

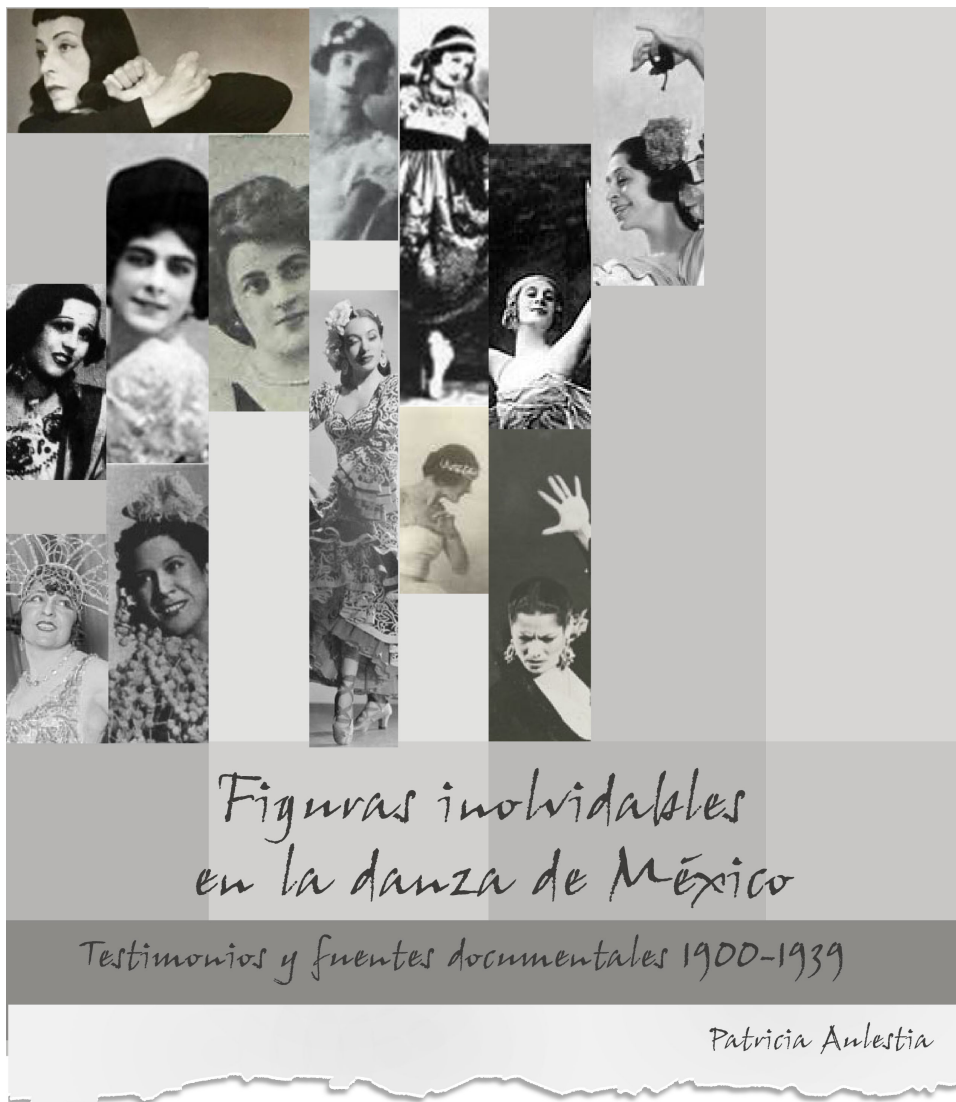


**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**

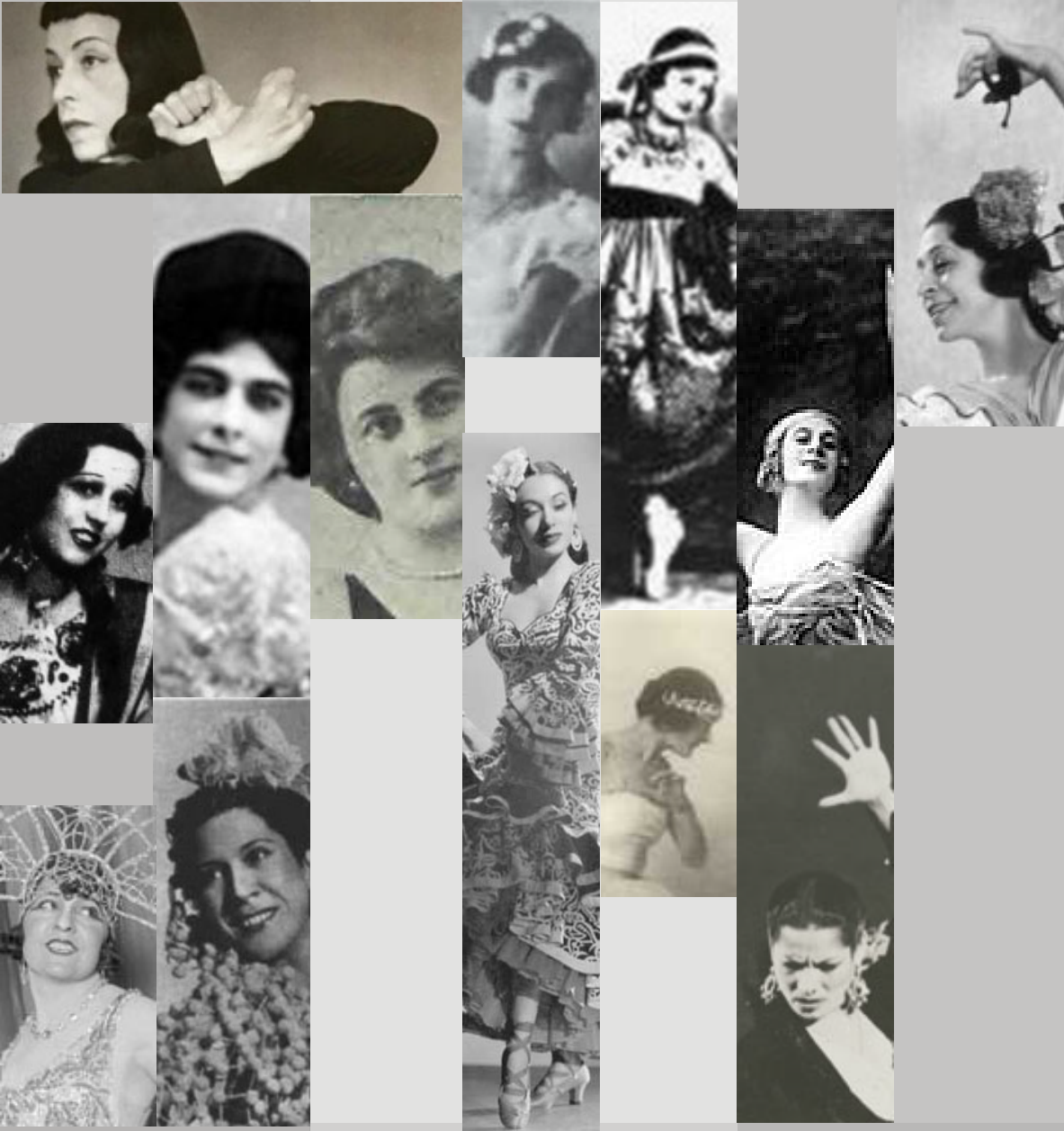


[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Aulestia, Patricia. *Figuras inolvidables en la danza de México. Testimonios y fuentes documentales 1900-1939*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / INBAL / Cenidid, 2022. El texto se ha catalogado como una investigación en proceso, por lo que carece de ISBN.

Descriptores temáticos (palabras clave): danza en México, historia de la danza, formadores danza, testimonios danza, memorias de danza, Lydia de Rostow, Anna Pavlova, Sophia Delza, Pastora Imperio, Antonia Mercé, Encarnación López, La "Señorita Montalva", Maclovia Ruiz, Carmen Amaya, María Conesa, Emmita Alatorre Sainz, Nina Shestakova, Nelsy Dambre.



# Figuras inolvidables en la danza de México

Testimonios y fuentes documentales 1900-1939

Patricia Anlestia



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**

*Figuras inolvidables en la danza de México*

*Testimonios y fuentes documentales*

*1900-1939*

CIENTÍFICA

Patricia Aulestia

*Figuras inolvidables en la danza de México*

*Testimonios y fuentes documentales*

*1900-1939*

Primera edición de *Figuras inolvidables en la danza de México. Testimonios y fuentes documentales 1900-1939, 2022*

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© De los textos  
Patricia Aulestia Ortiz

Enrique Hernández Nava / Subdirector de Coordinación Editorial  
Jorge García Díaz / Diseño  
Raúl García Lugo / Corrección de estilo

D. R. © 2022 de *Figuras inolvidables en la danza de México. Testimonios y fuentes documentales 1900-1939, 2022*

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**  
**Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información**  
**de la Danza José Limón (Cenidi Danza)**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, Colonia Chapultepec Polanco,  
Alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).  
Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.  
Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente  
y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados.  
Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2899>

Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA

**INBAL**

## *Advertencia al lector:*

El presente texto se ha catalogado como una investigación en proceso. Por ese motivo, el lector encontrará en él diversos subrayados con dudas puntualizadas por el corrector de estilo, mismas que no fue posible aclarar debido a que la autora, en muchos casos, ya no tiene acceso a las fuentes bibliográficas o hemerográficas originales por tratarse de acervos que consultó hace tiempo y en recintos del extranjero.

Se han conservado las acotaciones del corrector de estilo para que el lector detecte los casos de información específica que puede requerir el cotejo y la confirmación con otras fuentes.



# Patricia Aulestia Ortiz

XXIV Festival Internacional de Ballet de Miami.  
Presentación del libro  
*Wilson Pico de Ecuador*, de Patricia Aulestia,  
8 de agosto de 2019.

Investigadora, autora de libros de danza y promotora cultural. Exbailarina y directora fundadora del Ballet Nacional Ecuatoriano, radica en México desde hace más de cuatro décadas. Fue coordinadora de Danza y directora de la Compañía Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. Asimismo, fue fundadora y directora durante diez años del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Desde 2013 es integrante, en México, del Consejo de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México y presidenta de honor del Comité Nacional e Internacional de Danza del ITI-UNESCO. Fuera de México, se desempeña como asesora del Festival Internacional de Ballet de Miami, como miembro del Consejo Artístico del Dance Conservatory Performance Project y como jurado de la Valentina Kozlova International Ballet Competition de Nueva York. Desde 2014 se lleva a cabo en Matehuala, San Luis Potosí, el Festival de Danza que lleva su nombre. En 2017 recibió en Nueva York el Dance for Dance's 2017 Educational Visionary Lifetime Achievement Award y el Premio de Excelencia Académica del INBA.

# Índice

Presentación	
K. Mitchell Snow .....	7
Introducción .....	14
<b>Las figuras visitantes. Tres estilos diferentes: .....</b>	<b>18</b>
Lydia de Rostow, cultora rusa del desnudo estético .....	19
Anna Pavlova y sus ballets estrenados en México .....	38
Ballets de repertorio .....	43
Ballets de óperas .....	63
Nuevos ballets .....	68
Sophia Delza, una de las primeras grandes danzarinas de las Américas .....	91
<b>Las difusoras de la danza española: .....</b>	<b>105</b>
Pastora Imperio, figura de antología de la danza <i>cañí</i> .....	106
Antonia Mercé, <i>La Argentina</i> , la más grande artista de la danza teatral española .....	116
<i>La Argentinista</i> , original estrella del baile y la canción de España .....	127
La “Señorita Montalva”, la ignorada bailarina ecuatoriana .....	147
Maclovía Ruiz, un ser con alma de danzarina .....	158
Carmen Amaya, <i>La Tremenda</i> .....	170
<b>Las figuras que se quedaron: .....</b>	<b>180</b>
María Conesa, <i>La Gatita Blanca</i> inmortal .....	181
Pioneras de la danza clásica en Yucatán: Shestakova y Alatorre .....	207
Emmita Alatorre Sainz .....	209
Shestakova en Mérida .....	221
El Ballet Parisiën de <i>Mademoiselle Dambre</i> en México .....	251
Bibliografía .....	259
Hemerografía .....	262
Documentos y programas .....	264
Ilustraciones .....	266



# Presentación

Al tiempo que reevaluaba lo que sus artistas habían logrado mediante sus exploraciones del modernismo y cimentaba las bases de una cultura nacionalista posrevolucionaria, México se involucraba en una conversación internacional con la danza escénica. Aunque sólo implicaba dar algunos primeros pasos en este campo –que resultaría tan fecundo para el país–, la presencia de bailarinas de variados géneros y diferentes nacionalidades en los teatros mexicanos demuestra tanto su interés en la danza como su deseo de establecer una tradición propia en el ámbito de la danza escénica.

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX escenificaron una explosión de nuevos acercamientos a la disciplina dancística que iban de la mano con el auge del arte, la música y la literatura modernos.<sup>1</sup> Al tiempo que lo moderno en todas las artes se basaba en demostrar la validez de sus nuevos estilos, la danza escénica enfrentó el doble reto de probar que era una forma de arte que poseía valor por sí misma y no únicamente como mero adorno de la música o del teatro.

Aunque algunos de los pioneros más destacados de la danza moderna, como Loïe Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1877-1927), provenían de los Estados Unidos, o bien de Rusia, como Serguei Diaguilev (1872-1929) y su círculo de colaboradores –máximos exponentes del ballet moderno–, los estudios relacionados con su estilo de danza tienen su foco en París, donde los citados artistas obtuvieron sus mayores logros. Más tarde, con el éxito de Martha Graham (1894-1991) y sus compatriotas, el núcleo cambió a Nueva York. Hacía

<sup>1</sup> Véase Susan Jones. *Literature, Modernism and Dance*. Oxford, Oxford University Press, 2013, para ahondar en una discusión exhaustiva de las relaciones entre la danza y la literatura modernista en el periodo comprendido entre 1982 y 1981. *DD (Maestra): ¿Cuál es el dato correcto?*.

relativamente poco que los inventores de la *Ausdruckstanz*, como Mary Wigman (1886-1973), habían podido superar su asociación con los nazis para ganar la atención debida. En general, lo que pasó fuera de estos dos grandes centros fue estrictamente periférico o derivado, y apenas llega a mencionarse.

Durante varios años, el trabajo de Patricia Aulestia se ha orientado a subsanar esa omisión, recuperando voces de escritores y críticos mexicanos de distintas épocas que fueron testigos y protagonistas de los albores de los medios masivos que transformaron al mundo, en paralelo con el modernismo en las artes. *Figuras inolvidables* forma parte de una terna –al lado de *Despertar de la república dancística mexicana* (2012) e *Historias alucinantes de un mundo ecléctico* (2013)– de libros estructurados a manera de estudios mayormente hemerográficos, cuya meta consiste en mostrar las raíces de la danza mexicana actual al descubierto, tanto para sus practicantes como para el público en general.

Estos estudios revelan un México que participa de forma dinámica en las tendencias de la danza internacional del momento. A pesar de la Revolución, los teatros de la capital permanecieron activos antes del surgimiento del nacionalismo posrevolucionario. Durante todo este periodo el público manifestó su interés por ver los últimos desarrollos en la danza mundial, y no faltaron los intérpretes deseosos de cumplir tales anhelos. A su vez, los bailarines extranjeros que transitaron por los escenarios de México también se dedicaron a responder a los deseos de su público en el sentido de ver lo nuevo en materia de representaciones dancísticas. Varios artistas crearon obras durante su estadía en México con el propósito de presentarlas en el país y llevarlas a otros públicos. Y no siempre se trataba de interpretaciones de jarabes y sandungas.

Lo que emerge al estudiar estas páginas es una colección de opiniones sobre la danza que indica cierta coherencia, no sólo con las preocupaciones de su tiempo, sino también con las discusiones estéticas que siguen retumbando hoy en el mundo de la danza. Claro está, ninguno de los cronistas era lo que actualmente consideramos como un crítico de danza. La mayoría de ellos escribían sobre música, teatro u ópera. Algunas de estas voces aparecían

fugazmente, como la de María Luisa Ross (1880-1945), una de las pocas mujeres de entonces que escribían sobre danza, con uno o dos artículos. Otros, como el crítico de teatro Roberto Núñez y Domínguez (1893-1970), quien firmaba sus reseñas con el seudónimo de *Roberto el Diablo* en *Revista de Revistas*, dejaron testimonios mucho más extensos. Lo mismo pasó con los periódicos que publicaron sus obras: mientras unos informaban escasamente a sus lectores acerca de una que otra función de danza, dicho arte era una presencia constante en las páginas de diarios como *El Universal* y *Excelsior* (ambos fundados en 1916), y en la revista semanal *Hoy* (que vio la luz en 1937).

Ya sea que hayan escrito sobre la danza sólo una vez o de forma constante, los cronistas aquí representados no eran receptores pasivos de lo que veían en los teatros de la Ciudad de México, Mérida o San Luis Potosí. Demostraban su fascinación por las artistas, casi todas extranjeras, que encontraron en los escenarios de su país manifestando un afán consistente y constante por establecer algo propio, no sólo para el gozo de un público nacional, sino como parte del arte universal.

El hecho de que la prensa haya demostrado un sostenido interés en las artistas que vinieron a México para trabajar se debe, en buena parte, a que muchas de ellas sabían muy bien cómo captar el interés de los periodistas y usar los reportajes para ampliar el público que buscaban. Lydia de Rostow, con su ficticia desnudez sobre el escenario, ofrece un ejemplo casi definitivo de lo que menciono, tal como se verá en las páginas siguientes.

Como sucede con muchas de las danzarinas que animaban los escenarios a principios del siglo XX, lo más probable es que nunca sabremos el verdadero nombre de pila de Rostow. Era una de las numerosas mujeres autoinventadas que interpretaban la danza en los escenarios de aquel entonces. La biografía que ofreció a los lectores de *El Contemporáneo*, de San Luis Potosí, es un cúmulo de clichés utilizados por sus compañeras de teatro. Afirmaba que era rusa, como solían hacerlo casi todas las bailarinas en los escenarios internacionales, desde las “interpretativas”, como Norka Rouskaya (en cuyo pasaporte argentino llevaba el nombre de Delia Francesco o Delia Franciscus), hasta las bailarinas “orientales”, como Xenia Zarina (posiblemente

June Bushnell, 1905-1967), y todavía con mayor razón las clásicas, como Alicia Markova (cuyo nombre verdadero era Alice Marks, 1910-2004).<sup>2</sup> Rostow afirmaba tener ascendencia aristocrática, al igual que una pionera de la danza moderna, *Tórtola* Valencia (1882-1955).<sup>3</sup> Según Rostow, uno de sus seguidores más devotos era el rey de España, misma aseveración que había hecho Valencia para promover su primera aparición en el escenario.<sup>4</sup> Daban a su público lo que quería imaginar sobre la vida de una danzarina itinerante. Lo que sabemos de cierto es que Rostow era perspicaz. Su carta de despedida –publicada por *El Imparcial*– insistía en su honradez y felicitaba a su público por su “exquisita sensibilidad artística”. Aunque expresaba que salía “quizá para nunca regresar aquí”, su carta servía como un aviso gratuito de su retorno el próximo año.

A pesar de su talento y del empeño que ponían al presentarse en el escenario, en cierto sentido Rostow y María Conesa –esta última de la subsecuente generación de “bataclanistas”, que también figura en las páginas de este estudio– representaron la imagen popular de la danzarina profesional: frívola en el mejor de los casos; inmoral en el peor. Sin embargo, por más que sus compañeras de otros estilos de danza pudieran haber lamentado la notoriedad de estas bailarinas, todas ellas usaban sus cuerpos como forma de expresión.

Sobre el particular, recordemos que la cortísima película en la que aparece la bailaora *Carmencita* (1894) –una de las primeras cintas con las que Thomas Alva

<sup>2</sup> Para consultar información acerca del nombre real de Rouskaya, véase William W. Stein. *Dance in the Cemetery: José Carlos Mariátegui and the Lima Scandal of 1917*. Lanham [Maryland], University Press of America, 1997, pág. 10. En el caso de Xenia Zarina, véase Patricia Aulestia. *Despertar de la república dancística mexicana*. México, Ríos de Tinta, 2012, pág. 191. Jessica Zeller (*Shapes of American Ballet: Teachers and Training Before Balanchine*. Nueva York, Oxford University Press, 2016, págs. 154-155) discute el uso de nombres rusos falsificados por bailarines clásicos en los Estados Unidos durante este periodo.

<sup>3</sup> Iris Garland. “Modernism and the Dancer: *Tórtola* Valencia”. En *Corner Magazine*, núm. 2, primavera de 1999, pág. 8. Consultado en <<http://www.cornermag.net/corner02/page08.htm>>.

<sup>4</sup> Michelle Clayton. “Touring History: *Tórtola* Valencia Between Europe and the Americas”. En *Dance Research Journal*, vol. 44, núm. 1, verano de 2012, 28-49, págs. 32-33.

Edison promovió ante el público su invento, el kinetógrafo– fue censurada. Según la queja publicada por el *Newark Evening News*, los espectadores podían ver el tobillo y algo de la ropa interior de la intérprete.<sup>5</sup> Tampoco olvidemos que el vestuario, con frecuencia revelador, que portaban las bailarinas más “artísticas” de la época –como las de la compañía estadounidense Denishawn– se hizo acreedor a acusaciones de obscenidad. No obstante, a ellas no les faltaban teatros donde presentarse.<sup>6</sup> Tal como afirmaban el artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957) y su colaborador, el humorista Corey Ford (1902-1969), al referirse a su famoso retrato del dúo formado por Martha Graham y la célebre *fan dancer* Sally Rand (1904-1979), en una de sus “Impossible Interviews” (1934), eran simplemente “dos chicas tratando de abrirnos camino con el meneo”.<sup>7</sup>

El “bataclanismo” servía de fondo para el desarrollo de las danzas clásica y moderna en México, cuyas épocas tempranas están aquí representadas por la famosa Anna Pavlova (1881-1931) y la casi desconocida Sophia Delza (1903-1996). Pavlova llevó su *Fantasía mexicana* (1919) a los escenarios del mundo, reforzando la imagen folclórica del país que los artistas plásticos habían empezado a construir luego de la Revolución. Aunque el “duncanismo” fue bien conocido en México, la forma de danza moderna que Delza trajo al país fue mucho más del momento y constituyó una clara precursora de lo que Anna Sokolov (1910-2000) representaría en México unos años después, con su controvertido rechazo al folclor y al nacionalismo.

<sup>5</sup> Robert Morris Seller y Tamara Palmer Seller. *Reel Time*. Edmonton, Athabasca University Press, 2013, pág. 122.

<sup>6</sup> Frank Cullen, Florence Hackman y Donald McNeilly. *Vaudeville Old & New: An Encyclopedia of Variety Performers in America*, vol. 1. Nueva York, Routledge, 2007, pág. 550.

<sup>7</sup> Traducido al español en Patricia Aulestia. *Despertar de la república dancística mexicana*. México, Impresos Chávez, 2013, pág. 193. Rand usó abanicos gigantes hechos de plumas de avestruz para cubrir su cuerpo mientras bailaba. A diferencia de Rostow, que utilizaba prendas ceñidas color carne, Rand en realidad actuaba desnuda. Cabe señalar que la caricatura de Graham junto a la notoria bailarina del club nocturno, elaborada por Covarrubias, fue un hito en la carrera de Graham. Era una clara indicación de que había logrado atención en el ámbito nacional.

Tal vez la contribución más curiosa de esta colección de perfiles es la sección dedicada a las bailarinas de estilo español. Queda de manifiesto, que en su época, las intérpretes como Antonia Mercé (1890-1936) y Encarnación López (1898-1945) eran muy bienvenidas en los escenarios de toda Europa y de América, por lo que no sorprende encontrarlas dando funciones en México. Si se considera el creciente interés en temas nacionales que prevalecía en el país durante este periodo, llama la atención que los cronistas mexicanos aquí reunidos no mencionan en forma explícita las raíces españolas de su propia danza folclórica. Tampoco asocian las visitas de las artistas españolas con la hispanofilia imperante en México por influjo de Vasconcelos y su círculo. Se considera a la danza española sólo como una forma completamente válida por sí misma. Nada más. Los casos de la mexicana Maclovia Ruiz (1910-2005) –cuya familia emigró durante la Revolución a los Estados Unidos, donde ella eligió dedicarse a la danza española–, y la ecuatoriana “Señorita Montalva” (sin fechas), quien salió de su país natal rumbo a España para perseguir la vida dancística, ilustran otros acercamientos a la danza étnica del periodo que precisan de mayor investigación.

La última sección del presente estudio, relativa a las intérpretes que vinieron a México de forma permanente, proporciona las conexiones más claras con la danza actual de México. Es así como corroboramos que María Conesa era una presencia constante en los medios masivos de su tiempo, sin importar si sus actuaciones en escena tenían mayor repercusión política que cultural. Por lo menos, los reportajes le hacían saber al público lector que existía la posibilidad de ganarse la vida mediante la danza. En cambio, Nina Shestakova (1904-1995) y su joven seguidora Emma Alatorre Sainz (1926-1935) iniciaron una duradera tradición de baile clásico en Yucatán. Por su parte, Nelsy Dambre (1903-1976) tuvo una influencia destacada en la formación de la bailarina clásica Lupe Serrano (1930) y las coreógrafas Amalia Hernández (1917-2000) y Gloria Contreras (1934-2015).

Sin embargo, como escribió el novelista William Faulkner (1897-1962) en *The Nun (La monja)*: “*The past never dies. It’s not even past*” (“El pasado nunca muere. Ni siquiera es pasado”). Por breves que hayan sido los momentos en que bailaron en los escenarios del país, cada una de las mujeres retratadas por los críticos de su tiempo en estas páginas es parte de los cimientos para construir el gran panorama que es hoy la danza escénica en México. Dan ejemplo de creatividad, determinación, dedicación e inteligencia, y tienen tanta relevancia hoy en día como en el siglo pasado. Con justa razón Patricia Aulestia las ha denominado *Figuras inolvidables*.

**K. Mitchell Snow**

Washington, D. C.

