño de su cargo: lo artístico, lo económico y lo político, sobre esta última

¹⁶ Murga Castro, 2012: 144.

¹⁷ Mallo, 3/1935.

¹⁸ Sobre este ballet, consúltense Tarré i Pedreira, 2015 y 2021; y Murga Castro, 2021.

¹⁹ Murga Castro, 2012: 269-270.