# Introducción

Mi campo de interés como investigadora ha sido dar a conocer estudios sobre un periodo histórico del arte escénico coreográfico anterior al conocido oficialmente como el inicio de la danza moderna en México. Con esta finalidad, continué trabajando sobre documentos ya compilados, y aumenté la búsqueda de los mismos en Nueva York, San Francisco, La Habana, Guayaquil, Quito y la Ciudad de México. En *Figuras inolvidables* me propuse cubrir semblanzas de algunas de sus protagonistas, así como de personajes de otros géneros dancísticos, indagando en nuevas fuentes, estudios e investigaciones de una época que atestiguó el desarrollo de la danza durante las primeras cuatro décadas del siglo XX.

He tenido el privilegio de que mi colega estadounidense K. Mitchell Snow ofreciera en la presentación de este libro el marco histórico referencial y nos revelara sus conocimientos sobre estas figuras que han sido estudiadas también por autores extranjeros.<sup>8</sup>

Para reforzar el valor de los personajes seleccionados he consultado fuentes hemerográficas publicadas en la capital de la República Mexicana, como *El Diario*, *El Imparcial*, *La Patria*, *El Popular*, *El Tiempo*, *El Correo Español*, *The Mexican Herald*, *Revista de Revistas*, *El Diario Ilustrado*, *La Iberia*, *Fin de Siglo*, *El Mundo Ilustrado*, *Novedades*, *El Universal*, *El Demócrata*, *El Pueblo*, *Excélsior*,

<sup>8</sup> Snow es autor de *Movimiento, ritmo y música* (2008), una biografía de la coreógrafa mexicana Gloria Contreras (1934-2015). Asimismo, ha escrito sobre el arte y la cultura latinoamericanos en publicaciones como *Américas*, *Nexo de Arte*, *Historia de la coreografía*, *Revisión: Literatura y Artes de las Américas* e *Interdanza*. La Gainesville University Press of Florida, publicó su libro *A revolution in movement. Dancers, painters and image of modern Mexico*, sobre las intersecciones entre artistas visuales, músicos y bailarines en la creación de la identidad nacional posrevolucionaria de México.



*Todo, El Nacional, Hoy, El Universal Ilustrado, El Ilustrado, Jueves de Excelsior, El Redondel, Seda y Oro, México al Día, Teleguía, El Diario del Hogar, Siglo XX y Novedades*, así como en algunos estados, entre ellas *El Contemporáneo*, de San Luis Potosí; *El Disloque*, de Puebla; *Diario del Sureste* y *Por Esto!*, de Mérida, y *Juventa*, de Progreso, Yucatán. De igual modo, consulté fuentes del extranjero, entre otras *Eco Artístico, La Nación y el Nuevo Mundo, El Arte del Teatro, La Voz y La Estampa*, de Madrid; *The Dance, Daily News, New York Herald Tribune, The New York Review* y *La Prensa*, de Nueva York; *Bulitt* y *The San Francisco Examiner*, de San Francisco, California; *El País*, de La Habana, Cuba; *El Comercio*, de Quito, y *El Telégrafo*, de Guayaquil, Ecuador.

En este punto cabe destacar la dificultad que representa una recopilación hemerográfica de esta índole, así como el esfuerzo y el cuidado necesarios para llevar a cabo todo este trabajo de consulta de fuentes y de autores. Por tal motivo, esta exhaustiva investigación hemerográfica requería que los colaboradores de los medios consultados para ilustrar la época analizada tuvieran un perfil acorde con los propósitos del presente libro:

Los cronistas están obligados no solamente a hacer crónicas de los estrenos y sus interpretaciones, sino también principalmente a guiar la opinión, a sugerir, a orientar. Puede haber autores buenos, artistas notables, empresarios conscientes y público preparado, pero a veces pueden equivocarse los unos y los otros, y es fuerza que los cronistas los llamen al orden.

Toca al cronista decir a las empresas qué géneros teatrales son los mejores, qué obras pueden servir de mayor orientación para la educación de los públicos, qué defectos de los intérpretes deben corregirse.

Felizmente, en la actualidad los cronistas titulares de la mayoría de los periódicos de México tienen tres condiciones esenciales, que son: afición al teatro, honradez y preparación.<sup>9</sup>

Una vez más, han sido los textos de los escritores Enrique de Olavarría y Ferrari, Manuel Mañón, Roberto Núñez y Domínguez, Julio Jiménez Rueda, Armando

<sup>9</sup> A.F.B. "La crisis teatral en México, sus causas. Los cronistas". *Ilustrado*, 25 de febrero de 1932, pág. 33.

de María y Campos y José Juan Tablada; de los críticos Carlos González Peña y José Joaquín Gamboa (*El Universal*), José F. Elizondo (*Excélsior*), Luis A. Rodríguez (*El Universal Ilustrado*) Conde Sancho (*El Demócrata*) y Marco Aurelio (*Ilustrado*); de los reporteros Alfonso Camín, Leopoldo de la Rosa (*Palmeta*, *El Universal Gráfico*) y Agustín Aragón Leyva (*Florián*, *El Universal Ilustrado*); de los cronistas Jesús Buenaventura González Flores (*Buffalmacco*, *El Pueblo*), Pepe Nava (*El Universal Ilustrado*), *El de Guardia*, Maese Pedro y Parsifal, entre muchos otros, los que me han permitido descubrir las vidas profesionales de estas protagonistas, sus creaciones, y a veces la intimidad de estas artistas tan singulares, para ofrecer al lector el testimonio de sus propósitos y sus sueños cumplidos.

La voluntad, el trabajo y la entrega plena a la danza de cada una de ellas explican por qué fueron personajes importantes de los escenarios teatrales de esos días, y ejemplos únicos para las nuevas generaciones, en tiempos en los cuales se valoraba solamente a los hombres.

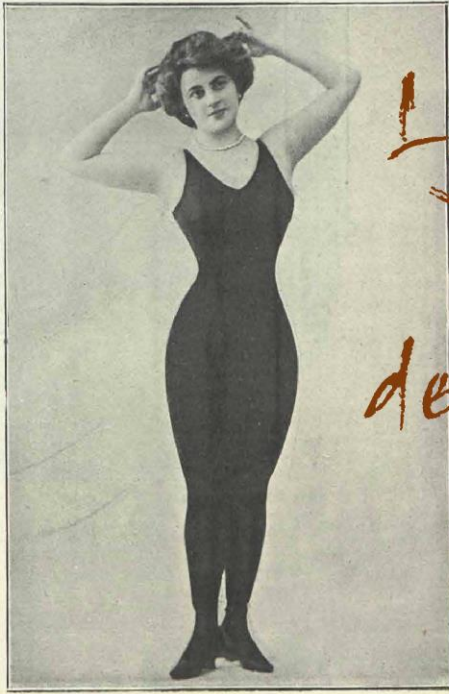
En los años en que estas *ballerinas*, bailarinas, *bailaoras* –danzarinas– llegaron a México sucedieron dos guerras mundiales, así como *OJO (Maestra): Revisar* la guerra civil española y la Revolución Mexicana, acontecimientos político-sociales importantísimos del siglo XX. Las admiré al imaginar cómo se transportaron en barcos, en trenes y en automóviles para cumplir sus compromisos en España, en México, y también en muchísimos otros países del planeta. Todas ellas fueron ovacionadas en teatros, plazas de toros, cafés cantantes, *colmaos*, *tablaos*, salas de *varietés* y barracas cinematográficas por espectadores heterogéneos, aristocráticos y populares, en su mayoría ajenos al arte.

Abordaré aquí parte de la vida y la obra de la inigualable Anna Pavlova (1881-1931); de la transformista Lydia de Rostow y de la intérprete de danza moderna Sophia Delza (1904-1996). Compartiré mi personal mirada de Pastora Imperio (1887-1979); Antonia Mercé y Luque, *La Argentina* (1890-1936); Encarnación López Júlvez, *La Argentinita* (1895-1945), Carmen Amaya Amaya, *La Capitana* (1913-1963), incluyendo también a seguidoras de la danza española como

Maclovia Ruiz (1910-2005), de México, y “La Señorita Montalva”, de Ecuador. Artistas que se dedicaron a difundir las cuatro ramas de la especialidad: las danzas regionales, el flamenco, la escuela bolera y el clásico español. Me referiré a sus visitas a México en los primeros cuarenta años de la centuria pasada. Igualmente, reconoceré a quienes prefirieron hacer su labor en este país: María Conesa (1892-1978), una verdadera diva en toda la extensión de la palabra; Shestakova (1904-1995), y Alatorre (1926-1935), por iniciar la enseñanza de la escuela rusa de ballet en Yucatán, y Dambre (1903-1976), por instaurar el conocimiento de la escuela francesa de ballet en México.

*Las figuras visitantes.*

*Tres estilos diferentes*



## Lydia de Rostow, cultora rusa del desnudo estético

Lydia de Rostow. Hemeroteca Digital de Madrid,  
5 de abril de 1910. *Eco Artístico*, año II, número 17.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003432574>

*Mademoiselle* Rostow, una de “las primeras exóticas”<sup>10</sup> extranjeras en el siglo XX, que escandalizó a México en sus visitas de 1908 y 1910, y de quien no se han encontrado datos confirmatorios sobre su nombre real, ni fecha y lugar de nacimiento, en aquella época proporcionó al diario potosino *El Contemporáneo* –junto con una entrevista exclusiva– la siguiente información, a manera de nota biográfica redactada en tercera persona:

Nació en Odesa (Rusia). Muy joven se fue a París, obligada por su madre, para que iniciara sólidos estudios que estuvieran en consonancia con su elevado linaje, puesto que pertenece a una de las principales familias de la alta sociedad de su país. Pretendiendo cursar la carrera de médico, entró de interna en uno de los hospitales de más nombre en la capital francesa. Al principio hizo grandes progresos, debidos a su dedicación al estudio y su clara inteligencia, pero más tarde, veleidosa y sin práctica mundial alguna, ahorcó los libros y al poco tiempo apareció en *Le Padron de la Place Clichy*, exhibiéndose como *écuyer* durante la Exposición de 1900. El director del Jardín de París, en el que debutó como *danseuse* con

<sup>10</sup> Luis Reyes de la Maza, en su obra *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, pág. 358, la consideró como “la primera exótica que llegó a México”.

éxito ruidoso, fue el que la instó para que aprendiera a bailar, poniéndola en manos de Mme. Sernusce, maestra de la Ópera que fue la que la educó en el difícil arte de Terpsícore. Desde entonces, hace de esto seis años, ha trabajado en los primeros teatros de Francia y después en los de más fama de los demás países de aquel continente, así como en los de África y ambas Américas. Con su lenguaje, mitad francés y mitad italiano, en términos llenos de ingenuidad y glamour. Su perfume favorito es *Fleures d'Amour*. Sus defectos, confesó que tiene tantos, y el más grave de ellos, sobre todo el que han de sentir los de la *jeunesse dorée* que se encuentran en estado de merecer sus sonrisas y miradas, es el de que “no tiene corazón” o, mejor dicho, no lo tiene del tamaño enorme que le sería necesario para poder guardar en él todas las palabras de amor y de admiración que a diario le han tributado los públicos que han tenido la dicha de extasiarse contemplándola. En todas partes la han aplaudido con el entusiasmo a que es acreedora, y por eso todos los públicos ocupan igual lugar dentro de su alma agradecida y ansiosa siempre de mayores lauros y agasajos. Los sitios que más le agradan son Francia (París en primer término) y Egipto. Entre sus espectadores ha contado con Kedive de Egipto y los Reyes de España y Grecia, de los cuales conserva excelsos obsequios, como justa remuneración a su selecto trabajo. Es muy aficionada a la pintura, habiendo copiado de los más célebres cuadros las actitudes altamente estéticas de sus preciosas danzas. Es sumamente caritativa y en todas partes otorga a los establecimientos de beneficencia espléndidos donativos. Su ilustración se pinta en breves palabras, diciendo que a sus estudios médicos no terminados reúne otros muchos de índole diversa, hechos en distintas lenguas, por poseer a la perfección los siguientes [idiomas]: el ruso, el griego, el alemán, el italiano y el francés. Aficionadísima a la ópera y música, sería su autor favorito el colosal Wagner, de quien dice es tan profundo que para entender sus hermosas obras hay necesidad de hacer antes un estudio concienzudo de todas y cada una de ellas. Su más ardiente deseo es casarse para llevar una existencia tranquila y no ocuparse más de bailes.

“Luego bailaré, pero sólo en mi casa, y para mi marido.” La Rostow une a su belleza escultural ilustración, ingenio, juventud y riqueza.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *El Contemporáneo*, octubre de 1908. [San Luis Potosí.] Como lo señala Snow en la presentación de este libro, el texto parece ser una biografía inventada, muy semejante a las que acostumbraban en esos días sus colegas profesionales.

De la Rostow se dice “que ganó el primer premio de elegancia en un concurso celebrado en París. Y que “al conde de Castellane se le fue el seso tras el palmito de la hechicera rusa”.<sup>12</sup>

“La bailarina fue enviada por sus agentes europeos a la empresa de Pepe Gaspar de Alba, la Academia Metropolitana,<sup>13</sup> ubicada en Jardín Santos Degollado número 12, sin atribuirle mayor importancia y con un sueldo no mayor de mil doscientos pesos plata.”<sup>14</sup>

Debutó en la capital azteca en julio de 1908. En *El Diario* apareció el siguiente anuncio: “Academia Metropolitana. Compañía de Variedades y Cinematógrafo. Todos los días funciones por tandas desde las 6.30. Domingos desde las 5 p. m. Las famosas bailarinas transformistas Las Liberty, Lydia de Rostow y Las Bellas Aguileras”.<sup>15</sup>

“La escultural bailarina obtuvo un resonado éxito por sus bailes, en los que aparentaba posar desnuda. Los continuos llenos que se registraron a partir de entonces en dicho salón motivaron a que su temporada se prolongue durante más de un año”.<sup>16</sup>

María Luisa Ross,<sup>17</sup> en *El Imparcial*,<sup>18</sup> describió la manera de danzar de la Rostow:

<sup>12</sup> *El Diario Ilustrado*, julio de 1908.


<sup>13</sup> José Gaspar de Alba fue dueño del salón de variedades denominado Academia Metropolitana (1907). En 1936, el empresario Pepe Furstenberg lo reinaguró como Nuevo Teatro Gran Casino.

<sup>14</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*. México, Biblioteca Porrúa, 1961, pág. 3126. Olavarría y Ferrari (Madrid, 13 de julio de 1844-Ciudad de México, 1919) fue un escritor, periodista, historiador y profesor español naturalizado mexicano.

<sup>15</sup> *El Diario*, julio de 1908.

<sup>16</sup> Luis Mario Moncada. “Cronología del teatro en México”. *Artes e Historia de México*, 1901, 1908. *OJO (Maestra): Revisar. ¿Es un artículo de Moncada publicado en la revista Artes e Historia de México? Si es así, faltan los datos de la revista en cuestión (fecha, número, etc.)*.

<sup>17</sup> María Luisa Ross Landa (Tulancingo, Hidalgo, 1880-Ciudad de México, 1945) fue profesora de educación primaria y la primera reportera mexicana. Trabajó en *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *El Universal* y *El Universal Gráfico*, del cual fue directora.

<sup>18</sup> *El Imparcial* (1896-1905-1910),  fundado por Rafael Reyes Spíndola, quien tuvo como colaboradores a Delfín Sánchez Ramos y Tomás Braniff, fue un importante diario de la época porfirista. Humberto Musacchio. *México: 200 años de periodismo cultural*. México, Conaculta, 2012. Tomo 1, pág. 193.

*El baile de las flores* es un conjunto de movimientos rítmicos, de posturas armoniosas en las cuales la artista luce la escultural belleza de su cuerpo. Representa sucesivamente flores distintas. Aparece primero ataviada con amplia túnica azul, guarnecida de volantes formados por tiras transparentes y tiras tupidas, que combinándose al seguir los movimientos de la bailarina hacen un conjunto seductor. Este traje parece ser un jacinto gigantesco. Luego se transforma en un crisantemo, pequeño kimono de seda color de oro, cruzado sobre una falda amplia de sutil gasa amarilla bordada en lentejuela. Enseguida es una flor roja, exótica, formada por un bolero cubierto de lentejuelas de plata, del cual penden tiras purpúreas bordadas tan bien que semejan los pétalos. Después es una combinación bellísima de verde pálido y lila, muchos y muy vaporosos volantes en la falda semejan la corola de una flor acuática. Y por último, una fina gasa morada, con grandes lirios bordados en relieve y perfilados con hilos de oro y lentejuela, cubre a la artista, dejando ver su cuerpo maravillosamente modelado y aprisionado en mallas perfectamente ajustadas, ni una arruga, ningún pliegue, apenas se notan los cordones que sujetan sobre la espalda.

Cada uno de estos bailes tiene pasos, distintas posturas, diferentes movimientos diversos, pero siempre de una armonía estética perfecta. Es un espectáculo puramente visual, se asiste a él con la calma y el recogimiento que inspira la belleza en cualquiera de sus manifestaciones. Mientras Lydia Rostow baila, el público permanece estático, guardando el silencio más completo; esta mujer produce la misma impresión que se experimenta al recorrer una galería artística de pintura o escultura. Es una estatua viva, y así se le contempla. En el salón de la Academia Metropolitana, cuando Lydia está en el tablado transformándose sucesivamente en distintas flores animadas, no se oyen las exclamaciones que arrancaban de los labios de los espectadores los bailes de la tanda. Allí no hay malicia, sólo hay belleza. Al terminar cada parte del baile, estalla el aplauso entusiasta que se tributa a toda manifestación de arte. El baile estético mereció el honor de considerarse como un arte bello desde la Antigüedad, se lo dio una musa inspiradora, Terpsícore.<sup>19</sup>

Un cronista de *La Patria*, al referirse al mencionado espectáculo, expresó:

Las cinco transformaciones de la bailarina son cinco episodios de un solo idilio: *La Campanilla* es La Gracia; *La Crisantema*, El Deseo; *La Azucena*, La Entrega del Amor; *La Amapola* es La Alegría, y el *Myosotys* dice *No me olvides*. Lydia de Rostow aparece danzando lentamente, rápidamente, con temor, arrebatada por la visión de las delicias

<sup>19</sup> María Luisa Ross. *El Imparcial*, julio de 1907.



pasadas, que anuncian futuras alegrías, y vence la esperanza al fin, y echando atrás los velos, la bailarina, despersonalizada, se muestra escultural y luminosa, y dice: ¡soy bella!, ¡no me olvidarás!<sup>20</sup>

Varios cronistas de aquellos días se refirieron a la controversia provocada por tales descripciones del repertorio de la Rostow. P.P. y W., en *El Diario*, reseñó que en la Academia Metropolitana *mademoiselle* Lydia Rostow

Era sumamente elegante. Su belleza refulgió. Su acto escénico fue un aparente desnudo: lentamente se iba quitando sus vaporosas telas, todas de mucho lujo y variados colores. Su baile, al mismo tiempo, tenía la voluptuosa elegancia y lentitud de la Antigüedad clásica. Al final, a los efectos del público quedaba totalmente desnuda, si bien eso sólo era en apariencia, pues su cuerpo estaba aprisionado por mallas que le daban el aspecto de una nueva Eva en el Paraíso. Esas mallas, por supuesto, estaban bien ceñidas a su escultural cuerpo. Hubo un sector del público que se sintió ofendido en su pudibundez y pidió la prohibición de los bailes de la Rostow, la cual moderó su número, pero prosiguió con el baile que tanto éxito le dio. Sus más famosas danzas se llamaban *De las flores* y *Del velo*. Lydia de Rostow, la rusa que baila simbólicamente en la Academia Metropolitana, ha suprimido, por orden superior, varios detalles de uno de sus bailes.<sup>21</sup>

Enrique de Olavarría y Ferrari, en su *Reseña histórica del teatro en México*, relató:

Uno de los salones de espectáculos más favorecidos por el público fue la Academia Metropolitana. Uno de los grandes éxitos aconteció en los meses de julio y siguientes de 1908, fue el que se produjo con la presentación de la bailarina rusa Mlle. Lydia Rostow, de cuya esplendente hermosura, lujo y elegancia se hacían lenguas cuantos, siquiera una vez, llegaron a verla. La belleza de la Rostow, decía el cronista “enaltecida por la elegancia con que se presenta, por la riqueza de sus brillantes trajes y por la perfección artística de sus líneas esculturales de Venus, dejan en el ánimo del público una impresión de ensueño gratísima”.

<sup>20</sup> *La Patria*, julio de 1907.

<sup>21</sup> P.P. y W. *El Diario*, julio de 1908.

Parece ser que los bailes de la Rostow revestían un carácter clásico de la Antigüedad griega, cuyo atractivo se basaba en la exhibición que hacía de su escultural belleza, que mal velada al darles principio, por ligerísimas telas, de éstas iba despojándose poco a poco hasta quedar completamente desnuda, en apariencia, pues se cubría con las llamadas *mallas*, fino tejido de seda semejante al de la malla de las redes, completamente ceñido al cuerpo. En las primeras exhibiciones nadie demostró escandalizarse con aquella casi efectiva pero aparente desnudez; más de pronto, sin nueva causa que lo justificase, gran parte del público que concurriendo venía al espectáculo, declaró que aquello era inmoral, y el señor Gobernador del Distrito indicó al Empresario que, si la hermosa bailarina no moderaba un tanto su aparente desnudez, se vería obligado a prohibir su presentación. Para unos tal exigencia pareció una ridiculez; para otros un entronizamiento abusivo de la autoridad, y sobre estas bases los periodistas escribieron largo y tendido, exigiendo que el gubernativo veto fuera retirado. La Rostow se avino a quedar envuelta en ligero velo, que, según se dijo, más bien realzaba que moderaba su desnudez, y sus bailes siguieron siendo gustados y aplaudidos con el mayor entusiasmo, y llevando cada vez mayor concurrencia a la Metropolitana, de lo que dio cuenta *El Imparcial* en el siguiente párrafo que dice: "Pasada la falsa alarma sobre los bailes de la Rostow, ayer se vio el teatro concurrido como de costumbre, por numeroso público, siendo de advertirse la gran cantidad de señoras que había en la sala".<sup>22</sup>

En otro comentario relacionado con su representación, la Rostow fue

Nenúfar o azucena de grandes pétalos azul cielo que caen hacia los pies, y en los movimientos de la danza se cierran o se abren, y por último porta un traje de blondas alas de mariposa y salpicado de grandes flores encarnadas. Los bailes son una mezcla de *cake-walk*, canción, danza voluptuosa y turca y tango español. Esencialmente artístico, que constituía la belleza del desnudo con toda la pureza de líneas de una estatua griega; sus bailes *El arco iris* y *El lenguaje de las flores* eran un monumento de belleza en los que sobresalía su figura, digna del cincel de Fidias. La notable bailarina fue ovacionada entusiastamente.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, págs. 3070-3071.

<sup>23</sup> *El Imparcial*, 19 de julio de 1908, pág. 16; Juan Felipe Leal. 1900. Segunda parte: *El cinematógrafo y los teatros*. México, Juan Pablos, 2009, pág. 235.

*El Diario* continuó comentando sobre la transformista:

Ha habido quien haya declarado que la exhibición de una bailarina como Lydia de Rostow, sin más ropaje que una simple malla de seda que cubre todo su cuerpo, ciñéndose hasta modelar todos los detalles de sus hermosísimas formas, es inmoral y constituye un espectáculo que la autoridad no debe de consentir.<sup>24</sup>

*El Popular*, por su parte, destacaba:

Un numeroso público llenaba ayer tarde y noche el espacioso salón del jardín Santos Degollado, ansioso de admirar una vez más a la bella bailarina Lydia de Rostow, que ha llegado a ser la artista predilecta del público que concurre a ese local. Los nuevos bailes ejecutados por la señora Rostow gustaron mucho y fueron muy aplaudidos.<sup>25</sup>

*El Tiempo*, en tanto, daba a conocer la siguiente información: “Se solicitó prohibir la entrada a menores de 21 años a la Academia Metropolitana, ya que muchas familias mexicanas se han ido, al verse lastimadas ‘por aquella mujer sin pudor y por aquella empresa irrespetuosa y sin escrúpulos’ ”.<sup>26</sup> Al mismo tiempo, la nota externaba un agradecimiento:

En nombre de la sociedad metropolitana damos las más cumplidas gracias al señor Gobernador del Distrito Federal por haberse dignado a atender nuestra indicación de ayer, relativa a la conveniencia de que la autoridad interviniese en la exhibición y venta de estampas inmorales que los empresarios y empleados de la Academia Metropolitana ofrecían descaradamente a los concurrentes a ese centro de obscenas diversiones. Los empresarios ocultaron las estampas más inmorales y solamente pusieron en venta las menos escandalosas e inconvenientes. Postales en donde la Rostow aparece casi desnuda fueron entregadas para ser turnadas al Ministerio Público.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> *El Diario*, julio de 1908.

<sup>25</sup> *El Popular*, julio de 1908.

<sup>26</sup> *El Tiempo*, julio de 1908.

<sup>27</sup> *El Correo Español*, julio de 1908.

Procurando siempre ofrecer constantes y atractivas novedades, el empresario de la Academia Metropolitana anunció la presentación de un imitador de grandes artistas apellidado Lanzetta. Al respecto, *El Imparcial* puntualizó:

El público masculino se mostró un tanto esquivo, un tanto frío, con Lanzetta, y es que, aunque aplaude el talento del transformista desde el fondo de su ser varonil, se levanta como una protesta porque el hombre-mujer, aunque sea por breves instantes, prescinde de su sexo y se transforma en una belleza femenina perfecta.<sup>28</sup>

El 28 de agosto de 1908 se llevó a cabo una función a beneficio de Lydia de Rostow en la Academia Metropolitana. “Todas las tandas en las que trabajó la beneficiada estuvieron concurridísimas, y los admiradores de la bella artista la obsequiaron con muchas flores y aplausos. Lydia de Rostow bailó las más sugestivas danzas de su repertorio, contribuyendo con ello a que el entusiasmo del público se desbordara”.<sup>29</sup> Su función de despedida se efectuó el 30 de septiembre de ese año.

Lydia llenó muchísimas noches la Academia Metropolitana, y de allí pasó al Teatro Principal,<sup>30</sup> en donde siguió arrollando con su plástico cuerpo y sus danzas exóticas.

Armando de María y Campos<sup>31</sup> destacó que en ese escenario también se presentó un número extraordinario: la actuación de la Rostow y Lanzetta juntos en el cuarto acto de *La danza de las camelias*, en el que fueron muy aplaudidos ambos artistas.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> *El Imparcial*, 11 de agosto de 1908.

<sup>29</sup> *El Correo Español*, agosto de 1908.

<sup>30</sup> El Teatro Principal de la Ciudad de México fue inaugurado en 1753, con el nombre de Coliseo Nuevo, por el virrey Revillagigedo. En 1826 cambió su denominación a Teatro Principal. Ubicado en la calle del Coliseo, se incendió en 1931. En su escenario actuaron los más reconocidos artistas nacionales e internacionales de la época. Los empresarios Luis Alcaraz (hasta 1912), así como Romualda y Genara Morones, se referían a este lugar también como “Coliseo Viejo” y “La Catedral de la Tanda”.

<sup>31</sup> Armando de María y Campos (1897-1967), cronista e historiador, escribió ochenta y un libros, treinta de ellos sobre teatro.

<sup>32</sup> Armando de María y Campos. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México, Conaculta, 1996, pág. 47.

Más tarde tuvo lugar otro de los sucesos teatrales más importantes de la época: “La presentación de imitaciones de la escultural Lydia de Rostow y del transformista Lanzetta, que fueron interpretadas por Sara López y Eduardo Pastor en el Teatro Principal”.<sup>33</sup>

La Rostow salió de gira. En octubre realizó una presentación en Puebla.<sup>34</sup> A raíz de sus controvertidas actuaciones, el semanario de espectáculos de la Ciudad de México y de Puebla *El Disloque* –especializado en toros y en teatro– publicó esta curiosa nota: “En la famosa Academia Metropolitana se exhibe un letrero en el que se suplica a la señoras que se quiten el sombrero; las señoras a su vez deberían de presentar otro letrero suplicando a las artistas que se pongan el vestido”.<sup>35</sup> La bailarina “se alojó en el Hotel Sanz, de San Luis Potosí”<sup>36</sup> y su triunfo fue inmediato “ante el arte escultural, ante el real plasticismo de la espiritual dama, a quien no cubren tanto los velos de transparente gasa como otros mejores todavía, como son los más afiligranados del Arte, como son los de la estética más delicada”.<sup>37</sup> Un periódico de esta localidad se mostró escandalizadísimo del éxito obtenido por la Rostow en dicha entidad. La anunciaron como la única artista en su especialidad y no dijeron nada mientras Lydia permaneció en San Luis Potosí. “Estalló cuando ella estaba a muchas leguas de distancia. Cuando ya no había remedio.”<sup>38</sup>

Efectivamente, dentro de las locuras del teatro la Rostow “fue centro de atención y provocó una pequeña tormenta por sus danzas, las cuales tuvieron una recepción contradictoria”.<sup>39</sup>

Lydia se despidió, “anunciando su regreso a Europa”.<sup>40</sup> “Fue ovacionada, reconociendo que en el escenario mexicano no se ha presentado nadie como ella”.<sup>41</sup> Dejó una carta que fue publicada en *El Imparcial*:

<sup>33</sup> *Loc. cit.*

<sup>34</sup> Juan Felipe Leal, *op. cit.*, pág. 235.

<sup>35</sup> *El Disloque*, 13 de octubre de 1908.

<sup>36</sup> *El Contemporáneo*, octubre de 1908.

<sup>37</sup> *Loc. cit.*

<sup>38</sup> *El Contemporáneo*, noviembre de 1908.

<sup>39</sup> *The Mexican Herald*, noviembre de 1908.

<sup>40</sup> *The Mexican Herald*, agosto de 1909.

<sup>41</sup> *Loc. cit.*

En alas del Arte crucé el océano y llegué a América, vine a México, un tanto temerosa de fracasar, dado el espíritu místico que creí dominante y la noticia de cierto rigorismo en las costumbres que hasta mí llegó, pero hice mi debut y fue un éxito, aparecí a diario en la escena, y, a pesar de que efectivamente sufrí la reglamentación de un funcionario escrupuloso, triunfó el espíritu artístico de la sociedad de esa Metrópoli, altamente culta, y desbordó en mi favor, logrando que venciera en mis aladas transformaciones y colmándome de simpatía y de entusiasmo. Hoy que vuelvo a mis países de Europa, quizás para nunca regresar aquí, siento en mi alma un anhelo inmenso de comunicar a la sociedad mexicana mi más intensa gratitud por sus manifestaciones de simpatía hacia mí y mi profunda admiración a su exquisita sensibilidad artística. También quedo agradecida de las atenciones caballerosas [de las] que he sido objeto, pues parece que la educación de esta sociedad está a la altura de su Arte, y, comprendiendo que soy dama y señora, tengo el placer de decir que he sido tratada y considerada, y que **no podrá haber menguado alguno** **OJO (Maestra): Revisar**, que de mí ni de las personas que con su amistad me honraron, pueda decir ni suponer otra cosa. Adiós, pues, México exquisito, me alejo con profunda nostalgia de tus ciudades llenas de ternuras y júbilos, dejándote como recuerdo todas mis guirnaldas y todas mis flores.<sup>42</sup>

Partió desde Veracruz hacia La Habana.<sup>43</sup> Sus empresarios, García Sánchez Facio y Gaspar de Alba, “se repartieron más de 10.000 pesos cada uno, y añádase que ella se fue de México con cerca de  *cien mil*  que en metálico y en alhajas le obsequiaron sus amigos particulares”.<sup>44</sup>

El público disfrutaba “con la figura de la bailarina Lydia de Rostow”.<sup>45</sup> En Madrid resonaron los triunfos de la artista rusa en la revista de espectáculos *Eco Artístico*, donde apareció una vistosa foto recordando sus actuaciones en esa ciudad: “Notable y elegantísima bailarina que tanto ha aplaudido el público madrileño en la temporada pasada y que reaparecerá en breve en el Salón Madrid”.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> *El Imparcial*, agosto de 1909.

<sup>43</sup> *Revista de Revistas*, 1926. *Revista de Revistas* (1910-1984) fue fundada por el periodista jalisciense Luis Manuel Rojas, quien fue su primer director. Actualmente existe una Sala de Consulta de esta publicación en las instalaciones del periódico *Excélsior*.

<sup>44</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, págs. 3126 y 3223.

<sup>45</sup> *Eco Artístico*, 1909. [Madrid.]

<sup>46</sup> *Eco Artístico*, 1910.

En febrero de 1910, la escultural bailarina Lydia de Rostow actuó nuevamente en la Ciudad de México, en el tablado del Principal, donde causó sensación. En Madrid, mientras tanto, seguían solicitando el regreso de la original *danseuse* sugestiva:

Esta encantadora y elegante artista que con tan ruidoso éxito actuó la última temporada en el Salón Madrid, es fácil que pronto sea aplaudida nuevamente en este mismo Coliseo. Algunas dificultades se han presentado por contratos que tiene ya firmados, pero el interés de la empresa y la predilección que esta hermosa artista tiene por el público madrileño tal vez puedan salvarlas. Mucho lo celebraremos, pues no hay artista que con más entusiasmo se aplauda en esta corte.<sup>47</sup>

Por su parte, otro medio informativo de la época hacía los siguientes comentarios:

A pesar del tiempo transcurrido desde la triunfal presentación en Madrid de esta hermosa bailarina, todo el mundo la recuerda con entusiasmo. Lydia es la personificación de la elegancia y de la distinción, siendo, además, una de las artistas más bonitas que hemos aplaudido. Sus atractivas y fascinadoras danzas consiguieron que la afortunada empresa del Salón Madrid hiciese un pingüe negocio, pues durante la actuación de esta artista no hubo noche que no se agotasen las localidades. Contratada actualmente en México, donde alcanza un éxito sin precedentes, no sería difícil que en breve pudiéramos volver a admirarla en Madrid, lo que desearíamos se confirmase.<sup>48</sup>

En febrero de 1910, los empresarios Luis Alcaraz y Romualda Morones, del Teatro Principal, informaban:

La empresa Alcaraz contrató a la Rostow, quien a partir de esta fecha realizó una exitosa temporada en el Viejo Coliseo: las señoras Morones, en sus acertados propósitos de corresponder al creciente favor que a su teatro dispensa el público, han contratado últimamente a la célebre artista Lydia de Rostow, que tan magnífico éxito obtuvo hace algún tiempo en la Academia Metropolitana. El número de la Rostow es esencialmente artístico, es la belleza del desnudo con toda la pureza de líneas de una estatua griega.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> *Loc. cit.*

<sup>48</sup> *El Diario Ilustrado*, febrero de 1910.

<sup>49</sup> *El Correo Español*, febrero de 1910.

Al respecto, el diario *El Imparcial* publicó:

La nota más sugestiva en la tanda de moda será el debut de la hermosa rusa Lydia de Rostow, una de las artistas que con mejor éxito han trabajado en esta capital; debido a su singular belleza, a su incomparable elegancia y al mérito de sus bailes, el nombre de Lydia de Rostow es suficiente para atraer un lleno al Teatro Principal.<sup>50</sup>

El 11 de febrero de 1910, la “celebérrima” Rostow volvió a aparecer en el antiguo Coliseo. Sobre el particular, *El Imparcial* reseñó:

Hacía mucho tiempo que el Teatro Principal no se veía concurrido como anoche. Ni una sola localidad quedó en la taquilla. Palcos y lunetas estaban ocupadas por nuestras más distinguidas familias. La sala ofrecía el aspecto encantador de una noche de gran gala. El éxito de Lydia Rostow, como lo esperábamos, fue colosal, y su nuevo número, como todo lo que rodea a la distinguida artista, elegantísimo. Al presentarse en escena, el público en masa le tributó una gran ovación que se repitió a la terminación de sus bailes. En resumen, un gran éxito para la Rostow, y un gran éxito para la Empresa, tanto por la adquisición de tan notable artista, como por la buena idea que ha tenido de establecer a hora muy apropiada para las familias una *tanda* de moda, que se sostendrá mucho tiempo. Los revendedores hicieron su agosto, vendiendo lunetas a tres y cuatro pesos; tal era el entusiasmo por asistir al *debut* de la escultural bailarina.

Sus bailes más gustados se llamaron *El lenguaje de las flores*, *El arco iris*, *Los bailes griegos*, *Los orientales*, *La mariposa* y *El maillot negro*. Sus éxitos noche a noche fueron colosales, y por segunda vez la Rostow se enriqueció a sí misma y enriqueció a la Empresa. Fue considerada “el ideal de la belleza femenina”.<sup>51</sup>

Otros medios registraron su actuación del 11 de febrero<sup>52</sup> y su repertorio.<sup>53</sup> *La Patria*, por ejemplo, comentó:

<sup>50</sup> *El Imparcial*, febrero de 1910.

<sup>51</sup> *El Imparcial*, 12 de febrero de 1910.

<sup>52</sup> Manuel Mañón. *Historia del Teatro Principal de México*. México, Editorial Cvltvra, 1932, pág. 325.

<sup>53</sup> Museo Nacional de Culturas Populares. *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*. México, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2005, pág. 128.



Hizo su debut en el Teatro Principal la bella bailarina Lydia de Rostow, y como lo esperábamos el éxito fue superior, un éxito de aquellos que rara vez hay; la original bailarina triunfó en toda la línea escuchando durante sus dos tandas las ovaciones más estruendosas por parte del numeroso público que llenó el salón, hasta el grado de no dejar un solo sitio vacío. Es indudable que la Rostow volverá a llevarse las más numerosas simpatías y que con ese motivo el Teatro del Coliseo será pequeño para contener la inmensa avalancha de tandófilos amantes de lo bueno, que a diario querrán concurrir a admirar la escultural figura de la clásica bailarina rusa, a la triunfadora y elegantísima artista que desde hace un año recogía tempestades de aplausos.<sup>54</sup>

*La Iberia* afirmó: “Provocó un verdadero frenesí”.<sup>55</sup> *La Patria* opinó: “Ha de haber pocas mujeres que puedan lucir como ella las impecables formas de Afrodita”.<sup>56</sup> Y *El Correo Español* aseveró: “Interpretó nuevas creaciones y también coreografías favoritas del público, como el *Baile del velo*”.<sup>57</sup>

*El Diario Ilustrado*, por su parte, reseñó:

En la noche en que después de más de un año de ausencia reapareció ante el público mexicano Lydia de Rostow, no pasa día en que no coseche merecidas muestras de simpatía y entusiastas tempestades de aplausos. Cuando la hermosa artista rusa debutó últimamente en el Teatro Principal con su *Danza de los velos*, temían sus antiguos admiradores que el tiempo transcurrido hubiera dejado alguna lamentable huella en la belleza de Lydia, pues bien se sabe lo frágil y efímera que es frecuentemente la hermosura femenina, pero cuando se levantó el telón y después de las primeras frases musicales se pudo contemplar de nuevo las armoniosas líneas de la elegante artista, más perfectas todavía que en su primera aparición, su triunfo definitivo, el de esta temporada, quedó por completo asegurado.

Y las previsiones de la primera noche se han cumplido con creces. Después de la *Danza de los velos* y del *Lenguaje de las flores*, el *Maillot noir*, con sus originalísimos efectos escénicos mezcla de algo diabólico y estatuario a la vez, se hace aplaudir frenéticamente y repetir noche a noche. Lydia de Rostow, hechicera de los movimientos estéticos y de los

<sup>54</sup> *La Patria*, febrero de 1910.

<sup>55</sup> *La Iberia*, febrero de 1910.

<sup>56</sup> *La Patria*, febrero de 1910.

<sup>57</sup> *El Correo Español*, febrero de 1910.

contrastes luminosos, conoce los encantos del misterio y sabe sorprender con los efectos más inesperados, ocultando en la sombra o bajo las inmensas y brillantes alas de fantástica mariposa las helénicas formas, cuando se las espera surgir en triunfal apoteosis, o aparecer en rápidos instantes en el rítmico cambio de actitudes al compás de trozos musicales delicadísimos seleccionados con refinado gusto.<sup>58</sup>

*Fin de Siglo* abundaba sobre las presentaciones de la bailarina:

Lydia de Rostow ha vestido el *maillot* negro y con él está encantadora. El público no se cansa de aplaudirla y de admirarla, y en su entusiasmo, si mucho le seduce la mujer, tanto o más le cautiva la artista. Porque la Rostow es la artista incomparable de la *pose* armoniosa y bella, movida graciosamente al cadencioso ritmo de sus danzas incomparables, que seducen y que fascinan. Nada hay en esa artista dejado al acaso y sus éxitos son el fruto de un profundo estudio de estética en el cual todo se ha puesto a contribución: la belleza escultural de la mujer, su gracia y donaire, su habilidad coreográfica, la delicada música de los bailables, la elegancia, lujo y vistosidad de los vaporosos trajes y los reflejos vivos y variados coloridos. El cuadro resulta perfecto y de una belleza helénica, que convence aun a los más difíciles de contentar. Y Lydia de Rostow triunfa gentilmente y Pedrito del Villar se frota las manos, contentísimo noche con noche, amontonando escudos y apilando billetes de banco. Que la minita durará no cabe duda, pues jamás nos cansaremos de admirar a la Rostow.<sup>59</sup>

Lydia continuó siendo la mimada del Teatro Principal, y según “parece ya permanecerá poco tiempo en el cartel, de manera que si hay todavía quienes no hayan presenciado sus elegantes y preciosos bailables, deben apresurarse a contemplar aquel cuerpo escultural que se mueve lánguidamente y toma *poses* y actitudes sugestivas y elegantes. No es la Rostow el único atractivo *dansant* del Viejo Coliseo”.<sup>60</sup>

Con la temporada de Pascua “abrieron sus puertas los teatros, en formidable competencia de novedades y atractivos. El Principal, en primera fila, remozado y flamante, ha echado la casa por la ventana, presentando un cuadro de variedades a cuya cabeza descuella la escultural Lydia de Rostow”.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> *El Diario Ilustrado*, febrero de 1910.

<sup>59</sup> *Fin de Siglo*, 1919.

<sup>60</sup> *La Patria*, marzo de 1910.

<sup>61</sup> *El Diario*, marzo de 1910.

Otra temporada de la Rostow con éxito de público y también económico. Los números de ella que más gustaron fueron *El lenguaje de las flores*, *El arco iris*, *Los bailes griegos*, *Los orientales*, *La mariposa* y *El maillot negro*. “Se enriqueció nuevamente la Rostow y también la empresa”:<sup>62</sup>

Refugio de bailarinas es ahora el Teatro Principal. Son cuatro: se llaman la rusa Lydia de Rostow, la francesa Gyka, la española Sacramento y la mexicana Josefina. Pero ninguna como Lydia de Rostow, tan espiritualmente bella y tan bellamente intelectual. Lydia de Rostow es, sin duda, la bailarina más artista de cuantas nos han visitado. Sus bailes son poemas en los que pasiones y sentimientos están expresados por medio de ritmos. Todo en ella es notablemente armonioso: en la danza, el espléndido cuerpo de redondeces castas adopta actitudes que tienen una secreta poesía; su rostro de rubia alimenta gestos impasibles de estatua. Como Isadora Duncan, piensa que fuera de la desnudez no existe belleza natural y completa. Y si bien es verdad que su desnudo no puede llamarse real y efectivo, como lo sería, quizás, en un teatro de Europa, por lo menos nos aproxima al encanto de la hermosura del cuerpo humano, desprovisto de velos, en los cuadros de su delicioso baile *El lenguaje de las flores*. Surge en un nimbo de claridad rosada; ondulante, lenta, avanza; avanza y hace desfilar, al suave ritmo musical, las flores que personifica, para desaparecer luego convertida en mariposa, dejando en las pupilas un deslumbramiento.<sup>63</sup>

“La hermosa rusa Lydia de Rostow preparó su beneficio con una magna función; en esta noche la beneficiada bailará nuevos números y hará *déshabillé*, que hasta hoy solamente lo hemos visto por artistas de poca valía.”<sup>64</sup> “Verdaderamente sugestivo será el programa.”<sup>65</sup>

El 22 de abril la Rostow celebró su beneficio y despedida a teatro lleno:<sup>66</sup>

Hubo función de gala, como se trataba del beneficio de la hermosa y escultural bailarina rusa Lydia de Rostow. Inútil es decir que el teatro se vio pletórico de concurrencia y que los *déshabillés* de la bella Rostow fueron objeto de ruidosos aplausos. Esta belleza en que se

<sup>62</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 3223.

<sup>63</sup> *El Mundo Ilustrado*, marzo de 1910.

<sup>64</sup> *El Diario*, abril de 1910.

<sup>65</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 3223.

<sup>66</sup> *Ibíd.*, pág. 3268.

admira la plástica helena, se ausenta ya. Buena falta va a hacer en el vetusto coliseo, donde los espectadores no pueden concebir que falte el sugestivo espectáculo en la tanda de moda y en uno de los intermedios de las funciones subsiguientes. Veremos con qué suple la activa e inteligente Empresa a la hermosa hija de Terpsícore.<sup>67</sup>

*El Imparcial* no dejó de manifestar que esa noche Lydia exhibió el baile de *Los apaches*, que disgustó por lo “exagerado e indecente” de los movimientos.<sup>68</sup> En *Revista de Revistas*, meses después se aseguró:

Decididamente, somos en México unos colegiales inocentísimos. ¿Y nos asustábamos con los atrevimientos de María Conesa y de Lydia de Rostow? El arte ha progresado enormemente. Ahora se acompaña el “desnudo estético” con unos movimientos de caderas, y unos guiños, y unas sonrisas y unas palabras... Repito, en México hemos llegado a un candor estupendo.<sup>69</sup>

El elegante Teatro de Variedades de Puebla<sup>70</sup> promovió en grandes anuncios el próximo debut de la famosa bailarina:<sup>71</sup>

Esta singular artista que pronto va a abandonar el escenario del Principal, pues saldrá el día 27 a trabajar en uno de los mejores teatros de La Habana, es de aquellas que dondequiera que aparezca suscitará aplauso y admiración. Ninguna como ella ha sido capaz de presentar un mismo espectáculo durante tiempo tan prolongado. Primero en la Academia Metropolitana, el año anterior, en una temporada de seis meses, y últimamente en el teatro de la tanda, por espacio de un tiempo igual, ha cautivado los sentidos principales de la estética: la vista y el oído. Realmente, la originalidad del espectáculo, aunada a la peregrina hermosura plástica de la Rostow, halaga dulcemente. Ante la magnificencia de las escenas del arte plástico que ofrece París, conoció Lydia, siendo casi una niña, la orientación de su porvenir. Por eso no volvió en largos años a su fría tierra de Rusia. Sus bailes son

<sup>67</sup> *El Diario*, abril de 1910.

<sup>68</sup> *El Imparcial*, abril de 1910.

<sup>69</sup> *Revista de Revistas*, 17 de octubre de 1910.

<sup>70</sup> Teatro de Variedades de Puebla (1908-1988), ubicado en el Zócalo de esa ciudad. En su foro se llegó a bailar el cancán.

<sup>71</sup> *El Imparcial*, 11 de febrero de 1910.

originalísimos, creados por ella misma. No se acierta a expresar cuál es más bello. La *Danza griega* rememora la dulce voluptuosidad de las vírgenes paganas. El *Baile de las flores*, asaz simbólico, explica en cadencias y en movimientos las etapas del amor, rendido al fin ante la belleza, que también se rinde por los cálidos efluvios de la primavera. *Los siete velos*, trasunto del baile de Salomé donde gradualmente los colores primarios y los secundarios del iris exaltan la mirada y la imaginación. El *Maillot negro*, y para no citar más, el baile de *La mariposa*. Es de citarse en la bella [...] la propiedad, abundancia y riqueza de sus trajes. Uno de ellos que palparon nuestras manos, recamado de pedrería y con sutiles bordados en que no intervino otra maquinaria que la paciencia, fue pagado en ¡diez mil francos!<sup>72</sup>

Lydia de Rostow debutó en Puebla, el primero de mayo, en el Teatro de Variedades: “Esta célebre artista, justificando la fama adquirida, dará otras dos representaciones en las que cosechará tantos y merecidos aplausos como en la primera”.<sup>73</sup>

En septiembre de ese año de 1910 se programaron nuevas presentaciones de la Rostow.<sup>74</sup> El Teatro Mexicano anunció: “Ha quedado arreglado el contrato [...] y la presentación [...] será la escultural Lydia de Rostow, [quien] es muy aplaudida siempre que sale a escena y las tandas en que ella toma parte se ven concurridísimas”.<sup>75</sup> “Sigue viento en popa El Mexicano con Lydia de Rostow, La Tirana, el Trío Pereda, y se anuncian nuevos números”.<sup>76</sup> La Rostow, en su baile *El lenguaje de las flores*, “que cada día es más apreciado por el elegante público que asiste a este teatro, sigue siendo la artista predilecta”.<sup>77</sup>

Se anunció el beneficio de la célebre artista despidiéndose del público mexicano.<sup>78</sup> El día del beneficio se comentó que la artista permanecería en México y que, después de un ligero descanso, reaparecería en otro teatro de la ciudad.<sup>79</sup>

Cae el telón después de una sesión de cinematógrafo. Luego, los foquillos incandescentes se preñaron de luz para bañar en claridad meridiana a todo el público que, con ansia y

<sup>72</sup> *El Diario*, febrero de 1910.

<sup>73</sup> “Rostow”, mayo de 1910. Recorte hemerográfico.

<sup>74</sup> *El Diario*, septiembre de 1910.

<sup>75</sup> “Teatro y variedades”. *El Diario*, 20 de septiembre de 1910.

<sup>76</sup> *Novedades*, septiembre de 1910.

<sup>77</sup> *El Diario*, octubre de 1910.

<sup>78</sup> *Revista de Revistas*, octubre de 1917.

<sup>79</sup> *El Imparcial*, octubre de 1910.

anhelos infinitos, deseaba que la cortina del foro se alzara nuevamente, a fin de admirar, con admiración rayana en culto por el Arte, a la encantadora rusa que iba a reaparecer, ante muy distinguida concurrencia, para acreditar y refrendar su preciosa personalidad artística.

Una música matizada de armonías, música de melopea, música lánguida, deshojó flores de nuestra alma y nos acarició y nos consoló como brazos de madre amantísima. Descorrióse la cortina, y la Mujer, la Belleza misma, surgió de entre una ola de encajes y de sedas, como dizque Venus nació de las espumas de Proteo. La Rostow permanece inmóvil algunos instantes y hace germinar en nuestra mente, con su actitud, con su sonrisa, con su lánguido parpadear, todo un pasado glorioso, todo un mundo de evocaciones maravillosas. La divina rusa levanta sus brazos, tal que si bendijera, se adelanta hacia las candilejas con paso rápido, como si el milagro de sus pies temiese pisar las flores que en la alfombra yacen; y después, contemplamos una serie de figuras y un conjunto de actitudes que hacen olvidar el ángulo para dar vida a la línea curva. ¿Y qué os diré de ella? No lo sé; la belleza, como la religión, no se explica, se siente. Un bien acabado busto descansa sobre dos columnas de arte puro, columnas que en su parte inferior florecen en dos pies, pies envidiados por las estatuas de Rodia. Cierne sobre nosotros la tristeza sus alas negras, al comprender que esta beldad no ha tenido, de fijo, el orgullo de ser madre: lo demuestra la perfecta e impecable curva del abdomen. Sus pechos no desafían como los de Friné, sino anhelan, piden, suplican. Los brazos no son carnosos ni fuertes, son blanquísimos y delgaduchos y nunca llegarán a ahogar, pero sí a servir de dulce cárcel al hombre de sus quereres. La boca se ha contraído por la frialdad de las palabras rusas y tiene endurecidos los músculos labiales: ¿será acaso porque ha besado mucho? ¡Quién lo sabe!, pero lo que sí puedo asegurar es que ese estuche de sonrisas, ese ramito de dos claveles que avaros guardan el oriente puro de muchas perlas, es perfecto. Sus ojos “color uva” están subrayados por negrísimas pestañas que semejan esclavas etiopes encargadas de mantener el fuego que en ellos arde; son ojos herméticos, son ojos de porcelana, son ojos de retrato, son ojos fríos: tal parece que están mirando las estepas nevadas de la Rusia, las estepas siniestras donde al conjuro de la sangre del desterrado florecen rojas amapolas. Tiene el pelo oscuro, azuloso, como noche que se viene sobre el día, como si un cuervo, estático ante el crepúsculo de esas ojeras, se hubiese detenido en la frente y hubiese abierto las negras alas. El conjunto es estético, es ideal: al verla hay que arrodillarse al fin de rendir culto a su Majestad la línea. Y cuando la encantadora rusa se nos presenta con el pudor de su desnudez, el Deseo no pone sus garras en nuestro cuerpo, no pone sus lumbres en nuestra pupila, no pone sus temblores en nuestras manos, sino que el Arte, hijo de la Belleza, diluye laxitudes en nuestra alma, tachona de ideas nuestro cerebro y obliga a nuestras manos al aplauso.

En su último baile, cubierta únicamente con un velo de gasa, se nos figura la encarnación del crepúsculo, porque adivinamos la aurora de su cuerpo a través de una nube de seda, nube que cobra todos los matices, todos los tonos y todas las irisaciones de una apoteosis. Termina la música con un suspiro, y la Rostow, la Maga de la Belleza, conociendo su labor que aúpa y enaltece, retrocede poco a poco como si estuviera próxima al desmayo enloquecedor con que las mujeres de su laya tanto pueden abrir como cerrar una vida.

Otra vez, y otras muchas, se levanta el telón a instancias de un público entusiasmado, y ella, pálida, con la palidez de la luna que aparece en nuestro cielo cuando aún el sol empurpura el horizonte, da las gracias con elegancia, vaciando sobre nosotros la rica escarcela de coral donde guarda el tesoro ambicionado de sus besos.<sup>80</sup>

Los beneficios de *La Tirana* y de *Lydia* de Rostow llevaron mucha gente a ese simpático Coliseo.<sup>81</sup> Siguió hasta el 16 de octubre, cuando partió la Rostow.<sup>82</sup> Luego ésta desapareció misteriosamente y nunca más se supo de ella. ¿Acaso se cumplió su anhelado deseo de casarse? Años después se refirieron a la famosa bailarina rusa como “la primera bataclana en nuestros escenarios. Fue esa época la del florecimiento de las variedades”.<sup>83</sup>

<sup>80</sup> “La Rostow”, 1910. Recorte hemerográfico.

<sup>81</sup> *Novedades*, octubre de 1910.

<sup>82</sup> *Revista de Revistas*, octubre de 1910.

<sup>83</sup> *Ruffo*. “Recuerdos teatrales. Variedades de hace veinte años”. *Revista de Revistas*, 7 de agosto de 1932.



## Anna Pavlova y sus ballets estrenados en México

Anna Pavlova. *La libélula*, 1927, SpaZio DanZa,  
personajes imprescindibles.

<https://lapesadademiri.wordpress.com/personajes-imprescindibles/pavlova-anna/>

Anna Pavlova nació en 1881 en San Petersburgo. Inició sus estudios de ballet en la Escuela de Ballet del Teatro Mariinski con Ekaterina Vazen, Christian Johansen, Marius Petipa, Eugenia Sokolova y Enrico Cecchetti. Debutó como solista en 1899 y en 1906 se convirtió en *prima ballerina*.

Michel Fokine creó para ella *La muerte del cisne* en 1907, y desde entonces fue partidaria de las reformas introducidas por el coreógrafo.

Debutó en los Ballets Russes de Diaguilev en París en 1909, aunque pertenecía al Teatro Mariinski.

En 1910 realizó en la Metropolitan Opera House de Nueva York varias presentaciones junto al también bailarín ruso Mijáil Mordkin. Ese mismo año estableció su propia compañía, con la que programó diversas actuaciones tanto en Nueva York como en Londres, Praga y Berlín.



En 1913 actuó en los Estados Unidos y en Canadá. Se dice que en 1914 contrajo matrimonio con su *manager*, Victor Dandr <sup>84</sup> –aunque no se ha podido confirmar–, y fue la última vez que estuvo en Rusia. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial se encontraba en Berlín y regresó a Londres. Posteriormente decidió trabajar en los Estados Unidos y en América Latina. Al finalizar la guerra volvió a Europa e inició las célebres giras mundiales organizadas por Dandr , a lo largo de las cuales ofreció más de cuatro mil funciones en todos los continentes.

En 1924, el actor Douglas Fairbanks film  algunos de los solos de Pavlova, los cuales más tarde formaron parte de la película *The Immortal Swan* (1956).

La bailarina falleció en 1931 en La Haya, Holanda, afectada por una pulmonía.

La propia artista se refiere así a algunos sucesos de su biografía:

Mis primeros recuerdos se remontan a la época en que vivía con mi madre en un pequeño apartamento en San Petersburgo. Era hija única y mi padre había muerto cuando yo tenía dos años [...Mi madre] Fue mi amiga, y todas las noches le confiaba mis pequeñas cuitas y mis magras alegrías de niña [...].  ramos muy pobres, y sin embargo mi madre halló siempre el medio de procurarme algunos placeres inesperados...

“Vas a ver el país de las hadas.” La música de *La bella durmiente del bosque* es de nuestro gran Tchaikovsky [...] y cuando se alzó el telón no pude contener un grito de alegría...

“ No querrías t  bailar así?”, me pregunt  mi madre sonriente. “ Oh no!”, respond , “querría bailar como *La bella durmiente del bosque*. Algún día yo será la beldad durmiente, y, como ella, danzar  aquí, en este teatro.” Mi madre murmur  yo no s  qué cosa, sin darse cuenta de que yo acababa de encontrar la idea directriz de toda mi vida. Cuando salimos del teatro y durante todo el camino de regreso, la idea de convertirme en una bailarina fue para mí una obsesión, y se lo manifestó a mi madre. Mi madre no quería que la abandonara para entrar en la escuela de baile, pero al fin se resign . La consideración de

<sup>84</sup> Victor Emilovitch Dandr , empresario de ballet ruso y probablemente marido de Pavlova. Se involucr  con ella en 1910, y fung  como representante suyo a lo largo de su carrera. Tras la muerte de Pavlova, en 1931, formó una compa a que realizó giras por Europa, América del Sur, India y Australia. En 1938 dirigió los Ballets Rusos de Coronel de Basil –conocidos como Royal Covent Garden Russian Ballet– y más tarde el Original Ballet Russe. Escribió el libro *Anna Pavlova in Art and Life* (Londres, 1932), que constituye la mejor biografía de la gran *ballerina rusa*.

nuestra pobreza la decidió a consentir en el sacrificio, pensando en el día que ella me faltara y estuviera yo sola enfrente de la lucha por la vida.

Los reglamentos prohibían aceptar alumnas en la escuela de danza antes de los diez años y hubo que esperar. El día preciso de mi décimo aniversario fuimos a casa del director de la Escuela del Ballet Imperial. Fui aceptada y lloré de alegría más que lo que lloré por la separación de mi madre. Mi vida estaba definitivamente trazada...

A los diez y seis años dejé la escuela de baile y obtuve el derecho de ser llamada “primera danzante”, que es un título meramente oficial. Más tarde obtuve el de “ballerina”, que sólo cuatro poseemos hoy en Rusia...

La lectura de la vida de la Taglioni me despertó el deseo de figurar en las escenas del extranjero. La célebre bailarina italiana danzaba en Londres, Viena, París, y en el propio San Petersburgo, donde todavía se conserva el molde de su pie diminuto y prodigioso...

Mi primera *tourné*e por el extranjero comenzó en Riga, en 1907. Seguí a Estocolmo, Copenhague, Praga y Berlín, y en todas partes mis danzas fueron acogidas como la revelación de un arte insospechado. Al año siguiente partí para Leipzig, Praga y Viena. En estas capitales danced el arrobador *Lago de los cisnes* de nuestro Tchaikovsky, y más tarde revelé el arte del ballet ruso en París...

En Londres tuve el honor de danzar ante Sus Majestades el rey Eduardo y la reina Alejandra, y enseguida comencé una gira por América que fue una verdadera marcha triunfal, pero que me impuso fatigas enormes. Habitaba el tren especial que nos transportaba a todos lados a través de millares de leguas. Aconteció muchas veces que llegábamos a una ciudad con el tiempo justo de ir al teatro para la representación, y una vez terminada ésta se nos expedía, o mejor, se nos fulminaba como una tromba a la estación del ferrocarril, para seguir rodando vertiginosamente otras doce o veinticuatro horas, hacia otra ciudad y otra representación. La prueba fue decididamente demasiado fuerte para mis nervios, y a pesar de que en América han querido que vuelva, confieso que me falta la fuerza para realizar aquella travesía fulgurante al través del nuevo continente.<sup>85</sup>

Indudablemente, las visitas de Anna Pavlova y su compañía a México son valiosas por sus múltiples significados. Uno de ellos, poco estudiado, es el relacionado con las coreografías que por primera vez presentó ante un público aficionado desde hacía mucho a lo que llamaban en esa época el “baile artístico”.

<sup>85</sup> “Anna Pavlova”. *El Nuevo Diario*, 1913.

Un importante núcleo de “balletómanos” cultos conocían muy bien los aportes del nuevo arte proclamado por los artistas rusos: la fusión de la pintura, la literatura, la música y el arte coreográfico. El llamado baile “moderno” surgió en París con Los Ballets Rusos de Diaguilev. Un arte *sui generis*, a la vez plástico-musical y mímico.

Sobre este movimiento dancístico se publicó muchísimo en la prensa mexicana. Los interesados podían seguir el desarrollo de la incomparable agrupación de Serguei Diaguilev, pero ésta no llegó nunca hasta nuestro territorio.

Pavlova perteneció a la primera generación de bailarines que con su talento iniciaron esta corriente junto al incansable Diaguilev, pero su inquietud la impulsó a recorrer el mundo al frente de su propio conjunto, enriqueciendo sus propuestas coreográficas, que fueron muchísimas.

Por ello, cuando en *El Universal* se anunció la gira de Anna Pavlova a estas latitudes

...se la esperó con grandes expectativas: decían los entendidos que el éxito grandioso de Pavlova consistía en la prodigiosa levedad rítmica de su baile, en la uniformidad de movimientos, en el salto único del danzarín de acero, en la música de Borodin, de Rimski-Kórsakov, de Liszt, de Chopin, de Delibes, en la orgiástica coloración de su indumentaria, y en la gloria de crepúsculo trópico de sus decoraciones.<sup>86</sup>

Xavier de Bradomín<sup>87</sup> vio en Nueva York a la Compañía Pavlova, cuyo desempeño le mereció el siguiente comentario:

Anna se presentaba rodeada de un grupo de mujeres bellísimas, físicamente educadas en la armonía de todo movimiento. Su trabajo mímico era realmente impresionante. En su gesto y en su actitud pasaban las inquietudes más íntimas de la música o de la leyenda. Y en decoraciones y trajes surgía siempre, como la victoria del anacronismo de los colores, el genio de Bakst burlando la vista con el contraste, sabio de los más atrevidos tintes, cogidos en una amistad lírica por su imaginación de esteta egregio.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> *El Universal*, 1919.

<sup>87</sup> Francisco [Xavier] Sorondo [Rubio]. Periodista y poeta, escribió entrevistas, crónicas, ensayos y reportajes sobre temas diversos. Utilizaba los seudónimos *Xavier de Bradomín* y *Francisco Rubio*.

<sup>88</sup> *Xavier de Bradomín*. “Notas de arte. México danza”. *El Universal*, 27 de diciembre de 1918.

Destacamos el hecho de que la creación, producción y montaje de repertorio y nuevas coreografías fueron una tarea cotidiana de Pavlova y sus colaboradores. Durante sus giras la artista desarrolló y perfeccionó muchos temas coreográficos. Tratando de fundir en ellos aciertos y hallazgos de los logros de otras artes, buscando imprimir su propia manera de expresión, única y sublime. Son estas producciones las que trataremos de abordar en el presente texto. Hay que decir al respecto que Anna siempre encontró tiempo en su rutinario día para discutir con el escenógrafo los diseños y el color de los trajes, pues todos los proyectó ella, y también sugería ideas acerca de tal o cual decorado.

Pavlova tuvo dos temporadas en México: en 1919 y en 1925. Junto con ella vinieron como artistas principales Vlasta Maslova (bailarina absoluta), Hilda Butsova (primera bailarina clásica), Alexandre Volinine y Laurent Novikov (primeros bailarines), Iván Clustine (maestro de baile del Teatro Imperial de Moscú) y Alexandre Smallens (maestro, director de la Ópera de Boston). Asimismo, compartieron escenario con ella Elena Saxova, Linda Lisdovska, Enid Brunova, Muriel Stuart, Winefride Verina, Victoria M. Sheffield, Martha y Lucila Countney, Isabel Henderson, Lucía Gardiner, Rosa Hamilton, Ruth Page, Elena Plazikovski, Andrea Hardowin, Andrés Kunowits, Vladimiro Vonrontzoff, Estanislao Pianowski, Franz Varjinski, Juan Zalewsky, Miguel Domislowski, Alejandro Vaseloff, Humberto Stowits, Leo Barte, Algeranoff, Natasia Pajewska y Fried.

Estos artistas se multiplicaron para interpretar las coreografías que día a día alternaban para brindar atractivos programas a un público privilegiado que pudo conocerlos acompañados por música en vivo.

Como versiones de los ballets de repertorio se mostraron en México *Amarilla* (1831-1912), *La bella durmiente* (1890), "Copos de nieve" de *El cascanueces* (1892), *Coppèlia* (1870), *Don Quijote* (1869), *La flauta mágica* (1893), *Giselle* (1841), *La muñeca encantada* (1888) y *Raymunda* (1898).

De igual modo, se escenificaron los ballets de las óperas *La noche de Walpurgis* (1859), *Orphee* (1762), *Romeo y Julieta* (1867) y *Thaïs* (1894).

También se presentaron en nuestro país los nuevos ballets *Bailes egipcios* (1916), *Chopiniana* (1913), *El despertar de Flora* (1900), *Fantasia mexicana* (1919), *Los frescos de Ajanta* (1923), *Hojas de otoño* (1919), *Invitación a la danza* (1913), *Impresiones orientales* (1913), *Los preludios* (1923), *La princesa pájaro* (1921), *Las siete hijas del rey Duende* (1912), *Una boda polaca* (1921) y *El último canto* (1918).

En esta compilación nos referiremos a las obras catalogadas como ballets, adjuntando, en la medida de lo posible, las síntesis argumentales que la propia agrupación de Pavlova difundió en programas de mano tanto sencillos como de lujo y en gacetillas. Asimismo, abordaremos las opiniones que dichos espectáculos artísticos suscitaron en los cronistas y los críticos que los cubrían.

Las obras son citadas cronológicamente, según su fecha de creación, y se clasifican en ballets de repertorio, de ópera y de nueva creación. Como señalamos antes, en este catálogo se incluyen los comentarios de quienes las presenciaron. Solicitamos al lector seguir con benevolencia este registro que, pensamos, será apreciado por quienes se dedican de tiempo completo al arte coreográfico.

## *Ballets de repertorio*

- *Giselle* (1841). Versión de Iván Clustine, basada en las de Marius Petipa, Jean Coralli y Jules Perrot. Obra programada para la Función de Honor y Beneficio de Anna Pavlova, el 11 de febrero de 1919 en el Teatro Arbeau.<sup>89</sup>

### *El Conde Sancho, de El Demócrata:*<sup>90</sup>

El festival anunciaba el estreno del arreglo al ballet de *Giselle*, la fantástica leyenda de Gautier, con música de Adam, que, al decir de las crónicas extranjeras, es la creación más grande de *madame* Pavlova. Y, en efecto, *Giselle*, que aunque la ficción tiene mucho y de viabilidad teatrales en error, *OJO (Maestra): Esta parte no se entiende* sirvió a la insigne moscovita para darnos a conocer su temperamento trágico, revelándose como una creadora del dolor.

En el primer acto, la trágica mima hizo derroche de perfectas transiciones, recorriendo la gama de toda una psicología. Fue primero la alegre locuela enamorada, quien confía en el amado; fue después la atolondrada provinciana que deposita el secreto de su amor a su doble *OJO (Maestra): ¿Así o noble?* señora e ignorada rival; fue, por último, la temprana flor

<sup>89</sup> Teatro Arbeau (1875-1954), ubicado en San Felipe Neri.

<sup>90</sup> *El Conde Sancho*. "La glorificación de Anna Pavlova". *El Demócrata*, 13 de febrero de 1919, pág. 8.

marchita, el soplo criminal del engaño. Anna Pavlova, grácil y coqueta, comenzó, en rápido proceso, una alegre enamorada; una buena, casta y sencilla, y, después, fatalmente enloquecida al conocer su desgracia.

Y así fue como, brevísimamente, la vimos el amor, el lamento, la angustia y el terror, y, en vesánica actitud, cae vencida para siempre al paso del infortunio. Fue pues, el primer acto de *Giselle* la revelación más grande de la tragedia consumada que, con su descoyuntado cuerpo armónico y unas aladas extremidades, cual erecta cabeza de serpiente, salió de su marco de Reina de la Danza para simbolizar la mueca descompuesta del dolor.

En el segundo, infantil acto de *Giselle*, que nos resulta prolijo enunciar, la Emperatriz del Ritmo volvió a su reino, describiendo de nuevo aspectos palatinos de su arte grande y maravilloso, para hacerse aclamar enloquecidamente, dejándose oír en la sala teatral la más prolongada ovación, que aún debe tener eco en los auriculares de la genial danzarina.

Dos, tres, cuatro, cinco, no sé cuántas veces vi subir el telón. El público, emocionado, aplaudía sin cesar, y al palco escénico flores y palomas por la artista consagrada, mientras ésta escuchaba por vez primera en México los entusiastas acordes de nuestra típica diana. El Arte sonreía, viendo a su elegida conmovida, al conjuro de mágica virtud, a todo un público creyente que estallaba en colosales ovaciones. Y al alzarse el telón, por última vez, apareció la maga sola, majestuosa, cual estatua alabadísima, rodeada de montañas florales y algunas ofrendas, con que fue exaltada en México al trono de todas las Artes, por voluntad expresa de las bellezas todas.<sup>91</sup>

Jesús Buenaventura González Flores, *Buffalmacco*, de *El Pueblo*:<sup>92</sup>

Hacía mucho tiempo que no veíamos el coliseo de la calle de San Felipe Neri tan hermosamente concurrido. Estaba allí toda la élite metropolitana. No había un solo asiento desocupado. Principió la velada de *Giselle*, un ballet inspirado en la novela de Teófilo Gautier, con música de Adam.

A decir verdad, este ballet, con parecernos dentro de lo bello, no superó a algunos otros que nos ha presentado el cuadro Pavlova y vamos a decir por qué: en *Giselle*, Pavlova y Volinine desarrollan una labor de actores interesantísima; pero no vemos armonizada la coreografía y la tragedia en forma perfecta, como en *Amarilla*. El primer acto de *Giselle*, sobre ser candoroso, no deja la impresión fuertemente delineada como sucede con los

<sup>91</sup> *Loc. cit.*

<sup>92</sup> Jesús Buenaventura González Flores, *Buffalmacco*. Editor, periodista, animador cultural, político y poeta. Director de la *Revista Literaria de Zacatecas* y redactor de *El Demócrata*.

ballets más modernos en la trama y en la música. Las melodías de Adam, completamente dentro de un estilo de música a lo Bellini y a lo Donizetti, no aceptan una complicidad que nosotros deseamos escuchar. Todo el ballet espontáneo, de un romanticismo que Anna Pavlova sabe aristocratizar y defender; pero que a la postre nos enferma de un mal azul que está un poco *demodé*. La parte coreográfica es bien encontrada, pero lo repetimos, nos parece disociada de la tragedia. No obstante, el genio de Anna Pavlova se advierte a través de todas las manifestaciones escénicas, así tengan éstas por origen una intención que está fuera del vigor que caracteriza al moderno espectáculo. ¡No hace falta decir! (*Cela va sans dire!*)<sup>93</sup>

Otra opinión fue la de Carlos González Peña,<sup>94</sup> de *El Universal*:

Nosotros entramos en el teatro pensando que esa enigmática y desconocida *Giselle*, tan cuidadosamente guardada, tan esperada, tan reservada para ocasión tan solemne, cual era la *Serata d'onore* de la eximia danzarina, sería algo que eclipsara a las anteriores e inolvidables veladas... Y fuimos y vimos. Y el chasco que nos hemos llevado es de aquellos que –como dicen nuestros amigos españoles– no se dan muchos en libra...

¿Necesitaría decir que obra semejante no corresponde a la grandeza de Anna Pavlova? Cuando la escena huele a guardarropía y no nos da una sensación fuerte y honda de verdad, tiene forzosamente que resentirse por falso el arte de la más genial de los artistas. La ampulosa, la convencional escena de la locura y del suicidio nos recuerda a *Lucía* con su sempiterno camisón blanco, su caballera revuelta y sus insoportables gorgoritos. Dista mucho a ese momento Pavlova de infundirnos con la emoción ruda, grandiosa, toda ella hecha la antítesis de *Amarilla*. Vemos una mímica hábil, pero una mímica falsa. Y nos acordamos, con infinita melancolía, del cisne que agoniza y de la heroína llena de pasión y de júbilo, y de vida, de la *Bacanal*. ¡No alcanza a comprendernos de tal ausencia de verdad y de belleza ni siquiera el primor acrobático de bailes en que abunda *Giselle*!

¿Querría creerme una cosa la Pavlova? *Giselle* es un culebrón indigno de su genio de artista.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Buffalmacco. “‘La Serata d'onore’ de Anna Pavlova”. *El Pueblo*, 12 de febrero de 1919, pág. 5.

<sup>94</sup> Carlos González Peña (Lagos de Moreno, Jalisco, 7 de julio de 1885-Ciudad de México, 10 de agosto de 1955) fue un escritor y periodista mexicano. Colaboró en *El Diario*, *El Mundo Ilustrado*, *El Universal* y *El Universal Ilustrado*. Fundó las revistas *México* y *Savia Moderna*. Firmaba con los seudónimos *Roberto El Diablo* y *Maese Pedro*.

<sup>95</sup> Carlos González Peña. “El Beneficio de Anna Pavlova con *Giselle*”. *El Universal*, 12 de febrero de 1919.

- *Don Quijote* (1869), versión de Laurent Novikov. Su estreno en la capital de la República Mexicana fue el 23 de abril de 1925 en el Teatro Esperanza Iris.<sup>96</sup>

Argumento: Ballet en tres cuadros y un prólogo. Prólogo: el interior de la casa de Don Quijote. Don Quijote, arrellanado en una butaca, está profundamente embebido en la lectura de un viejo y voluminoso libro de caballería. Su imaginación, excitada por lo que está leyendo, concibe varias visiones fantásticas que desfilan ante su absorta mirada. Entra en una especie de éxtasis; llama a Sancho Panza y, armado de pies a cabeza, abandona su casa y parte en busca de una vida de aventuras.

*Primer cuadro:* Un mercado público en Barcelona. Una abigarrada multitud; bailarines callejeros, toreros, cantadoras... Llegan Don Quijote y Sancho Panza y el primero es informado de que un rico posadero de la población pretende obligar a su hija a que se case con un individuo muy acaudalado, pero a quien la muchacha detesta.

Don Quijote se indigna al pensar en que se llegue a imponer tal iniquidad a la joven, y por medio de amenazas obtiene el consentimiento del padre para que la moza se case con el hombre a quien ama. La multitud, profundamente impresionada por la generosa intervención de Don Quijote, toma una parte activa en todos los incidentes de la aventura y prodiga una ovación al hidalgo, volviendo enseguida a sus bailes y diversiones. Nuestro héroe, satisfecho de haber hecho algo para contribuir a la felicidad de la joven, se retira de la festiva turba llevándose consigo a Sancho Panza. La caterva continúa su algazara.

*Segundo cuadro:* A la orilla del bosque. Don Quijote entra al bosque a caballo. Despojado de sus arreos, se desmonta y se tiende a dormir. Sueña que está en los jardines encantados de Dulcinea.

<sup>96</sup> Teatro Esperanza Iris (1918), inaugurado como Teatro Xicoténcatl (1912). Actualmente es el Teatro de la Ciudad, el segundo escenario más importante de la metrópolis.



*Tercer cuadro:* Los jardines de Dulcinea. En medio de maravillosas visiones tiene una de Dulcinea. Le declara su amor sintiéndose cautivado a primera vista por la amada en quien tanto ha pensado y a la que por tanto tiempo ha adorado: se pierde en su fantasía y no acierta ya si lo que está viendo es sueño o realidad. La visión encantada se va esfumando al fondo y sólo quedan enfrente el Caballero con Dulcinea y su séquito. Uno de los caballeros de Dulcinea, celoso por la declaración de amor de Don Quijote a su Señora, lo reta a duelo. Se batien y Don Quijote obtiene la peor parte. La Dama lo ayuda y dirigiéndose a los que la rodean les dice que Don Quijote merece ser honrado en el más alto grado de su amor a la humanidad, su defensa de la mujer y su galante caballerosidad. Lo rodea con su chalina como signo de que de allí en adelante él será su Caballero, lo sienta al lado de ella y le ordena a su séquito que rinda homenaje al nuevo Caballero y que celebre sus aspiraciones de gloria y de idealismo con una espléndida fiesta.<sup>97</sup>

Elizondo, de *Excélsior*:

Hacían notar los programas que México iba a ser el primer país de habla española a quien había tocado el orgullo de admirar, antes que ningún otro, esta creación de la Compañía Pavlova.

Afortunadamente para los arregladores de este ballet fue México ese país, pues si llega a ser la propia España, no les arriendo las ganancias. La crítica hubiera sido dura y la opinión adversa, ya que para confeccionar esta fantasía española no se tuvieron en cuenta épocas, costumbres, trajes y ni siquiera geografía. El anacronismo impera con una audacia ligera como los pies de los mismos creadores, y vuela a través de siglos y regiones en un mariposeo desconcertante.

Veamos, pues, *Don Quijote* como un ballet fantástico en que las figuras de Sancho y Don Alonso pasan como arbitrario pretexto para una dulce y luminosa ofrenda de la Quinta Musa.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> *Don Quijote. Tournée 1925.* Programa de lujo bilingüe de Anna Pavlova, que se distribuyó en México en 1925, pág. 8.

<sup>98</sup> Elizondo. "El Ballet *Don Quijote* en el Iris". *Excélsior*, 24 de abril de 1925, pág. 7.

José Joaquín Gamboa,<sup>99</sup> de *El Universal*:

Quien vaya con la idea de encontrar a Don Quijote en este ballet de su nombre no lo encuentra. La figura del manchego ilustre no es sino un pretexto para lograr una fantasía de colores, sin reparar en anacronismos que en otra clase de obra serían imperdonables, pero que en la índole de estos bailes les dan animación, vida y color. Claro está que no hubo toreros en la época del caballero de la Triste Figura; pero precisamente en ello está cifrado el éxito del ballet. Bien se ve que se compuso para París y para Londres, en donde a la fecha España es totalmente ignorada, y en donde se tiene de ella la idea de los autores de este "Quijote". En nuestros países hijos de España, no puede menos de sonreírse ante la extraña y pintoresca confusión de siglos. Sin embargo, bastaría sólo la estupenda decoración de ese segundo cuadro para aplaudirlo.

Los cuadros tercero y cuarto, sobre todo este último, que es francamente irreal; un sueño del enamorado de Dulcinea, a quien se ve en sus jardines, entre cupidos y hadas, cuadro que recuerda los grandes teatros europeos, como el Empire o el Alhambra de Londres, cuadro de absoluta belleza y de suave poesía en que cada momento es un hallazgo de plasticidad.

Estas breves líneas, que no pueden ser sino una impresión, resumen lo que es el ballet estrenado anoche, el cual, con los anacronismos y todo, porque sobre ellos está su poderosa visualidad, ha de gustar muchísimo.<sup>100</sup>

- *Coppèlia* (1870), versión de Iván Clustine. Presentada por la Compañía de Pavlova el 14 de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu. Anna programó el primer acto de *Coppèlia* el 28 de febrero de 1919 en el Teatro Principal.

Argumento: En una pintoresca aldea de la frontera de Galicia vive el Viejo Coppèlius, fabricante de muñecos mecánicos. Su supuesta hija, Coppèlia, es una de las maravillosas muñecas y está tan cuidadosamente guardada que a todos los vecinos les atormenta la curiosidad. Todas las mañanas se la ve en la misma

<sup>99</sup> José Joaquín Gamboa (Ciudad de México, 20 de enero de 1878-29 de enero de 1931). Fue dramaturgo, escritor, periodista, diplomático y académico.

<sup>100</sup> "El Quijote". *El Universal*, 25 de abril de 1925.

ventana, en la misma actitud, y después desaparece, pero nunca sale de la misteriosa morada ni nadie ha oído nunca su voz. Su belleza ha atraído a muchos jóvenes, y más de uno ha pretendido en vano entrar a la casa, pues las puertas y las verjas están siempre bien cuidadas.

Swanilda, una linda muchacha que vive cerca, sospecha que Franz, su prometido, no es indiferente a los encantos de Coppèlia. La joven observa recelosa a la muda figura de la ventana y procura atraer su atención. Es inútil, los ojos de Coppèlia permanecen fijos sobre el libro que tiene en sus manos, aunque no se le ve voltear las hojas. La aproximación del Viejo Coppèlius a otra de las ventanas obliga a Swanilda a ocultarse violentamente, y desde el lugar de su escondite ve a Franz que se acerca a la casa y saluda a Coppèlia, quien parece que le devuelve el saludo. Coppèlius observa el galanteo con complacencia mientras Swanilda lo ve con enojo, y entonces sigue una viva reyerta de enamorados. Ya ella no quiere más a Franz.

Después tiene lugar una celebración con motivo de que el Señor Feudal obsequia a la población una campana. El Burgomaestre dice a Swanilda que Su Señoría concederá dote y matrimonio a varias parejas y le sugiere que ella y Franz aprovechen el ofrecimiento, pero ella con despecho le cuenta ciertas habladillas que relatan las infidelidades de su amante. Franz se va enojado y Swanilda se queda para bailar hasta el anochecer. Al despedirse ella de la alegre turba, se encuentra en el prado una llave que Coppèlius ha dejado caer momentos antes, y seguida de un grupo de muchachas entra a la casa, encontrando sólo que Coppèlia es una muñeca y no una joven.<sup>101</sup>

González Peña, de *El Universal*:

Muy bien hizo la compañía de Anna Pavlova en regalarnos con este primor de inspiración y de gracia muy francesa, que es como un rico bombón: *Coppèlia*. El ballet se conserva tan fresco y fragante como una rosa recién abierta –¡Y se abrió en 1870!– No en vano, con *Sylvia*, constituye la más apreciada joya de la herencia artística de Léo Delibes. El primor del cuento de Hoffmann, llevado a escena con sorprendente delicadeza; la magnífica partitura, tan

<sup>101</sup> *Coppèlia. Tournée 1925. Programa de lujo en inglés.*

espiritual, tan luminosa, tan viva, tan llena de hallazgos rítmicos, melódicos, armónicos e instrumentales, hacen de ese ballet una verdadera obra maestra. Conservábamos con amor su recuerdo. *Coppélia* era como una suave ingenua amiga que nos dejara de su fugaz aparición algo así como la sensación de una amiga lejana. Y ahora que la hemos vuelto a ver la encontramos más hermosea, mejor vestida, con un sello de artístico aristócrata que seguramente se debe tanto al exquisito gusto musical del maestro Smallens, como a la interpretación de Wlasta Maslova y de Volinine, y al excelente conjunto que forman las jóvenes danzarinas de la compañía de Pavlova, de las cuales en todas y cada una vemos constantemente rasgos de individual carácter que, sumados en el conjunto, realzan la belleza de las otras.

Esta gracia ingenua de *Coppélia* la entiende y la expresa deliciosamente Wlasta Maslova. El público tenía ganas de ver a esta joven artista en un ballet en que pusiera ampliamente a prueba las condiciones de intérprete que ha revelado en algunos papeles secundarios y pequeños bailes característicos. Y la Maslova correspondió ampliamente a la simpatía que tales deseos extrañaban. Es inteligente, es ágil, tiene alma de artista. Su “Vals de la Muñeca” nos parece sencillamente encantador; y las escenas mímicas que le preceden acusan de la bella artista a una aventajadísima discípula de su célebre maestra. Seis veces fue llamada a escena y su triunfo en *Coppélia* fue completo. Los bailes y escenas de Volinine, los bailes de conjunto del primer acto, la dirección escénica de Clustine, y, muy señaladamente, la orquesta, bajo la batuta llena de brío entusiasta y vibrante de Smallens, hacen de la obra de Delibes una de las joyas del repertorio de la Pavlova en cuanto a la interpretación escénica.<sup>102</sup>

- *La muñeca encantada* (1888), versión de Iván Clustine. El debut de la temporada fue en el Teatro Arbeu el 25 de enero de 1919, incluida esta obra.

Argumento: Al levantarse el telón aparece una linda tienda de juguetes asistida por su propietario (Zalowski) y sus dependientes (Varjinski y Pianoski). Van llegando sucesivamente varios parroquianos y entre ellos entra en la tienda una rica familia escocesa, compuesta de un rico banquero, su mujer y una hija. Éstos piden al dueño que les muestre los mejores juguetes. Entonces empieza un desfile de muñecos preciosos, pero ninguno satisface a la familia escocesa. El tendero hace

<sup>102</sup> Carlos González Peña. “ ‘Coppélia’ en el Arbeu”. *El Universal*, 15 de febrero de 1919, pág. 3.

que todas las muñecas juntas ejecuten una danza, pero esto tampoco gusta al rico escocés, que indica a su familia que deben marcharse del establecimiento; desesperado, el tendero les ofrece enseñarles su más preciado tesoro: “La muñeca encantada” (Pavlova), sin advertirles que si les gusta tendrán que adquirirla en un subido precio. Aparece la encantadora muñeca en un lindo estuche, causando la admiración de todos y principalmente de la hija del rico banquero escocés, que en el acto paga el subido precio que le pide el tendero y le ordena a éste que se la envíe inmediatamente a su domicilio. Todos se retiran, el tendero hace que se apaguen las luces y se marcha a soñar con el buen negocio que acaba de realizar. Al quedar la escena a oscuras “La muñeca encantada” sale de su caja y convida a todos sus compañeros a hacer lo mismo, porque como sabe que al día siguiente la van a mandar fuera quiere despedirse de todos sus hermanos para siempre.

En el cuadro segundo la escena se transforma y el público asiste a un desfile general de todos los juguetes que ejecutarán preciosas danzas, terminando con un *galop* general que bailan todos los artistas de la Compañía Anna Pavlova, dirigidos por el notable maestro Iván Clustine.<sup>103</sup>

*Buffalmacco*, de *El Pueblo*:

*La Muñeca Encantada*, música de Bayer, y otros compositores, correspondiendo el decorado y la indumentaria al artista ruso Poboukinsky. El público aplaudió frenéticamente, siendo tal vez lo que más agradó el *pas de deux* de la Muñeca Hada y el Príncipe Hechizo, en el que Pavlova y Volinine dieron la primera nota extraordinaria de agilidad y de belleza.<sup>104</sup>

González Peña, de *El Universal*:

La compañía presentó la deliciosa pantomimaailable comúnmente conocida con el nombre de *El Hada de las Muñecas*, pero en el programa aparecía con el nombre de *La Muñeca Encantada*. Ya lo sabemos, *El Hada de las Muñecas* es un bello juguete en que la música y coreógrafo envolvieron en gasas de oro un sueño azul. Nos divierte, nos cautiva,

<sup>103</sup> *La muñeca encantada*. Programa de mano. Teatro Arbeu, 1919. *Tournée* 1925. Programa de lujo en inglés.

<sup>104</sup> *Buffalmacco*. “El Ballet Ruso, en el Arbeu”. *El Pueblo*, 26 de enero de 1919, pág. 5.

pero no nos dice nada nuevo. Cierto: la Butsova es una linda muñeca que dice con ingenuidad admirable papá y mamá. Las muñecas de porcelana de Sèvres tanto nos placen que quisiéramos ponerlas en una vitrina. El poeta de Stowits es un interesante poeta, tanto como una tirolesa preciosa. La Stuart. ¡Sobre todo! La emoción que nos causó el contemplar por vez primera a Anna Pavlova fue de las inolvidables, tenía el misterio de las realizaciones que al ser presentadas las consideramos punto menos que imposibles... Pero –y tal pero hay que soltarlo con toda la franqueza– esta *Hada de las Muñecas* era una vieja conocida nuestra; y ahora que hemos vuelto a verla la encontramos menos bien vestida, y, más que todo, menos rodeada de compactos grupos de lindas muñecas de como apareció a nuestros ojos la primera ocasión que tuvimos el placer de saludarla.<sup>105</sup>

- *La bella durmiente del bosque* (1890), versión de Iván Clustine. Se interpretó por primera vez el 28 de enero de 1919 en el Teatro Arbeau.

Argumento: El famoso cuento de Perrault ha sido tomado como tema de un gran bailable en cuatro actos, por Chaikovski. Pavlova ha elegido el acto en que aparece la llegada del Príncipe Deseo y su séquito a una partida de caza en la selva. Sus amigos se internan en el bosque dejando solo al Príncipe, a quien se le aparece el Hada Lila que le cuenta el cuento de la Princesa Durmiente, y trata de persuadirlo para que se eche en busca de ella y haga esfuerzos por despertarla. El Príncipe vacila, pero el Hada presenta ante sus ojos una visión de la Princesa rodeada de sus compañeros. El Príncipe se siente tan encantado por esta visión que inmediatamente acepta ir por la Princesa.<sup>106</sup>

González Peña, de *El Universal*:

Por qué es que, con vaguedad del sueño, enrevesadas, difusas, pueblan mi alma todas estas visiones al surgir en el bosque la Bella Durmiente, entre el cortejo de las doncellas que se deslizan suavemente al son de ritmos ideales. Es que mi emoción no es semejante a la que de ordinario despintan los espectáculos teatrales. Es que mi emoción tiene, como los ritos orgiásticos, algo de íntimo y supremamente religioso. Es que Anna Pavlova no se ha aparecido ahora a mis ojos como bailarina célebre, salida de la Escuela

<sup>105</sup> Carlos González Peña. “La presentación de Anna Pavlova”. *El Universal*, 26 de enero de 1919, pág. 4.

<sup>106</sup> *La bella durmiente del bosque*. Tournée 1925. Programa de lujo, pág. 8.

Imperial de San Petersburgo, sino como una sacerdotisa que llega a nosotros para revelarnos la verdad de un nuevo credo. ¡Y todo contribuye al milagro! No sólo la música de Chaikovski, que por sí sola habla, y sólo reclama del artista el subrayado del gesto: También la escena, decorada conforme al espíritu originalísimo de la moderna escenografía rusa que nació del impulso inspirado de los Bakst, de los Roerich, de los Soudelkine, y que es hermana gemela de la música, a la que complementa y cuyo encanto prolonga, también los pies alados de las ninfas; también el gesto, a la par inquieto y estático de Volinine, que en el príncipe deseado se revela como un consumado maestro de la mímica. ¡Todo en esta obra magistral se asocia para producir la más elevada, la más radiosa de las emociones estéticas! Llegamos a *La Bella Durmiente del Bosque*. ¡Mientras que lo otro –poema de Chaikovski– lo es del otro: de los cielos!<sup>107</sup>

- *Copos de nieve de El cascanueces* (1892), versión de Clustine. Se presentó como estreno en México el 20 de febrero de 1919 en el Teatro Principal.

Argumento: Chaikovski escribió tres bailables, uno en cinco actos, otro en tres y el célebre bailable en dos actos *El Cascanueces*. Esta tercera y más corta obra encierra el mejor ejemplar de composición para bailable, donde parece haber concentrado los más altos impulsos de su genio. De este bailable nada hay más encantador que la interpretación que nos habla del cuento del nacimiento del árbol de Navidad.

El ballet presentado por la Pavlova y sus artistas rusos bajo el título: *Copos de Nieve*, los dominios invernales de las hadas han sido dotados por José Urbán, *ojó* (Maestra): ¿Es *Urbán* o *Urbán*?, el adepto, de un eterno y primoroso escenario, con ramas que se encorvan bajo el peso de la nieve. Es la región de los árboles de Navidad. A este original bailable se le ha dado el nombre de *Copos de nieve* muy apropiadamente, pues todo, la música y la representación, son tan ligeras, tenues y vaporosas como los copos mismos.

<sup>107</sup> Carlos González Peña. “La Bella Durmiente del Bosque”. *El Universal*, 29 de enero de 1919.

El cuento se refiere a Cascanueces, el muñeco, un regalo de Navidad que al fin resulta ser un Príncipe encantado y quien es libertado de su encantamiento por su pequeña dueña. En el transcurso del bailable y después del desencantamiento de Cascanueces, Chaikovski nos ofrece la linda leyenda del árbol de Navidad y nos transporta a las regiones nevadas y de invernal esplendor.

*Copos de nieve* es más que la leyenda de Navidad interpretada en baile: es el mismo espíritu de la Navidad con su pureza, alegría y belleza alentando en su música y en todos sus movimientos.<sup>108</sup>

Buffalmacco, de *El Pueblo*:

Otro éxito –y éste sin precedentes en la temporada de los ballets– fue la incomparable composición coreográfica de la suite de Chaikovski, que se nos presentó con el nombre de “Copos de Nieve”. Toda la riqueza sinfónica de estas páginas inmortales hizo que la mayoría de los espectadores, revelando un extraordinario buen gusto, se levantaran de sus asientos para aplaudir, aplaudir frenéticamente, hasta lograr que la cortina fuera levantada cinco veces consecutivas.

Se pidió la presencia de Smallens y de Clustine y las ovaciones aún continuaron por largo tiempo.<sup>109</sup>

- *La flauta mágica* (1893), coreografía de Lev Ivanov. Estrenada en la Ciudad de México el 22 de febrero de 1919 en el Teatro Principal.

Argumento: Este cuento nos habla de Lisa, la hija del granjero, y de su amor por Luc, su compañero de campos. La escena representa una aldea francesa en los tiempos de Luis XV. La mujer del granjero obsequia a los labriegos con cerveza por haber hecho bien sus labores y los invita a bailar. Luc, disimuladamente llamado por Lisa, se reúne con ella, pero la madre de la muchacha lo riñe por aspirar a la mano de su hija. Después se produce cierta excitación porque el lacayo del Marqués llega con la noticia de que su amo va a escoger una novia entre las mozas de la villa. En seguida del criado llega el Marqués tratando de esconder sus años

<sup>108</sup> *Copos de nieve. El cascanueces. Tourné 1925. Programa de lujo, pág. 8.*

<sup>109</sup> *Buffalmacco. “ ‘Orpheo y Copos de Nieve’ . Dos grandes éxitos”. El Pueblo, 16 de febrero de 1919, pág. 8.*



con desenvoltura, y cuando la mujer del granjero le presenta a Lisa, se enamora de ella inmediatamente. Pero cuando el señor se dispone a besar la mano de Lisa, encuentra que está acariciando la de Luc. Los villanos se alejan, pero Luc, perseverante, como buen enamorado, reaparece otra vez. Arrojado por la mujer del granjero, se sienta en un escalón para cuidar a su amor y ve a un anciano eremita despedido de la puerta. Compadecido, Luc le da su última moneda y le cuenta sus cuitas, pero al terminar nota con sorpresa que se encuentra solo. Su mirada se detiene sobre una flauta en la que lee esta inscripción: "Toca con esto y todo el mundo se verá forzado a bailar. Esto te traerá suerte". Al coger la flauta, Luc prueba sus notas, cuyo sonido atrae a Lisa, quien se pone a bailar hasta que cae rendida. Después, de la casa viene la madre, rabiosa de encontrar juntos a los amantes, llama al Marqués y a su lacayo en su ayuda, y éstos se adelantan, pero la flauta cambia su actitud hostil en baile. El Marqués acusa a Luc de hechicero y llama a los gendarmes. Luc toca y nuevamente todos brincan y cabriolean; al fin logran desarmarlo de la flauta, lo aprehenden y llevan ante el juez. Este dignatario, casi sin aliento y encontrando ultrajada su investidura, condena a muerte a Luc. Pero entonces, las notas que habían salido de la flauta mágica se oyen por todas partes y los azorados circunstantes contemplan a Oberon que, esplendorosamente, está sentado por encima de ellos. Él se revela como el eremita que fue arrojado por la mujer del granjero, y ella, pidiendo perdón, lo obtiene únicamente bajo la condición de que acepte a Luc como prometido de Lisa. Al retirarse el Marqués y su lacayo, los aldeanos celebran la felicidad de los verdaderos amantes.<sup>110</sup>

González Peña, de *El Universal*:

No se trata –¡tenedlo muy en cuenta!– de la ópera de Mozart. Mozart está muy lejos de Drigo. Se trató, pura y simplemente, de un cuentecillo simple aderezado para la escena con música ligera, fácil, y que resulta de plácido acontecimiento para los que van al teatro tan sólo con el propósito de divertirse.

Pero la obrilla está muy bien puesta y, sobre todo, deliciosamente bailada. Hilda Butsova pone aquí a prueba su arte hecho de ritmos ligeros y cordiales. Volinine hace un ingenuo Luc. Zalewski derrocha comicidad de buena cepa en el Marqués. Stowits y Domislowski son

<sup>110</sup> *La flauta mágica. Tournée 1925. Programa de lujo*, pág. 10.

las más inesperadas y recogidas caricaturas vivientes que pudieran verse en la persona de graves magistrados.<sup>111</sup>

- *Raymunda* (1898), original de Marius Petipa y Lidia Pachkoff. Ballet en dos actos. Arreglo de Iván Clustine; música de Aleksandr Glazunov. Su debut en la capital tuvo lugar el 4 de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Argumento: La música la compuso Glazunov cuando estaba en lo más alto de su carrera artística y en plena juventud. No es una música vulgar, no, sino una verdadera ópera, y cada figura de baile y cada intención que el autor ha querido que exprese el bailarín tienen su determinada situación sincrónica. El original de *Raymunda* consta de tres actos, pero el maestro Clustine ha hecho un arreglo reduciéndola a dos actos y este arreglo de Clustine ha merecido la aprobación de la crítica europea, que la considera aún mejor que la original. Pasa la acción de *Raymunda* en el sur de Francia en la época de las Cruzadas y las Conquistas de la Tierra Santa, en dicha época, la superstición, ideas religiosas y creencias de milagros en ciertas imágenes eran muy arraigadas. La que más influencia ejercía entre las buenas gentes del lugar donde pasa la acción de *Raymunda* era la titulada Nuestra Señora de Blanco. Casi todos los habitantes del lugar tenían una imagen de esta santa, porque creían que cuando un peligro amenazaba a los dueños de una casa o castillo, la estatua se animaba y con fuerza mágica y misteriosa alejaba al Mal. Empieza el ballet en un castillo medieval la víspera del matrimonio de Raymunda, cuyos preparativos para las fiestas nupciales se han llevado a cabo con gran pompa. Entra en escena la tía de Raymunda, Condesa de Sybilla, joven viuda, acompañada del Chambelán. Las amigas de Raymunda le ruegan a la Condesa que les cuente la leyenda de “Nuestra Señora de Blanco”, cuya estatua está presente. Terminado el relato los jóvenes se ríen y burlan bailando alegremente. Estando Raymunda cumplimentando a sus amigas entra en la estancia un caballero que trae un mensaje del prometido de Raymunda, Juan de Brienne. Raymunda lee el mensaje y sus amigas bailan alegremente, en ese momento entra el Chambelán y anuncia a un caballero extranjero de Mauritania que solicita ser recibido en el castillo.

<sup>111</sup> Carlos González Peña. “Anna Pavlova en el Principal. ‘La flauta mágica’”. *El Universal*, 23 de febrero de 1919, pág. 3.

Raymunda y su tía se sorprenden con esta visita inesperada, pero con su habitual cortesía dicen al Chambelán que haga pasar al extraño moro. Se presenta entonces Abdurachman que dice ha oído hablar de la gracia y hermosura de Raymunda y viene decidido a rendirle homenaje. Van a dar comienzo a las fiestas nupciales y Abdurachman es invitado. Las amigas de Raymunda bailan primero y después se reúnen con sus correspondientes compañeros, formando parejas. Encantado Abdurachman de Raymunda ordena a sus compañeros que traigan el cofre de piedras preciosas que dejó fuera. Traen el cofre y él le ruega a Raymunda que tome lo que quiera del cofre, pero Raymunda lo rechaza indignada. La Condesa le dice a Abdurachman que él tiene reservado un departamento en el castillo. Raymunda se ha entretenido con algunas de sus amigas que le traen un arpa que ella se pone a tocar, rogando a sus amigas que bailen sólo para ella, atraída por el baile se pone a bailar también mientras otra de sus amigas toca el arpa, rendida por el baile y la emoción del día cae en un canapé y se queda dormida. De repente se despierta y se fija que Nuestra Señora de Blanco se anima y desciende de su pedestal. Raymunda, aterrorizada, no acierta ni a moverse. Nuestra Señora de Blanco se acerca a ella y le ordena que la siga, ella obedece y caminando con paso de sonámbula o de hipnotizada es conducida a un magnífico jardín por Nuestra Señora de Blanco.

El segundo acto pasa en el jardín en una noche de luna espléndida. Raymunda ve en visión a su prometido Juan de Brienne rodeado de sus compañeros y amigos, la trompeta de la fama anuncia los triunfos de Juan y se da comienzo a una gran fiesta en su celebración.

De repente se nubla la luna y todo queda en profunda oscuridad, las amigas de Raymunda huyen, Raymunda siente que los brazos de un hombre la aprisionan y como en ese momento un rayo de luna cae en el rostro del hombre ella reconoce al moro Abdurachman, en lucha desesperada, ella se liberta de sus garras y trata de escapar, Abdurachman le dice en una pantomima desesperada que la ama con locura y que siente un gran amor por ella, pero ella lo rechaza diciéndole que únicamente ama a su prometido Juan de Brienne, volviéndose colérico Abdurachman saca su espada y se acerca a Raymunda, cuando va a consumir su horrendo crimen se detiene, dominado por la belleza de Raymunda.

La espada se le cae de las manos y corre hacia Raymunda que cae desmayada, la visión cambia nuevamente y Abdurachman ha desaparecido. Raymunda trata de huir del jardín, pero los Elfos, espíritus del bosque, se levantan a su paso y bailan a su alrededor.

Ella no puede salir del círculo de los Elfos, aterrorizada y rendida cae desmayada, suavemente los espíritus la llevan cargada a un barco. El sol anuncia su aparición, viene la gloria de la Mañana a disipar el “sueño de Raymunda”. Los amigos de Raymunda llegan al jardín encontrándola por casualidad aún durmiendo tranquilamente, la despiertan y ella les cuenta su horrible sueño, haciendo todas promesas de no volver a dudar de la influencia de los milagros de la leyenda de Nuestra Señora de Blanco.<sup>112</sup>

González Peña, de *El Universal*:

Después del año 1000 la cristiandad respiró tranquila. Amanecería, tras de la larga noche plena de amenazas. Escapaban los duendes y fantasmas nacidos al calor de una imaginación torturada. Búhos y murciélagos tornaban a sus penumbrosos refugios en los derruidos torreones. Y no había temor ya de que los muertos, a la hora del Juicio Final que para aquel año señalaban las crónicas, saliesen de sus sepulturas para responder de graves culpas o veniales pecados.

Amanecía. Iglesias y conventos dejaban oír, en el aire claro de la mañana, el sonar y el retintín de sus campanitas. Abríanse de par en par las cerradas puertas de los castillos, y damas y caballeros –las primeras sonrosadas y gentiles; los segundos dispuestos, más que a guerrear, a cantar– miraban desde lo alto de los muros recios el milagro de la claridad diáfana y áurea esparciéndose bastante sobre la campiña esmeraldina.

Y aquel amanecer fue largo, largo... Amanecía en las almas tanto como en la naturaleza. Resurge la alegría de las artes. Florece la piedra. Nace y cobra hermosos bríos la poesía provenzal. Se deja oír la voz de los trovadores en las vastas salas antes obscurecidas por el terror. Y con los trovadores esplende la caballería. Se diviniza a la mujer. La mujer es ya –como la Madona– objeto de la veneración de los bravos caballeros. La castellana sonrío. ¡Oh, sonrío tantas y tan lozanas promesas! (“Cuando mis ojos os pierden de vista, sabed que mi corazón os ve”, dice Bernardo de Ventadour a una de ellas. Y con el florecimiento de las

<sup>112</sup> “Raymunda”. *El Universal*, 4 de febrero de 1919, pág. 7.

artes, y con la gracia matinal que se asegurará embriagada a la humanidad, llena al mundo –al mundo escapado de las garras de la pesadilla– una tremenda exaltación. Jaufré Rudel, sólo con sus cantos, toma el camino de Trípoli; a través del encrespado mar, en pos de la Amada Desconocida, a la cual nunca sus ojos mortales hubieran visto; y a los pies de ella expira, cuando de sus labios apenas salía el primer himno amoroso... Tal era el ambiente espiritual reinante que dio origen a las Cruzadas. Y en tal ambiente –por demás musical– coloca Glazunov a su *Raymunda*. La amplia sala de un castillo. Vitrales diáfanos por los que, irisándose, penetra la luz. Unas doncellas que bailan. El laúd dejando oír sus sones. Una tía complaciente. Una sobrina rubia. El Caballero cruzado que fue a Tierra Santa, y por lo cual suspira su sobrina. ¡La aparición oriental! Abdurachman, regio señor musulmánico de Mauritania, no bien se hace recibir en el castillo, ante el agrado de las doncellas deslumbradas por sus regios atavíos, queda prendado y cautivo de la linda moza que aguarda el retorno del cruzado. Ofrécele, de un cofrecillo, las más lindas joyas; piedras preciosas que envidiarían las reinas de los encantados jardines de donde Abdurachman viene. ¡Claro que la doncella no acepta tales dones, por algo se es la amada de un Jean de Brienne! Márchase, pues, el musulmán, con un palmo de narices. Queda la escena casi a oscuras. Las doncellas se disponen a dormir. En la sombra, de lo alto de su nicho blanco desciende la Virgen Blanca. Se aproxima a la dormida amante. Dícele que vaya al jardín. Después... ¿Será preciso decir lo que ocurre después? En estos poemas de magia musical y de magia colorida lo menos importante es lo que ocurre. Pero yo no puedo dejar de contaros que aparece un jardín que solamente soñado podría ser más bello. Que bajo las frondas, saturado el ambiente de una luz de nácar, sucédense bailes deliciosos. Que el caballero cruzado viene, y la que espera llénase de alegría. Que el caballero cruzado se desvanece, y surge, como realidad viviente, Abdurachman, con lo cual la pobrecilla enamorada se llena de congoja... ¡Congoja pasajera, porque lo ocurrido no ha sido más que un sueño!, y porque Raymunda despierta en un banco del jardín rodeada por sus doncellas que van nada menos que a avisarle que Jean de Brienne, el guerrero que fue a Tierra Santa al rescate del Santo Sepulcro, ha tornado al fin, y con él el amor, el ansiado y venturoso amor.

Sobre esta trama de la más ligera y alada fantasía bordó Glazunov su poema musical. La trama es a ratos –sobre todo en el primer acto– balbuciente. El baile perpetuo no siempre está motivado y bien traído. Hay pasajes en que presenciamos que los héroes ni bailan, sino que simplemente mímanse, subrayando con el gesto al expresivo lenguaje de la orquesta. Mas en este género de baile ruso –naturalmente falso como todos los géneros, fuera del drama y de la sinfonía– no hay que parar mucha mente en los convencionalismos. A base

de ellos están los bailes hechos, y tenemos que conformarnos con que princesas y cruzados, y caballeros musulmanes, y mozos y mozas bailen, suceda lo que suceda, y venga o no venga al caso, ya que ellos expresan sus sentimientos por medio del baile, ni más ni menos que como los cantantes lo hacen por medio de la voz.

En *Raymunda* lo importante es, sobre todo y más que todo, la partitura. Modernísima por su corte y fina y rica en motivos y en matices, abundante en su noble afán de crear ambientes armónicos que constituyan algo así como los fondos sobre los cuales destacan, como líneas luminosas, contornos de sentimientos, gestos reveladores, acusa en Glazunov a uno de los más vigorosos continuadores, en la escuela rusa, de las huellas de Glinka, de Balakirev, de Borodín, de Rimski-Kórsakov. El moderno arte musical ruso, nutrido con el arte popular eslavo y oriental, de los cuales se ha asimilado la más rica substancia, es de una prodigiosa riqueza de color. Aparece tan nutrido, tan rico de intenciones, tan puesto, que luego de oír por la vez primera un poema como la *Raymunda* de Glazunov, se tiene la noción clara de que la emoción apenas si lo ha desflorado; se comprende, en suma, que necesario es, para extraerle toda su savia de hermosura, oírlo y oírlo no una vez, sino diez, veinte, treinta noches: ¡y hasta posible es que al cabo de ellas algo nos quede por admirar y por aprender!

El héroe del estreno de *Raymunda* fue el maestro Alexander Smallens. Las excelencias y sabiduría de su arte resultaron poderosamente. ¡Ya es empresa, y muy loable por lo terrible de poner en término de los días, la música, absolutamente nueva para México, y dirigirla e interpretarla! El público, consciente de la valía de tal esfuerzo, ¡premióla con una ovación espontánea y calurosa! De ella participó justamente con su director la orquesta, formada por artistas compatriotas nuestros. Anna Pavlova bailó maravillosamente algunos difícilísimos pasos en el segundo acto. Iván Clustine presentóse por la vez primera en el *Abdurachman*, y, así mismo, dirigió a conciencia la parte coreográfica del poema de Glazunov. Musicalmente puede considerarse que esto, juntamente con el bailable de Chaikovski, son los más subidos quilates artísticos que nos ha ofrecido la compañía de Pavlova. Añádase a ello la magnificencia del decorado y el primor –ya proverbial– de los trajes, que son, uno por uno, algo así como lindas acuarelas.<sup>113</sup>

<sup>113</sup> Carlos González Peña. "Un poema de Glazunov *Raymunda*". *El Universal*, 5 de febrero de 1919, pág. 3.

- *El despertar de Flora* (1900), arreglo de Iván Clustine; música de Drigo. Suntuoso decorado y vestuario de Rothenstein. Presentada como debut en la Ciudad de México el 8 de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Argumento: Este hermoso baile mitológico figuró en varias giras de Pavlova en este país. Su música fue escrita por Drigo, sus trajes diseñados por Rothenstein y su coreografía se debe a Clustine.

Al principiar el ballet aparecen Flora y sus ninfas durmiendo tendidas en el jardín, mientras Diana, diosa de la Noche, vela por ellas. Surge la Aurora y Diana desaparece. Conforme va rompiendo el día el aire va enfriando, pues Boreas, al pasar, sopla heladamente. Las ninfas despiertan temblorosas y buscan abrigo bajo las cercanas frondosas ramas.

Boreas ha desaparecido, pero tras él ha dejado una estela de frío rocío. Aquí surge un primoroso trozo terpsicoreano en el que las bailarinas, como Rocío, revolotean llevando ánforas llenas de líquido plateado que derraman sobre Flora y sus ninfas. Bajo este nuevo sufrimiento, Flora recurre a Aurora, la cual responde al llamado y viene a confortarla con caricias, asegurándole que Apolo, el dios del Día, ya está cerca y su llegada le traerá alivio.

Precedido por una brillante luz en la Aurora, que se esfuma gradualmente, aparece Apolo, ardiente, radiante y reviviendo todo a su alrededor. Llama a Céfiro, que viene acompañado de Cupido y de los querubines, y encantado por la belleza de Flora se declara, consciente de que es la voluntad de los dioses. Apolo declara, para asegurar su felicidad completa, que ella y Céfiro estarán en adelante unidos. En la expresión de la alegría después de este anuncio un *pas d'ensemble* tiene lugar en el cual Flora, Céfiro, Apolo, Cupido, los querubines y las ninfas participan.

Como la danza llega a la conclusión, Mercurio llega a anunciar la proximidad de Ganímedes y Hebe que llevan una copa llena de néctar, distribuido por Júpiter, el cual otorga la juventud eterna a los que lo toman. Bebiendo, Flora y Céfiro dan paso a la felicidad sin límites en una danza bacanal, y esto se convierte en una procesión compuesta de sátiros, faunos y bacantes, los silvanos, seguidos por el carro de Baco y Ariadna.<sup>114</sup>

<sup>114</sup> *El despertar de Flora. Tournée 1925. Programa de lujo, pág. 7.*

José Joaquín Gamboa, de *El Universal*:

*El despertar de Flora* no nos parecía una pintura de recio carácter, como los anteriores ballets, sino un cromo. No quiere decir esto, ni por un momento, ni el lector vaya a imaginárselo, que el ballet a que nos referíamos no sea bello: todo lo contrario, bellísimo es; bastaría sólo el trabajo imponderable que en él desarrolla Anna Pavlova para encantar.

Llega la excelsa bailarina ahí a prodigios estupendos: prodigios coreográficos no soñados, dentro del más rígido clasicismo de la danza. Aquella mujer, que no es mujer en ese baile; semeja, realmente, una figura mitológica, dignísima de que baje para hacer su felicidad el mismo Apolo.

El ballet, y huelga el decirlo, admirablemente hecho por toda la compañía.<sup>115</sup>

Carlos González Peña, también de *El Universal*:

La sensación experimentada anoche lo fue de tono menor, *El despertar de Flora* es un agradable baile mitológico.

Inspiróse *El despertar de Flora* en la mitología helénica. Es un lindo cuento que da motivo para lucir bellos trajes y ejecutar bonitos pasos de baile. El asunto es por demás simple.

*El despertar de Flora* tiene música de Drigo. Hay de tal música algunos fragmentos brillantes, y es, en general, dentro de su carácter popular, fácil y viva. El decorado diseñado por Rothenstein nos recuerda aquella manera y aquel colorido tan característico de Rackher. Los trajes excelentes completan el armonioso primor épico.

Por primera vez hemos visto en *El despertar de Flora* junta a toda la compañía de Pavlova ejecutar algunos de sus más hermosos pasos de baile, que son más que un virtuosismo. Acompañala Volinine, siempre elegante y ágil. Vlasta Maslova es una Aurora como no hay muchas, ni en primavera; y la señorita Butsova hace un cupido lleno de donaire. La dirección coreográfica es además excelente en esta obra cuyo interés mayor reside en el movimiento combinado de los grupos escénicos.<sup>116</sup>

<sup>115</sup> José Joaquín Gamboa. "El despertar de Flora". *El Universal*, 9 de febrero de 1919, pág. 3.

<sup>116</sup> Carlos González Peña. "El despertar de Flora". *El Universal*, 1919.



## Ballets de óperas

- *La noche de Walpurgis*, de *Fausto* (1859), versión de Iván Clustine. Se estrenó el 25 de enero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Argumento: Lo mismo que una buena montura es esencial para el brillo de una piedra preciosa, así en igual caso deben ser utilizados el escenario y los trajes en los bailes presuntuosos conforme cada detalle que se pida. En el arreglo de M. Clustine de las *Noches de Walpurgis*, es un solo acto pero tiene dos escenas. La primera describe una porción de vasta selva, cerca de la Montaña Sibila, que es sorprendente el efecto con el cual el espléndido artista inglés Sidney H. Sime ha pintado gigantes troncos de árboles, al lado de los cuales las figuras humanas parecen pigmeos. La segunda escena representa el Templo de Apolo en el Olimpo, donde al fin se encuentra Fausto con Elena, que ha sido comisionada por Mefistófeles para hacer desvanecer la memoria de Margarita. Las figuras principales en la pantomima de las *Noches de Walpurgis* son Elena de Troya (señora Pavlova), Fausto y Mefistófeles. Cuando se levanta el telón, los dos últimos personajes mencionados están ocupados en conversación, la cual representa al auditorio en pantomima. Fausto, desesperado por la pérdida de Margarita, muestra muy poco interés en el proyecto de su camarada Mefistófeles. En la mitad de la terminación de la señora Pavlova, *Noches de Walpurgis*, el espacio abierto del templo de Apolo ofrece todo lo que un director coreográfico de primera clase pueda desear para sus esfuerzos.<sup>117</sup>

González Peña, de *El Universal*:

*La Noche de Walpurgis*,ailable extraído del *Fausto* de Gounod, y arreglado en la parte coreográfica por Iván Clustine, es una hermosa visión plástica. No pidáis, ni a Gounod, ni a los coreógrafos, que interpreten ni siquiera sea lejanamente el pensamiento difuso y recóndito de Goethe en esta parte del poema inmortal. De lo que se trata, simplemente, es de producir a los ojos una embriaguez de color y de movimiento. Y esto sí lo consigue la

<sup>117</sup> *Walpurgis*. Programa de mano. Teatro Arbeu, 25 de enero de 1919.

compañía de la Pavlova. El decorado y vestuario de Sim son preciosos; hay en ellos el colorismo apasionado que caracteriza a los rusos, y abundan, principalmente en los trajes, las combinaciones de tonos delicados que dan a la vista un recreo suave. Sorprenden algunas originales figuras de baile y advertimos que cada uno de los artistas que pisa la escena, del primero al último, tienen confiado un pormenor del cuadro y es una unidad viviente en el estético conjunto.

En *La Noche de Walpurgis* tuvimos la primera impresión del alto valor artístico de Anna Pavlova. Caracteriza a la grande artista, con prodigiosa agilidad, una gracia recóndita revelada en actitudes y gestos. Ligera, con la ligereza de italiana melodía múltiple o con la multiplicidad de ritmos de un trozo orquestal moderno, no sabríamos decir si en ocasiones estamos seguros de que no vuele... ¡Ah! Y también en el bailable de Gounod pudimos admirar la gallardía y condición ágil de Volinine, el famoso bailarín que conjunto a la Pavlova ha venido a ocupar el puesto de Nijinski.<sup>118</sup>

- *Romeo y Julieta* (1867), ballet en un acto extraído de la ópera de Charles Gounod, con arreglo de Iván Clustine, decorado de Carlos Ferrarotti y trajes de Robert Kalloch. Representado por vez primera en México el primero de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Argumento: Julieta, después de haber bebido el filtro preparado por Fray Lorenzo, se duerme y ve en sus sueños sus esponsales con Romeo, tomando parte los novios en los festejos que en su honor celebran los campesinos y habitantes de su castillo.<sup>119</sup>

González Peña, de *El Universal*:

A ser francos, ese baile de *Romeo y Julieta* tiene tanto del original glorioso, o aún menos, que la empalagosa, anodina y tremendamente azucarada ópera del maestro Gounod. Cuando yo oigo la ópera del maestro Gounod me parece que estoy viendo comer merengues a los amantes inmortales de Verona. ¡Mal hizo el eminente coreógrafo Clustine en sacar del olvido a ese turrón! Y esto por lo que atañe a la música; que en cuanto a lo otro, o sea a la coreografía, por mayores empeños que yo he hecho no puedo resignarme a ver a

<sup>118</sup> Carlos González Peña. "La presentación de Anna Pavlova". *El Universal*, 26 de enero de 1919, pág. 4.

<sup>119</sup> *Romeo y Julieta*. Programa de mano. Teatro Arbeu, 25 de enero de 1919.

Julieta con vaporosas enaguillas de baile dando saltitos en vez de escuchar el canto de la alondra, ni a Romeo, tan amorosamente sombrío, tan trágico, ejecutando un *pas de deux* en vez de escalar valientemente las tapias del jardín de aquel terrible y endientrado Capuleto...

Y perdonad la guasa. Me es imposible absolutamente ponerme serio con estas cosas. Ni el público tampoco se puso. Sin acordarse de *Romeo y Julieta* ni para maldita la cosa, y muy lejos de soltar aquellos lagrimones que suelta cuando el sinventura se sorbe el filtro mortal, ignorante de que la amada duerme sueño reconfortante y pasajero, el público gustó del garbo de Wlasta Maslova y de la agilidad de Volinine. Comprendió que se trataba de simple agilidad física, no de otra cosa de las que llegan al alma y arrebatan y hechizan, y que ahora hemos visto con música de Chaikovski y de Glazunov. Este clasicón baile francés con el cual todavía se siguen divirtiendo algunos vejetes en la “buena ópera” nada nos dice ante la portentosa maravilla del arte moderno. Por lo demás, la escena muy bien puesta, muy lindos los trajes, el decorado bonito.<sup>120</sup>

- *Orpheo* (1762). El debut mexicano se efectuó el 15 de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu.

*Buffalmacco*, de *El Pueblo*:

Soberbia fue la velada de anoche en el Arbeu. El cuadro Pavlova nos presentó el *Orpheo*, de Cristóbal Gluck, ballet de una belleza extraordinaria. El *Orpheo* es una manifestación artística suprema. La trama, maravillosamente entreverada con la parte orquestal, no se hizo sentir.

En las Islas Bienaventuradas, en los Campos Elíseos, es decoro, *OJO (Maestra): Revisar: no está clara esta parte* más allá de la vida, en el lugar de misterio en donde los griegos suponían comenzaba el reino de la muerte, empieza la danza, da principio el motivo sentimental que nos transporta a la región mitológica (interpretada con extraordinario acierto por el pincel de **Urban**).

*Orpheo*, hijo de Apolo, que cautiva a las mismas fieras con el milagro de su música incomparable, el mismo día de sus bodas ve morir a su amada Eurídice, a quien sigue hasta la mansión eterna. Allí pide a las deidades del imperio sombrío que le devuelvan a su ídolo, y

<sup>120</sup> Carlos González Peña. “La Muerte del Cisne en el Teatro Arbeu”. *El Universal*, 2 de febrero de 1919.

las deidades [responden a su súplica] a condición de que no vuelva la cabeza ni una sola vez antes de salir de los límites del país del castigo, mas Orpheo no cumple su promesa y pierde para siempre la sensibilidad, muriendo destrozado por las bacantes.

El asunto no podría ser más interesante, ni más delicado, y a pesar de que pudiera sospecharse que la interpretación no llegaría a alcanzar el mismo nivel de la página mitológica, todos los concurrentes a la fiesta de anoche podemos asegurar que hemos visto palpitar la vida de esa página inmortal en una forma de perfección absoluta.

El ballet está compuesto por una serie de actitudes lentas y de una armonía indescriptible. Las figuras cruzan la escena envuelta en un velo de infinita paz y sugieren todo el desencanto y la desolación que reina en las almas presas en la red del infinito. Los brazos se levantan angustiados y tediosos, pidiendo el imposible de un remanso en el inmenso camino de siglos que jamás ha de concluir. Toda la inquietud del ánimo que se abriga en la bruma del más allá parece reír en cada uno de los movimientos. El ritmo se vuelve impecable, y la sobriedad en la mímica unánime consigue nuestra mayor y más completa sugestión, hasta el grado de sentir que no falta la tierra y que emprendemos, conversando todos nuestros sentidos, un viaje por sendas jamás imaginables.<sup>121</sup>

- *Thaïs* (1894), versión de Clustine. La función de debut de esta obra en la Ciudad de México fue el 10. de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Xavier Sorondo, de *El Universal Ilustrado*:<sup>122</sup>

El bailable *Thaïs* sorprende por el trabajo de reconstrucción que se ha llevado a efecto. Prescindiendo de la exquisita coreografía que sigue como un cinta ondulante y colorida al ritmo musical de Massenet, la elegancia, la vistosidad, el exotismo de los trajes bastaría a tener los ojos embobados ante el espectáculo abigarrado y mágico, con un lirismo de tonalidades que parecen la vibración ática de un poeta oriental...

El rojo, el amarillo, el violeta, el naranja, el verde, los matices más distanciados se unen en un solo efecto de mosaico luminoso. Junto a la danzante persa, ataviada con las jaspeadas... gratas al Oriente de ensueño, un esclavo desnudo salta como una pantera sacudiendo en el aire los discos de oro de sus címbalos; junto a un mercader de esclavos, de larga barba de chivo y rojo turbante, una mujer bellísima, blanca como la leche de las vacas negras, juega la

<sup>121</sup> Buffalmacco. "Orpheo y Copos de Nieve. Dos grandes éxitos". *El Pueblo*, 16 de febrero de 1919, pág. 8.

<sup>122</sup> *El Universal Ilustrado* (1917), suplemento cultural del periódico *El Universal* dirigido por Carlos González Peña.

ondulación sensual de su cuerpo de luto ante la fascinante y encandilada pupila de su amo; junto al indostánico domador de serpientes, con sus agudas uñas rojas guardadas en tubos de mica, una reina de cuento de hadas arrastra la drapería suntuosa de su cola con el mismo gesto de orgullo que un tornasol pavo real...

Es el Oriente de encanto con sus indios untados de grasa, sus tiendas de púrpura levantadas en triunfo por los colmillos de infantes jóvenes con sus bayaderas de ojos de almendra alargados con el kohl y los pies encarnonados con cinabrio, **con sus negros desnudos y largos como lebreles de la noche** *OJO (Maestra): Esta parte es confusa* que empalidecen de sensualidad sus labios escarlata frente a la sultana que les deja macerar su cuerpo con perfumes capitosos...<sup>123</sup>

González Peña, de *El Universal*:

*Thaïs*, menos azucarada, aunque tan poco profundo y tan poco enterado de los misterios del alma humana Massenet –acaso por hallarse más cerca de nosotros–, nos cautiva por su frívola elegancia. Ciertamente que tan frívola elegancia –si bien natural y humanista en *Manon*– está harto distante del hieratismo sonoro de la novela de Anatole France. ¡Pero –y ella basta– la música de *Thaïs* está hecha con rayos de luna y pétalos de rosas! Además, el arreglo coreográfico de Clustine entra en el poema y no lo desvirtúa. Además de Anna Pavlova, que es el ritmo hecho mujer; Anna Pavlova, que es, cuando baila, algo así como la materialización de un suspiro que escapase del pecho emocionado y quedara en el aire, flotante... Anna Pavlova –repito– hace, toda ella, envuelta en nítidos velos, una mágica aparición ante nuestro viejo conocido Pafnucio... Y a tal aparición siguen hermosísimos bailes y conjuntos armoniosos y grupos báquicos de la Alejandría decadente... ¡Con todo lo cual dicho está que los ojos se pegaban con un derroche!

Esa *Thaïs* que anoche vimos es una muestra de cómo los admirables artistas rusos mejoran el teatro francés. Rusia es, en el arte teatral de nuestro tiempo, algo así como el soplo puro y fragante de una brisa que vino a rejuvenecerlo todo, a “primaverizarlo” todo, si me permitís el vocablo peregrino.<sup>124</sup>

<sup>123</sup> Xavier Sorondo. “La Reina de Saba y las frondas de un bosque”. *El Universal Ilustrado*, marzo de 1919.

<sup>124</sup> Carlos González Peña. “La Muerte del Cisne en el Teatro Arbu”. *El Universal*, 2 de febrero de 1919.

## Nuevos ballets

- *Amarilla* (1912), arreglo de Iván Clustine, y posteriormente de Piotr Zaylich. La primera representación de este ballet en México se llevó a cabo el 30 de enero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Argumento: Entre las piezas más particularmente favoritas de Pavlova, ofrecidas ya en América, se encuentra *Amarilla*. Su música, escrita por tres grandes compositores: Drigo, Dargomiski y Glazunov, es no solamente de una alta técnica, sino también de un estilo que agrada a los aficionados a la música tanto como a los críticos. Basado en el texto de un antiguo canto popular gitano, el argumento de *Amarilla* lleva en sí el sabor gitano. Principia a desarrollarse en el jardín de la mansión de una acaudalada Condesa que está próxima a casarse con un Conde, el cual, ataviado como campesino, ha logrado conquistar, hace largo tiempo, el amor de Amarilla. A este jardín, la reina-gitana, Amarilla, y su banda, han sido traídos para prestar mayor atractivo con sus bailes a la festividad. Llega entonces el momento de decir las fortunas, siendo cuando, por primera vez, Amarilla descubre la identidad de su amante, a quien tanto echa de menos. Sorprendida por el descubrimiento, Amarilla está a punto de hablar pero el Conde le advierte que debe guardar silencio; ella, aturdida, se desmaya. Para evitar una escena, el descortés noble da dinero al hermano de la gitana y ordena que ella reanude el baile.

La pobre muchacha, haciéndose la ilusión de que todavía puede recuperar el amor de su conde-campesino, se abandona en un baile de irrefrenada locura, pero al final sólo ve que el Conde se retira del jardín escoltando a su prometida. Ansiosa, medio esperanzada por el regreso de su Conde, la reina-gitana aguarda y al fin él viene. Sin embargo, en lugar de palabras de amor le trae una bolsa de oro. Después, volviéndose bruscamente, se aleja para reunirse con la Condesa, y Amarilla se desploma sin sentido al piso.<sup>125</sup>

<sup>125</sup> *Amarilla. Tournée 1925. Programa de lujo, pág. 9.*

*El Conde Sancho, de El Demócrata:*

El dolor en el baile... No lo habíamos concebido. Nos parecía una cruel paradoja, una aguda ironía. Sin embargo, nada más trágico, nada más patético, nada más emotivo, que el dolor sublime de Anna Pavlova. En el bailable dramático de Godard y Drigo, *Amarilla*, la genial moscovita [sic] nos inquietó primero, nos conmovió después, y acabó por arrancar de nuestras pupilas temblorosas dos lágrimas de vividísima emoción. Sollozantes y trémulos estallamos en el aplauso hasta enrojecer las manos.

¿Cómo fue aquel proceso de infinito sufrimiento? No sabemos decirlo. El adjetivismo claudica y sólo ahora, como respuestas de la tragedia, recordamos la visión dolorosa de Anna Pavlova. Un delicioso *minuet* terminaba en la fastuosa mansión, donde un Conde y su consorte celebran el Himeneo. Gitanos errantes pedían en su día de bodas alegrar la fiesta. Concedida les fue, aparece el grupo bohemio, cuya principal danzante, Amarilla, reconoce en el aristócrata novio al amado de otro tiempo. El estupor y el cruel desengaño le impiden bailar, negándose a ello, hasta que, obligada por el jefe de la banda, cede angustiada y dolorida.

Y fue entonces cuando Anna Pavlova, la singular hechicera de la danza, transfigurada por el dolor, descompuesta dentro del ritmo, realiza la maravilla de la tragedia con sus maravillosos pies y su cuerpo diminuto y delicado. Y en un cruento calvario de amor surgieron, sucesivamente, la querella amorosa, el desconsuelo brutal, el impío desengaño, la aterradora verdad, ensañándose en el tierno corazón de la gitana, hecho jirones. El dolor y el sacrificio flagelan su alma soñadora de errante vagabunda hasta abatir aquel cuerpecito frágil y sutil, cuyos nervios flojos reflejan la consumación del sublime sacrificio.

Y en vilo, sofocando nuestros callados sollozos intensamente emocionados, vivimos el dolor y la tragedia de Amarilla, que nos estrujó el espíritu hasta que la ficción cesó. El clamor estalló, vibrante y ensordecedor, en homenaje de aquella Diosa trágica que desaceleró en el ritmo el sublime amor de la gitana.

Momo debe haber abandonado la ironía de su risa para dibujar en su rostro un gesto de espantable seriedad.<sup>126</sup>

*Amarilla* se representó ante dieciséis mil personas en una matiné ofrecida en la Plaza El Toreo el 16 de febrero de 1919.

<sup>126</sup> *El Conde Sancho*. "El dolor del ritmo". *El Demócrata*, 10. de febrero de 1919, pág. 2.

- *Las siete hijas del Rey Duende* (1912), coreografía de Michel Fokine. Estrenada en México el 25 de febrero de 1919 en el Teatro Principal.

González Peña, de *El Universal*:

Un poema de Lérmontov, intitulado *Las Tres Palmeras*, inspiró el poema sinfónico de Spendiarov, estrenado con el título de *Las Siete Hijas del Rey*. En la soledad del desierto se alzan tres palmeras. Junto a ellas una fuente canta. El canto de la fuente se asocia con el susurro levisísimo que el viento, cuando sopla, arranca de las hojas esbeltas.

Reverbera el sol en la arena infinita. De vez en cuando se levantan densas polvaredas que se pierden, a lo lejos, en el horizonte. Y a los días de sol suceden las noches negras o las noches de plata. La vida es monótona, de angustiosa monotonía. Pasan las horas, y los días, y las noches, y los años. Y el escenario es el mismo, las tres palmeras. La fuente canta. El canto de la fuente hermanado con el rumor de las hojas cuando sopla el viento. Las polvaredas tensas. El Sol. La Luna...

¡Qué angustiosa soledad la de las tres palmeras y la de la fuente! Una vez, en un mediodía tórrido, en que las rachas de viento luchan por atenuar el ardor del ambiente, las palmeras hablan. Hablan las palmeras entre sí y dicen: "¡Qué vida inútil la nuestra! ¿De qué sirve la frescura de nuestra sombra? ¿De qué el melodioso gorgorito de la fuente que junto a nosotros está?... ¡Ningún caminante viene a gozarlos, no pasa alma humana por aquí; estamos solas, solas, solas!...". Y entonces levemente, lejos, lejos, muy lejos, se escucha el ruido de una caravana que se acerca. Son los camellos lentos, son los buenos beduinos del desierto. Mujeres de ojos ardientes y lánguidos, pero cuya voluptuosidad ahoga el cansancio, les acompañan; en calidad radiosa del mediodía, las abigarradas vestimentas de los que vienen lanzan vívidos destellos.

Ya se aproximan. Ya llegan. Ya están aquí... ¡Al fin las tres palmeras cumplirán su anhelo piadoso, librando al hombre del ardor del desierto! ¡Al fin la fuente tendrá quien escuche con embeleso sus cantos! La caravana pernocta allí. Llega la noche. Y ocurre entonces que siendo los hombres despiadados, como no suelen serlo las palmeras, sacan aquellos sus hachas, y en el silencio, bajo la luna, escúchense los golpes secos de ellas; ferozmente se clavan en los troncos esbeltos...

Las palmeras, mudas, doloridas, caen taladas por las hachas. Durante la luenga noche sólo la fuente canta. Comienza a apuntar el día. La caravana se aleja...



El argumento de *Las Siete Hijas del Rey*: Hubo un rey que tenía siete hijas; las siete bellas y castas como una aurora jubilosa. El rey y sus siete hijas vivían en un castillo que recortaba sus torres en el cielo azul, allá en lo alto de una montaña. Y sucedió que en cierta ocasión aparecióse por allí un príncipe. El Príncipe Hassem, al que seguían caballeros. A las siete hijas del rey las sorprenden Hassem y sus amigos en un jardín encantado. Las siete tienen alas porque son puras. Las siete sonrían a los mancebos y les dispensan dulce acogimiento. Y entonces, entre mancebos y doncellas, el deseo tiende sus lazos. Y el deseo triunfa en seis de las hijas del rey. Ya no son ellas símbolo de pureza; han caído de sus hombros las alas. Sólo una –Primavera– las conserva intactas. Mas, como estaba en los mandatos del Destino y del Rey que al perder las gentiles mozas su pureza perecerían por el fuego, las que cayeron en el ardiente señuelo van a la hoguera, sólo queda viva Primavera. Y Primavera, que no puede alentar sin sus hermanas; Primavera, que es pura y es fuerte, pero incapaz de resistir la ausencia de los pequeños y gráciles seres que la rodeaban, se siente morir, y, aproximándose a la fuente, suma su agonía melodiosa al canto suave y cristalino, límpido, del agua...

Ambos asuntos no se identifican, y, de elegir, me quedaría con el primero. Existe evidentemente –para quien no conoce el asunto del poema de Lérmontov– una extraña inadaptación entre el tema del baile y la música de Spendiarov. La partitura es tan hermosa; está hecha de una manera sabia, rebotante de colorido y de musical realismo, que ganas nos darían de escucharla sola y sin aditamento alguno coreográfico. Pero ocurre, al mismo tiempo, que la parte plástica de ese baile está tan llena de suntuosidad, y son los trajes tan bellos y las actitudes tan estéticas, y –sobre todo– la muerte de Anna Pavlova, al final del poema, tan arrebatadora, que no podemos menos de resolver que lo mejor en el caso es oír la música de Spendiarov acordándonos del poema de las palmeras, y, a la vez, regalar los ojos mirando los bailes de la compañía rusa conforme a la pauta del asunto señalado para tal objeto. ¡Una verdadera dualidad, si conveniente, un poco molesta!

El decorado de Boris Annisfield es de lo más perfecto que hayamos visto en la temporada. ¡Una verdadera embriaguez de color, sumado a los de los trajes! La labor de Anna Pavlova, algo que sólo podría compararse, en íntima delicadeza, con la *Muerte del Cisne*. Hermosísimas las actitudes y combinaciones rítmicas de Lisdovska, Saxova, Brunova, Stuart, Verina y Scheffield, quienes con su maestra interpretan el plan coreográfico de Fokine... Musical y plásticamente dicha obra puede considerarse, sin embargo, como una de las más hermosas que nos ha presentado Anna Pavlova; y es de creerse que, en audiciones sucesivas, llegue a cautivar completamente.<sup>127</sup>

<sup>127</sup> Carlos González Peña. "Las Siete Hijas del Rey". *El Universal*, 26 de febrero de 1919.

- **Notas, OJO (Maestra):** ¿Así es el título de la coreografía? representada por primera ocasión el 26 de enero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Nota sobre la obra: La famosa composición “Invitación a la danza”, de Weber, contiene, según las propias ideas del compositor, el programa de un drama en el baile. Describe la introducción de la reunión de dos personas jóvenes, la conversación y el interés crecen poco a poco, uno en el otro. En los acordes del vals suenan todos los matices del sentimiento juvenil, despertando a la emoción del amor apasionado. La coda final es una repetición de los sentimientos expresados en la introducción y habla de la pena y la tristeza con que los dos jóvenes se separan al terminar el baile. La escena representa un baile en una elegante mansión. Los invitados, en trajes de 1830, van haciendo su entrada y alguien presenta a un doncel con una dama. Inmediatamente atraídos el uno por el otro, cuando se abre el baile bailan juntos. Durante el baile, el interés de uno para el otro va creciendo hasta llegar a formarse un verdadero sentimiento; pero, al apagarse las últimas notas del vals, se ven forzados a separarse terminando así su naciente amor.<sup>128</sup>

González Peña, de *El Universal*:

A través de las elegancias cortesanas de la música de Weber, perdóneme Vlasta Maslova que, cegado por la luz de Chaikovski, hasta ahora reparo en que fue ella la primera en hacernos el don de su ligereza, de sus gracias en la magna fiesta de arte que se registró anoche en el recinto del Arbeu. Muy elegante, con una elegancia que nos sabe a la Viena del “Algalon” **OJO (Maestra):** Originalmente dice “Alglou”, pero tal vez sea Algalon amado por Rostand, se apareció a nuestros ojos ese bonito poema coreográfico bordado por Clustine sobre los temas áureos de la *Invitación al vals*. Suaves notas de color: el rojo desvanecido, el amarillo tenue, tenuísimo verde, el plumizo color de penumbra. Caballeros y damas que se inclinan ceremoniosamente. La sala de un Palacio con el sobrio decorado de Ferrarotti... ¡Todo muy bello, sí; pero al fin, de este mundo...!<sup>129</sup>

<sup>128</sup> *Tournée 1925. Programa de lujo en español, pág. 5.*

<sup>129</sup> “Invitación a la danza”. *El Universal*, 27 de enero de 1919.

- *Chopiniana* (1913), versión de Iván Clustine. Esta adaptación de la innovadora coreografía de Michel Fokine (1907) –conocida en el mundo entero como *Las sílfides*– fue estrenada en el Teatro Arbeu el 30 de enero de 1919. *OJO (Maestra): revisar el año*

Pavlova puso a consideración del público mexicano lo que consideró una hermosa hazaña de tres grandes artistas rusos que hicieron bailable la delicada y emotiva música que el inmortal Chopin escribiera para piano. El inspirado maestro compositor Glazunov arregló la música, el famoso maestro de baile Iván Clustine la técnica magnífica, y Pavlova, la incomparable artista, recrean una versión a través de cada una de las nueve fases de las composiciones siguientes:

- 1o “Polonesa en A mayor”.
- 2o “Preludio, Op. núm. 17”.
- 3o “Valse, Op. 64, núm. 4”.
- 4o “Mazurca, Op. 33, núm. 4”.
- 5o “Preludio, Op. 28, núm. 7”.
- 6o “Valse, Op. 34 núm. 2”.
- 7o “Mazurca, Op. 69, núm. 3”.
- 8o “Valse, Op. 12, núm. 4”.
- 9o “Mazurca, Op. 33, núm. 2”.<sup>130</sup>

Carlos González Peña, de *El Universal*:

*Chopiniana*, compónese tal poema coreográfico de nueve obras de Chopin orquestadas por el insigne compositor Glazunov, arregladas a la escena por Clustine. Y bailadas –divinamente– por Pavlova y toda su compañía. En un jardín de ensueño, bañado por la luz de la luna, de blanco vestidas aparecen estas sacerdotisas al extinguirse los compases llenos de bravura de la “Polonesa Militar” ejecutada por la orquesta. El ideal decorado es obra de Pazetti, y tanto el decorado como los trajes responden al hondo y subjetivo lirismo

<sup>130</sup> *Chopiniana*. Programa de mano. Teatro Arbeu, 1919.

romántico del autor de “Nocturnos”. Dos “Preludios”, tres “Valses”, tres “Mazurcas” –páginas seguramente de las más bellas del gran polaco– son bailadas una a una por la Pavlova, por Volinine, por grupos, en fin, de incomparable hermosura estética, sacados del personal de la compañía.

Asistiendo a semejante espectáculo –espectáculo soñado– nos rendimos ante la majestad del arte eslavo que, extrayendo de la música chopiniana para piano el genio profundo de la raza, sabe convertirlo en plástico hechizo animado por el ritmo.<sup>131</sup>

### *Buffalmacco, de El Pueblo:*

La música chopiniana padece una reforma para lograr la adaptación al ballet. El fraseo de la música es más conciso, el ritmo más marcado. No obstante, puede decirse que el arreglo respeta la emoción de Chopin. La interpretación que el talentoso maestro Clustine ha dado a los diferentes estados de ánimo del compositor polaco es, a mi concepto, completa.

La decoración y las figuras aparecen envueltas con una luz azul como la melodía del enamorado de Jorge Sand. En el Preludio inicial, el ademán delicadísimo de todas las figuras se convierte en el mismo romanticismo elegante del poeta del piano, es la cristalización del poema musical en forma fantástica e inverosímil; [...] mismo que se baña en la nota lívida de un rayo de luna.<sup>132</sup>

- *Impresiones orientales* (1913). Representado por vez primera en la capital mexicana el 11 de abril de 1925 en el Teatro Esperanza Iris.

Argumento: El nuevo bailable tomado de las impresiones en el Oriente de Pavlova se desarrolla en “tres miniaturas”: una japonesa y dos indostanas. La primera de tres bailes del Japón: 1. “Dojoji”; 2. “Kappore”; 3. “Takesu Baayashi”. Éstos fueron arreglados por Pavlova, y los miembros de su ballet estudiaron los números en el mismo Japón, bajo la dirección e instrucción de Koshiro Matsumoto Fijima y de Fumi, profesora de baile en Tokio. La obertura e instrumentación para orquesta fueron compuestas por Henry Geehl, empleando temas japoneses originales. La primera de las dos miniaturas indostanas representa una ceremonia nupcial, y la

<sup>131</sup> Carlos González Peña. “Amarilla y Chopiniana”. *El Universal*, 31 de enero de 1919, pág. 3.

<sup>132</sup> *Buffalmacco*. “Amarilla y Chopiniana”. *El Pueblo*, 1o. de febrero de 1919.

segunda, un baile popular. La música de ambas es de Comolata Banerji, y los bailes fueron arreglados por Uday Shankar. Las decoraciones, representando antiguas miniaturas indostánicas, fueron pintadas por M.O. Allegri.<sup>133</sup>

Sobre esta obra encontramos un breve juicio:

Nos transportó a las tierras ideales que acariciamos con los ojos: el Japón, la India. Aprendidas en el mismo ambiente, esas danzas, esos temas, cobran una originalidad que sólo puede emular la música. A instantes suenan los tambores orientales. Hay abanicos de ilusión de las increíbles actitudes que fueron aprendidas después de disciplinas que implican martirologios. El casamiento hindú supera a cuanto hemos leído en los viajeros escritores. Toda una geografía de encanto y de ensueño hábilmente enseñada por el ritmo y el color.<sup>134</sup>

- *Bailes egipcios* (1916). Estrenada en México el 10. de marzo de 1919 en el Teatro Principal.

Los *Bailes egipcios* no tienen interés alguno. No encierran un asunto, no se encadenan por medio de una acción. Constituyen, pura y sencillamente, un baile de conjunto, tal que se destaca un *pas de deux* que por cierto bailan hermosamente la Pavlova y Volinine. El interés es tan sólo coreográfico. Sobre el fondo de color uniforme se destacan figurillas que parecen cosidas de un bajo relieve. Son sus actitudes hieráticas, solemnes sus gestos, y, al son de la música, van desarrollando ante nuestros ojos combinaciones plásticas y rítmicas bastante agradables. La música es algo que me trae a la mente un símil culinario; es, como diría un español, una “olla podrida”. Hay allí de todo. Con algunos de los conocidos bailables de Verdi en la *Aída*, se suman música de Luigini, música de Arenski, ambas de una insignificancia. De ahí que musicalmente esto sea un desacierto. De ahí que éste se nos antoje algo como un primoroso manto de Damasco antiguo al que se hubieran añadido retazos de gasas de percal multicolores y diversos.

<sup>133</sup> *Impresiones orientales. Tournée 1925. Programa de lujo.*

<sup>134</sup> “Impresiones Orientales”. *El Universal*, 12 de abril de 1925.

El público, sin embargo, aplaudió; y aplaudió ruidosamente. Ello se explica porque tratábase de un espectáculo estético no en su urdimbre, no en el íntimo maridaje –inexistente– entre bailables y música, sino únicamente desde el punto de vista plástico. No va más allá de los *Bailes Egipcios*, en punto de interés.<sup>135</sup>

José Joaquín Gamboa, de *El Universal*:

Un triunfo más de la compañía Pavlova, lo que ya teníamos descontado; sabemos que no es posible que nunca haya un fracaso en el ballet del Iris. Después del Asia, del Japón actual y de la India de la historia y la leyenda, tenía que venir Grecia. El poema mitológico es helenismo puro, claridad y gracia, línea y color. Hoy, el pueblo que mejor entendió la belleza está pasado de moda. Se cuenta que en la sala de reproducciones de las obras de arte del Museo del Louvre no se venden ya ninguna de las dos inmortales mutiladas; que el público pide arte asirio, arte caldeo, arte egipcio. La pintura y la escultura modernas han tomado también ese camino, lo que no es extraño. Cansado de reproducir los modelos griegos hasta lograr sólo acarameladas y relamidas figuras, el arte moderno quiso virilizarse y buscó la inspiración de edades anteriores a la de Grecia, la estética actual que con todo y venir de Oriente se halla en una completa desorientación. Tan los modelos griegos se van alejando de nuestra comprensión artística que el ballet, especialmente el elemento artístico, fue el que menos ha gustado.<sup>136</sup>

- *El último canto* (1918), coreografía de Iván Clustine. Debut coreográfico en México el 1o. de marzo de 1919 en el Teatro Principal.

González Peña, de *El Universal*:

*El último canto* es un jugueteo sentimental, acaso demasiado sentimental para lo poco que dura. Nos huele a Puccini, a Mimí, a Musseta; todo ello, por fortuna, en cantidad dosimétrica. Aparece la buhardilla; clásica, la indispensable buhardilla. Allí –ya lo adivináis– está la muchacha que se muere de tisis. La acompaña su novio, que es, no poeta, como nos lo esperábamos dado el asunto, sino violinista, lo cual, para el caso, lo mismo da. Coge el violín, y se pone a tocar una elegía. Ocurre entonces que la moribunda sueña. Sueña con lo que es natural que sueñe una joven tísica que se va a morir; con un jardín, con dulces coloquios al

<sup>135</sup> Carlos González Peña. “Bailes Egipcios-El Último Canto”. *El Universal*, 2 de marzo de 1919, pág. 5.

<sup>136</sup> “Hoy, Amarilla y Bailes Egipcios”. *El Universal*, 1o. de marzo de 1925.

claro de luna, con el amado junto a ella. Y súbitamente –y tal es el interés, puramente escenográfico, de la obrilla– los toscos muros de la buhardilla cobran ideal transparencia. Más allá de la enferma que agoniza vemos el jardín, y el claro de luna, y el lucido galán que con ella baila. ¡Ni más ni menos que como ella misma se lo está representando todo en su mente...! Al cabo, la buhardilla vuelve a su condición primera, se va ya el encanto; a la tísica –que por cierto es Muriel Stuart, o sea, una verdadera rosa de Castilla, que es lo menos “tísico” que existe– le da un soponcio y se queda yerta en el sillón, en tanto que el violinista solloza a moco tendido, como Rodolfo, como Armando Duval y demás ciudadanos de su especie.<sup>137</sup>

- *Fantasía mexicana* (1919). Coreografía de Anna Pavlova, libreto de Jaime Martínez del Río,<sup>138</sup> música de Manuel Castro Padilla,<sup>139</sup> y trajes y decorados de Best Maugard,<sup>140</sup> con la dirección de Eva Pérez en los bailables típicos.<sup>141</sup>

El argumento comprendía tres escenas: “China poblana”, “Jarabe tapatío” y “Diana mexicana”. El primer número, la “China poblana”, se refiere a una joven china que llegó a ser santa y cuyo nombre legendario ha pasado de generación en generación. Se asegura que la influencia china en la artesanía mexicana tiene cierta importancia y que se puede apreciar en el vestuario de este número. El segundo, el “Jarabe tapatío”, es el baile característico del estado de Jalisco, y especialmente de la ciudad de Guadalajara. El tercer y último número, la “Diana mexicana”, es el nombre de una popular melodía folclórica de rápido y fuerte movimiento, de ritmo vibrante, que el compositor emplea en esta típica danza mexicana.<sup>142</sup>

<sup>137</sup> Carlos González Peña. “Bailes Egipcios...”.

<sup>138</sup> Jaime Martínez del Río y Viñent (Ciudad de México, 1896-7 de diciembre de 1928). Autor de libretos y diletante.

<sup>139</sup> Manuel Castro Padilla (1890?-1940), compositor y empresario del Teatro Lírico.

<sup>140</sup> Adolfo Best Maugard, también conocido como *Fito Best* (11 de junio de 1891-25 de agosto de 1964), fue un pintor, director de cine y guionista mexicano.

<sup>141</sup> “Después de medio siglo”. *Revista de Revistas*, 30 de marzo de 1919, s/p. Eva Pérez Castro fue la tiple mexicana que enseñó los bailes para montar el espectáculo.

<sup>142</sup> *Fantasía mexicana*. Programa de mano. Teatro Arbeu, 18 de marzo de 1919.

Estreno mundial el 18 de marzo de 1919 en el Teatro Arbeu. La función en honor y beneficio de Alexandre Volinine se interpretó en la Plaza El Toreo, el 23 de marzo de 1919, ante veinticinco mil personas.

Luis A. Rodríguez, de *El Universal Ilustrado*:

La valona tapatía que desgarró su nota quejumbrosa en las variaciones del preludio, y sobre el tablado de la farándula, el cuadro nacional que tal vez muchas veces palpité en los pinceles maestros... Viva en los bailarines rusos, por un momento, toda la tradición de nuestro pueblo...

Consuela ver que nuestros bailes nacionales, que hasta ahora sólo se cultivaban en los teatros de barriada, mañana serán exportados, y que públicos extranjeros, al aplaudirlos, conocerán que México, país de maravillosa vitalidad, tiene su arte, que está a una inmensa distancia del malintencionado significado de un popular actor y de las insulsas obrillas en que como tema reglamentario aparecen los más abominables pelafustanes de nuestros bajos fondos sociales.

Y el jarabe ennoblecido, dignificado, con su nueva estilización, emperla sus notas en añoranza discreta, en nuestra memoria el manojito fragante de los dulces recuerdos infantiles, las nostálgicas canciones tal vez temblaron en los labios de la abuela para arrullar nuestros sueños.

Si a tu ventana llega una paloma...<sup>143</sup>

*Roberto el Diablo*, de *Revista de Revistas*:

Ya para alejarse, y quizá como una gentil compensación a la extremosa galantería del público para con ella, Anna Pavlova ha bailado nuestro clásico baile vernáculo "El Jarabe". Ante públicos extranjeros, tal ballet gustará seguramente, fuera si se quiere de la estética de su coreografía o de las bellezas melódicas de su música, por su matiz exótico que hace que siempre se acoja con aplauso a cuanto de estas tierras de América trasciende a otros continentes. Nuestro agradecimiento más efusivo a la insigne danzarina rusa por este simpático gesto suyo de engarzar en el oro de altísimos quilates de su arte una gema desprendida de nuestros ocultos y vírgenes tesoros populares.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> "La Fantasía Mexicana". *El Universal Ilustrado*, 28 de marzo de 1919, pág. 10.

<sup>144</sup> *Roberto el Diablo*. "Crónicas teatrales". *Revistas de Revistas*, 30 de marzo de 1919, pág. 20.



En 1925 anunciaron la obra como *Bailes mexicanos* y fueron interpretados por Anna Pavlova, Laurent, Novikov, las señoritas Muriel Stuart y Fried, y los señores Miguel Domislavski y Algeranov. Su reestreno fue en el Teatro Esperanza Iris el 25 de abril de 1925. Se bailó al aire libre en El Toreo el 26 de abril y el 3 de mayo de 1925. La compañía se despidió con este ballet en el Iris el 7 de mayo de 1925.

Julio Jiménez Rueda,<sup>145</sup> de *Excélsior*:

Alguien insinuó la posibilidad de intentar una interpretación de nuestro baile típico: “El Jarabe”. “El Jarabe” hasta entonces estaba condenado a la vida mortecina y pecaminosa de los escenarios de segunda categoría. Alguna vez hacía su aparición en los teatros del centro para dar vida a una revista nacionalista y patrioter. Con los ojos puestos en el mundo externo, no nos habíamos dado cuenta de la importancia estética de “El Jarabe”.

Drama que realiza en su sencillez aparente todo un conflicto pasional ardiente y pícaro a la vez, ¡como el alma de nuestro pueblo! Tal es “El Jarabe”. Y el milagro se hizo. Un pintor Best Maugard, un músico Castro Padilla pusieron empeño en ello. Anna Pavlova genialmente realizó lo demás. ¡Noche inolvidable aquélla! El corazón batió heroica y orgullosamente en nuestro pecho. La suave Patria llegó a nosotros gallarda, fuerte y bella. El Arte Universal nos la revelaba.<sup>146</sup>

- *Hojas de otoño* (1919), coreografía de Anna Pavlova. Estrenada en el país el 13 de abril de 1925 en el Teatro Esperanza Iris.

Argumento: En un jardín un joven poeta recoge un crisantemo arrancado por el viento de otoño. Pero el viento continúa soplando, arranca el crisantemo de las manos del joven y lo hace remolinear entre las hojas muertas, abandonándolo en el suelo, ahora ya marchito, a la caída del Sol. El poeta, vista la inutilidad de reanimar a la flor, se aleja con su enamorada, que se le ha unido en el jardín.<sup>147</sup>

<sup>145</sup> Julio Jiménez Rueda (Ciudad de México, 10 de abril de 1896-25 de junio de 1960) fue un abogado, escritor, dramaturgo y diplomático mexicano. Escribió en *Excélsior*.

<sup>146</sup> Julio Jiménez Rueda. “El Jarabe y la Pavlova”. *Excélsior*, 3 de mayo de 1925, pág. 5.

<sup>147</sup> *Hojas de Otoño*. Tournée 1925. Programa de lujo.

José Joaquín Gamboa, de *El Universal*: “Las poéticas *Hojas de Otoño*”.<sup>148</sup>

*Palmeta*, de *El Universal Gráfico*: “Número bellísimo a base de la música exquisita de Chopin, que fue calurosamente aplaudido por los escasos concurrentes allí reunidos”.<sup>149</sup>

- *Una boda polaca* (1921), interpretada, en el debut de la obra, en la Ciudad de México el 12 de abril de 1925 en el Teatro Esperanza Iris.

Argumento: Una escena notable que tuvo lugar en los tiempos de la Declaración de la Independencia Polaca, una de las efemérides que siguieron a la Guerra Mundial, sirvió de inspiración a Pavlova para este nuevo grupo de danzas populares. En aquellos días, los diputados y sus séquitos venían a Varsovia procedentes de todas partes de Polonia, ataviados con sus múltiples y variados trajes nacionales. Muy pocos, si acaso, pudieron apreciar antes de esta convención la variedad y pintoresco aspecto de las diversas formas locales de vestir, sus brillantes y agradables colores y sus originales confecciones, muchas de las cuales tienen alguna relación con tradiciones históricas de sus diferentes regiones. Los bailes característicos de las diversas provincias polacas –Cracovia, Varsovia, Galitzia, los Cárpatos y otras–, juntamente con cantos y temas populares de esos lugares, han sido compilados en este ballet. La escena representa una aldea polaca pintada por el artista Drabik, quien es conocido como “el Kakst polaco” por sus coloridos vivos y brillantes, así como por su genio en el dibujo.<sup>150</sup>

- *La princesa pájaro* (1921). Laurent Novikov montó para Pavlova un ballet basado en cuentos rusos con música de Aleksandr Cherepnin, similar a *El gallo de oro* y *El pájaro de fuego*,<sup>151</sup> que suponemos fue presentado en México como *La princesa pájaro*. Este debut coreográfico se llevó a cabo el 27 de abril de 1925 en el Teatro Esperanza Iris.

<sup>148</sup> José Joaquín Gamboa. “Hojas de Otoño”. *El Universal*, 14 de abril de 1925.

<sup>149</sup> *Palmeta*. “Copos de nieve y Hojas de Otoño”. *El Universal Gráfico*, 14 de abril de 1925.

<sup>150</sup> *El Universal Gráfico*, 13 de abril de 1925.

<sup>151</sup> Keith Money. *Anna Pavlova. Her life and art*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1982.

José Joaquín Gamboa, de *El Universal*:

Argumento: Trátase de una leyenda rusa, de una poética leyenda rusa. El Zar y su corte, vestidos como en las ilustraciones de los cuentos, se aburren soberanamente. Bailarinas, bailarines y bufones, un ejército de bufones, no logran, por más que para ello se ingenian, con todo y que recurran a sus más voluptuosas y extrañas danzas los primeros y los segundos a sus más disparatadas gracias, disipar el tedio del viejo Zar barbudo y de los zarevitches adolescentes. Se recurre a la ciencia de un astrólogo y hechicero, quien se presenta en el palacio con los libros mágicos y sus gatos negros, que dan buena suerte. El hechicero consulta un infolio, traza un círculo en las baldosas y hace la evocación. Espera. Una aparición celestial deslumbra al Zar, a los príncipes, a los boyardos, a los danzantes, a los bufones. Un pájaro divino revolotea por la amplia sala del trono; la alegría ha vuelto a las almas y a los rostros, pero por un instante, sólo por un instante. El pájaro desaparece sin que se sepa cómo, y la más desesperante tristeza se apodera de todos. Mas el pájaro maravilloso ha dejado una pluma que despide luz y que yace sobre el pavimento de mármol. El astrólogo dice al zarévich enamorado que la tome en sus manos y la rompa. El soberano obedece y las más densas tinieblas cubren el palacio imperial unos instantes. La luz vuelve a torrentes y en medio de todos se encuentra, deslumbrante de belleza, ricamente vestida, la princesa, que los encantadores habían trocado en pájaro. La alegría es casi ebriedad, no reconoce límites. El príncipe que la desencantó le ofrece la mano, y en seguida se celebra la boda con todos los simbólicos rituales de la tradición rusa. Los barriles de vino aparecen, rodeándolos por el suelo los bufones, las exquisitas viandas. Y termina el ballet con el apogeo de la fiesta, apoteosis del amor del príncipe imperial y la princesa arrancada al hechizo.

Estoy por decir que es el ballet más bello de todos los presentados en esta temporada; en todo: en música, en trajes, en decorado, en asunto, absolutamente original.

Un cuento, un lindo cuento de hadas, que se va disolviendo sin fatigar nuestro espíritu sino acariciándolo con suave caricia y recreando incesablemente nuestros ojos, que no pestañean, clavados en las distintas peripecias de la adorable ingenua fábula.

Todo el cuento, dentro de un cuadro admirable de propiedad y de arte; preciosísima decoración de Allegri, a la manera simplista actual, como conviene a un cuento, sin un solo descuido en la escena y en la indumentaria debida a Bilbine.

La música, con todo el misterioso encanto del viejo folklore ruso, música profundamente interesante y bella. A ser mayor la orquesta resultaría una altísima página sinfónica.

Los intérpretes todos de esta obra admirables en gestos, actitudes y bailes. Y la incomparable Anna Pavlova, encarnando lo que es en verdad: una princesa pájaro.<sup>152</sup>

- *Los preludios* (1923), coreografía de Michel Fokine, con el espíritu de las *Meditaciones poéticas* de Lamartine, diseños de Boris Anisfeld. Se interpretó como estreno en el país el 6 de febrero de 1919 en el Teatro Arbeu.

Argumento: El amor nunca muere, en eterno conflicto contra poderosas circunstancias, contra fuerzas mayores a las de que él dispone, el Hombre es sostenido y ayudado por el Amor. Hasta la muerte, las inevitables y crueles fuerzas de la Obscuridad son combatidas bravamente mientras vive el Amor. Tal es sucintamente el tema inspirador de *Los Preludios*, una de las obras maestras del moderno ballet ruso de la Pavlova. Las decoraciones fueron hechas por el artista ruso Boris Anisfeld y están en encantadora armonía con el espíritu de las *Meditaciones* de Lamartine que fueron la inspiración para el poema sinfónico de Liszt.

La cortina se levanta cuando aún domina la obscuridad que precede a la Aurora. Un tenue rayo ilumina una escena de pacífica tranquilidad. Luego, en un expresivo movimiento de alegría de la Vida, toda armonía y ritmo, entran las figuras de la Belleza y la Luz iluminando el paisaje. Entonces nos percatamos de la presencia del Hombre, pacífica y contentamente, reclinado al lado de su amada, cuando casi imperceptiblemente, al fondo, silenciosamente, lentamente, ominosamente, como fantasmas, se deslizan las oscuras figuras de los poderes de las Tinieblas. Pero el Hombre y el Amor solo contemplan la Felicidad, la Luz y la Felicidad son vencidas por la helada y cruel presencia de la Obscuridad y de la Muerte.

El hombre se encuentra solo con las crueles Potestades de las Tinieblas: debe luchar con estos enemigos. Este combate representa la tormenta de la Vida. Es la lucha la que engendra todas las verdaderas cualidades de la Humanidad: Valor, Intrepidez, Arrogancia, Heroísmo. La Visión del Amor está ante los ojos del Hombre y al fin triunfa.

<sup>152</sup> "La Princesa Pájaro". *El Universal*, 26 de abril de 1925.

Pero su alma está herida, desilusionada. En las profundidades de la desesperación, cansado, fatigado, el Hombre busca un lugar de reposo, cuando el Amor y sus Doncellas, las hijas de la Luz y de la Belleza, vuelven a restañar las heridas de su alma y a celebrar su bravura y su valor. El Amor reina nuevamente en los pacíficos contornos.<sup>153</sup>

González Peña, de *El Universal*:

El afán de tornar a engolfar en una artística grandeza, introdujo al público a henchir nuestra vieja sala con el vivo deseo de saber qué interpretación plástica puede dársele a uno de los más exquisitos poemas sinfónicos de Liszt. Venturosamente el público comienza ya a familiarizarse con este grande y noble arte, genuinamente moderno y genuinamente ruso, consistente en reproducir, por medio de ideas plásticas, ideas musicales; de tal suerte y por manera tan armoniosa que las unas a las otras se suman y se completan. Mas, con estar tan familiarizados en pocos días que tenemos de gustar del arte suntuosamente magnífico de Anna Pavlova, no acertábamos a imaginar cómo sería representar, echando mano de la figura, del movimiento y del gesto, no ya una música vaga y susceptible de traducciones más o menos variadas, según el gusto y las inclinaciones de quien traduce, sino lo que es más difícil, un poema sinfónico “con programa”.

Aseguraba Liszt de la música instrumental que “ella pintó las emociones que canta en el deslumbramiento de su fuerza virtual”. Y esto es verdad, sobre todo en Liszt. La música del compositor ilustre que continuó en Weimar la noble tradición goethiana del arte como ideal supremo de vida, es en totalidad –aun considerando la de piano– la representación sonora de algo concreto, objetivo o subjetivo, de algo esencialmente determinado: sensaciones o sentimientos provocados, las más de las veces –según ha observado uno de los más penetrantes biógrafos de Liszt–, por la lectura de un poema, por la contemplación de un paisaje, por el pensamiento vívido y luminoso sugerido por un episodio intenso de la vida personal o ajena.

Así, interpretar plásticamente a Liszt es cosa por demás atrevida, ya que está expuesto a error y posiblemente nos orilla a desvirtuar, si no andamos con cuidado, la idea inspiradora del artista. Los no profanos en cuestiones musicales sabían esto y, anoche, así la curiosidad meramente estética hubo de suponerse otra curiosidad que pudiéramos llamar “histórica”...

<sup>153</sup> *Los Preludios. Tournée 1925. Programa de lujo en inglés, pág. 12.*

¿Cómo interpretaría la Compañía de la Pavlova *Los Preludios* de Liszt?

Si mal no recuerdo, esta hermosa obra la conocíamos en México gracias al esfuerzo nobilísimo del maestro Meneses, ese grande y generoso artista al cual debemos el haber conocido y amado la producción sinfónica de tan excelso Abate. *Los Preludios* datan de 1880. Son contemporáneos de “Mazzepa”, y fueron concebidos y escritos en la época del máximo esplendor de Liszt, cuando este creador de nuevas formas, siguiendo las huellas de Beethoven y Berlioz, abrió a la música de orquesta los horizontes esplendorosos del poema sinfónico.

El germen de *Los Preludios* hállase en la siguiente idea poética: Nuestra vida ¿es otra cosa que una serie de preludios a ese canto desconocido del que la muerte entona la primera y solemne nota? Para desenvolver musicalmente tan elevado pensamiento Liszt ideó una serie de situaciones –un programa– encadenadas por un tema principal. Tales situaciones son: “El Amor Naciente”, “La Tempestad del Corazón”, “La Paz en los Campos”, “La partida hacia el campo de batalla”. De ese modo Liszt contrastaba admirablemente la idea dominante y central: el preluir de la vida ante el canto sombrío de la muerte.

Michel Fokine, el célebre coreógrafo autor de la interpretación de *Los Preludios* que anoche vimos, en la imposibilidad de reproducir plásticamente en tiempo necesariamente perentorio –como el de la devoción de *Los Preludios*– tan vastas y complicadas escenas que sólo esencialmente la música puede representar en minutos, abocóse a la idea central, y, sin desvirtuar en lo más mínimo el sentimiento de la obra, la llevó a escena. Al levantarse el telón nos sentimos súbitamente penetrados de una sutil emoción estética. Produce ésta el maravilloso decorado de Boris Anisfeld. Anisfeld, al vestir el escenario de *Los Preludios*, se inspiró seguramente en los primitivos italianos. Aquello evoca en nuestra mente a Fra Angélico, a Benozzo Gozzoli. Aquello, cuando a plena luz lo contemplamos animado ya por las figuras, culmina en la sensación esplendorosa de la “Alegría de la Primavera” de Botticelli. No sé si me equivoque, no sé si sufra una alucinación, pero el artista que diseñó tales trajes hubo de pensar quizás en la heroína armoniosa de aquella obra maestra.

Iníciase el poema en la sombra. Las sombras de la noche y de la muerte lo señorean todo. Se hace la luz; una débil, una medrosa luz, y entonces, sobre el fondo primitivo de un verde cruzado y vigorosamente entonado, sobre el que se recortan estilizados arbolillos, levántanse grupos de mujeres que se nos antojan inmateriales por lo aladas. Levántase también la Mujer, probablemente símbolo del Amor (Anna Pavlova), y la Juventud, seguramente símbolo de la vida (Volinine). Nacen y se transforman, mueren y resucitan en tanto, en la orquesta, los temas victoriosos de la pasión y del júbilo. Y aquellas figuras se animan más y más. Corren, se deslizan, agrúpanse armoniosamente. De pronto, al apuntar

en la orquesta un tema doloroso, atenúase la luz; cede, poco a poco, el humano brío; las figuras tornan a ser ya centros y, entonces, en la penumbra que cada vez se va tornando más y más densa, vuelven a hacer su aparición los fantasmas sombríos de la noche y de la muerte... Entáblase la lucha. La juventud, la vida, el amor, luchan y momentáneamente triunfan de la Muerte. Escúchase casi un himno glorioso. Las maderas, las cuerdas, los metales se asocian en el delirio triunfal... Pero, al fin victoriosos, y todo en primer término, la juventud, el amor, la vida, no pueden reprimir una mueca angustiada cuando, aun en el triunfo, impotentes son para impedir que sobre el regio fondo botticelesco otra vez asomen su faz torva las sombras negras e implacables de la muerte...

Tal es, en términos aproximados, la interpretación coreográfica de *Los Preludios* de Liszt, ideada por Fokine. Por demás está decir que el público de México –que es esencialmente musical– tributó a los artistas rusos una de las más estruendosas ovaciones de la temporada. ¡Y fue ésta en verdad merecida! Pavlova y Volinine trabajan aquí magistralmente; diríase que les mueve un fuego sagrado. El maestro Alexander Smallens revélase, nuevamente, como un concienzudo artista. La parte orquestal es, sencillamente, irreprochable. Por último, la varita mágica de Iván Clustine guía con un sentimiento amplio y lleno de espontaneidad las figurillas aladas y las sombras que rodean a los héroes.

La representación escénica de *Los Preludios* de Liszt quedará como una de las máximas fiestas de arte que se hayan registrado en el Arbeau.<sup>154</sup>

### *Buffalmacco, de El Pueblo:*

Contemplamos el misterioso ballet *Preludios*, de Liszt, arreglado a la escena por Miguel Fokine, quien se guió, al decir de las crónicas, por un trozo de las meditaciones de Lamartine.

Hay en este baile todo un símbolo majestuoso, cifrado en la lucha constante que sostiene la felicidad para incorporarse; la vida y el amor se baten en el misterio y con el mal. Las alternativas: el alma, cruelmente herida por una desilusión, recobra el bien ante el magnífico espectáculo de la naturaleza, en eclosión de todas las savias. La juventud danza, pero de nuevo se asoma el fantasma de la desolación, y los brazos caen sobre el cuerpo, desfallecidos.

El arreglo no pudo ser mejor. Existe una concordancia perfecta entre los movimientos de la danza y los repetidos temas del preludio; canta la vida en la orquesta, y canta la vida en las

<sup>154</sup> Carlos González Peña. "Interpretación plástica de Liszt: Los Preludios". *El Universal*, 7 de febrero de 1919, pág. 3.

líneas perfectas de la mujer y del hombre. Se hace el misterio sinfónico, y los fantasmas desconsoladores rayan la escena con sus actitudes macabras.

Smallens, con su bien organizado grupo orquestal, logró la segunda ovación del público, que ya se ha dado perfecta cuenta del mérito indiscutible del talentoso y joven hebreo. El decorado de Boris Anisfeld es bello. Nos parece que en la estilización pictórica se expresa un anhelo retrospectivo. La visión es influenciada por una estética primitiva aun cuando la valentía en el color y en el trazo sea completamente modernista.<sup>155</sup>

- *Los Frescos de Ajanta* (1923), arreglo de Iván Clustine. La obra fue bailada por primera vez en tierras aztecas el 16 de abril de 1925 en el Teatro Esperanza Iris.

Ballet en un acto, inspirado en la leyenda india. Música de Aleksandr Cherepnin. Sugestiones artísticas de W. E. Gladstone Solomon, director de la Escuela de Bellas Artes de Bombay. Decorado inspirado en *Los frescos de Ajanta*, ejecutado por Allegri. Vestuario de la Casa Alfas, de Londres. Joyería y adornos de la Casa Boutillier, de París, y efectos luminosos de Enigma, de París.

Argumento: Hay muy pocas personas en México –y no son muchas en toda la Cristiandad– que hayan oído hablar de Ajanta. Sus antiguos monasterios y santuarios de piedra labrada existen desde 500 años antes de Jesucristo y sólo hace muy poco tiempo, relativamente, fueron descubiertos. Sin embargo, Ajanta es una de las maravillas orientales, un monumento imperecedero de la piedra budista y un museo valiosísimo de tesoros pictóricos sin rival en Asia; conserva pinturas tales que la misma Europa no pudo igualar hasta los tiempos de Miguel Ángel. Los templos de Ajanta se encuentran cerca de los famosos campos de batalla de Assaye, en una escarpada garganta dentro de los territorios del Nizan de Hyderabad. Allí, en los enhiestos arrecifes, los budistas excavaron y tallaron esos recintos sagrados cubriendo sus paredes y techos con frescos de exquisita belleza.

Estas pinturas representan la historia de Gautama, el Buda –el fundador de su religión y “La Luz de Asia” que debió ser–. Ellas nos hablan de sus diferentes advenimientos anteriores, cuando apareció en la Tierra en diversas formas, y de su

<sup>155</sup> Buffalmacco. “Los Preludios de Liszt”. *El Pueblo*, 7 de febrero de 1919, pág. 7.



última reencarnación cuando vino hace 2500 años para mostrar a la humanidad el camino de la salvación.

*Primer cuadro:* La entrada de Ajanta. Los peregrinos pasan y entran al templo.

*Segundo cuadro:* El interior del templo de Ajanta. Al fondo está el gran fresco “El entronamiento de Buda”. Los peregrinos efectúan sus ritos de adoración y, cansados de su largo viaje, se tienden al pie de los pilares y se entregan al sueño.

*Tercer cuadro:* Durante su sueño, los frescos, que ellos han estado contemplando, se transforman en pinturas vivientes, y el gran drama de hace 2500 años es revivido. La escena representa el interior del palacio del Príncipe Gautama. Sus esposas están sentadas a su derredor con sus doncellas y la gente del Palacio. Bailarines y bailarinas entran y danzan. Al fin todos caen en profundo sueño. Entonces, el futuro Buda pasa lentamente por entre los durmientes y se retira para renunciar para siempre a las pompas y vanidades del mundo y para dar una nueva fe a la humanidad.

*Cuarto cuadro:* El interior del templo. Los peregrinos despiertan y reanudan su adoración a Buda.<sup>156</sup>

José Joaquín Gamboa, de *El Universal*:

*Los Frescos de Ajanta*, de intensa belleza exótica y, por lo mismo, interesante. La música de Aleksandr Cherepnin, arreglada por Clustine, va comentando sugestivamente el asunto y ritmando con extrañas cadencias el momento de la danza interpretada por Anna Pavlova, Laurent Novikov y todo el cuerpo de baile de estupenda manera. Una perfecta obra de arte.<sup>157</sup>

<sup>156</sup> *Los Frescos de Ajanta. Tournée 1925. Programa de lujo*, pág. 6.

<sup>157</sup> José Joaquín Gamboa. “Los Frescos de Ajanta”. *El Universal*, 17 de abril de 1925.

Elizondo, de *Excélsior*:

*Los Frescos de Ajanta* se titula esta fantasía reconstructiva que anima en danzas y “poses” las pinturas admiradas de uno de los veintinueve templos de las excavaciones de Ajanta.

Aquí nuestro espíritu recibe una sorpresa. Nos frotamos los ojos, nos tomamos el pulso, hacemos cuanto es necesario para convencernos de que no estamos bajo una sugestión o una alucinación. ¿No es aquel fresco que tenemos delante el mismo que hemos visto en el parainfo de la Escuela Nacional Preparatoria, pintado por Diego Rivera?

La misma composición, igual entonación, semejante la actitud de las figuras y muy exacto el desdibujamiento de las facciones, la proporción de los cuerpos y hasta el oro decorativo de los prerrafaelistas. Poco a poco se va aclarando nuestro error, y más cuando leemos en el programa: Decorado de Allegri. No es de nuestro pintor aquel fresco. Es de otro que reprodujo ahí, seguramente con la más aproximada exactitud, los frescos de Ajanta y no los de la Preparatoria. Pero hay tanta semejanza, que en el rápido momento de aparecer ante nuestros ojos sufrimos la confusión. Perdón por ella.<sup>158</sup>

Agradecemos enormemente a *El Conde Sancho*, de *El Demócrata*; a *Buffalmacco*, de *El Pueblo*; a Carlos González Peña y José Joaquín Gamboa, de *El Universal*; a *Palmeta*, de *El Universal Gráfico*; a *Elizondo* y Julio Jiménez Rueda, de *Excélsior*, sus invaluable testimonios que nos permiten vislumbrar las obras puestas en escena por Anna Pavlova y el impacto causado en los públicos que las apreciaron.

Para terminar, deseamos mencionar los inolvidables *divertissements* que, gracias a su brevedad, diversidad y originalidad, conquistaron la preferencia de multitudes y permanecieron en su memoria como verdaderas leyendas:

*OJO (Maestra): Favor de revisar autores y años para ver si coinciden plenamente: reorganicé los divertissements en orden alfabético y los puse de manera individual*

–*Amapola californiana* (Grieg).

–*Anitra* (Grieg).

–*Bacanal* (Fokine- Glazunov, 1909).

–*Bolero* (Grossman).

–*Bufones* (Grossman).

<sup>158</sup> Elizondo. “Los Frescos de Ajanta”. *Excélsior*, 17 de abril de 1925, pág. 7.

- Chardaz* (Grossman).
- Coquetería de Colombina* (Drigo-N. y S. Legat, 1912).
- Danza bohemia* (Grieg).
- Danza china* (Chaikovski).
- Danza de la esclava* (Grieg).
- Danza de las flores* (Delibes).
- Danza de las horas* (Clustine-Malinilov, 1922).
- Danza española* (Clustine-Glazunov, 1915).
- Danza griega* (Brahms).
- Danza guerrera* (Gluck).
- Danza holandesa* (Grieg).
- Danza indostánica* (Clustine-Malinilov, 1922).
- Danza siria* (Saint-Saëns-Stowits).
- Danza tzigane* (Puni).
- Danzas rusas* (Clustine-Malinilov, 1922).
- El arco y la flecha* (Fokine- Glazunov, 1904).
- El Danubio azul* (Strauss).
- El guerrero* (Bolm, 1910).
- En sordina* (Telemann).
- Escena danzante* (Boccherini-Clustine).
- Flechero* (Chaikovski).
- Gavota Pavlova* (Lincke-Clustine, 1914).
- Gnomos* (Grieg).
- Gopak* (Seroff).
- Idilio* (Bolm, 1910).
- Invitación al vals/La libélula* (Kreisler-Pavlova, 1914).
- La muerte del cisne* (Saint-Saëns-Fokine, 1907).
- La noche* (Rubinstein-Legat).
- La rosa* (1915).
- Las flores* (Ponchielli, 1918).
- Las visiones* (Berlioz-Clustine).
- Le papillon* (Chopin, 1911).

- Lesginka* (Rubinstein).
- Mariposa* (Drigo, 1911).
- Mazurca* (Wieniawski).
- Minuet* (Paderewski).
- Momento musical* (Schubert).
- Navidades* (Chaikovski-Pavlova, 1916).
- Obertas* (Lewandowski).
- Ondinas* (Catalani-Clustine).
- Pas de trois* (Godart-Zebulka).
- Pas of the ribbon*.
- Pastoral*.
- Pierrot* (Dvorák-Volinine).
- Pizzicato* (Drigo).
- Polka del flirteo*.
- Primavera* (Chaikovski).
- Rapsodia húngara* (Liszt).
- Rondino* (1915).
- Rondó* (Kreisler).
- Serenata* (Drigo).
- Sheherezade* (Fokine).
- Tambourine* (Rameau).
- Vals capricho* (Rubinstein).
- Vals de la primavera* (Meyer-Helmund, 1913).
- Vals de las rosas* (1915).
- Vals poético* (Meyer-Helmund, 1913).
- Vals triste* (Sibelius).
- Voces de primavera*.



## Sophia Delza, una de las primeras grandes danzarinas de las Américas

Sophia Delza en una pose de T'ai-Chi Ch'uan,  
Nueva York, N. Y. Subida el 25 de noviembre de 2018  
por Dwight Childers, WikiTree, Where genealogist collaborate.

<https://www.wikitree.com/photo/jpg/Hurwitz-130>

Como un antecedente de las pioneras de la danza moderna mexicana –Anna Sokolov y Waldeen–, la presencia de Sophia Delza en México debe darse a conocer.

Sophie Hurwitz (1904-1996), conocida con el seudónimo de Sophia Delza, se inició en la danza con su hermana Elizabeth mientras estudiaba en el Hunter College. Llegó a especializarse en ciencia, disciplina de la que se graduó en 1924, y continuó sus estudios de posgrado en la Universidad de Columbia.

Su vocación fue la danza, por lo que viajó a París, donde aprendió danza folclórica y composición en la Escuela Dalcroze.

A su regreso a Brooklyn, donde residía su familia, decidió ser bailarina profesional y se integró a la compañía de Doris Niles –ya con el nombre de Sophia Delza–,<sup>159</sup> con la que realizó una gira por los Estados Unidos en 1928 interpretando danzas españolas.<sup>160</sup>

<sup>159</sup> Sophia elige Delza como su seudónimo en el ámbito profesional.

<sup>160</sup> *The Dance*, enero de 1928. [Nueva York.]

Ese mismo año se presentó en la Neighborhood Playhouse,<sup>161</sup> en una producción de la Manhattan Opera House y Alice e Irene Lewisohn, al lado de reconocidos bailarines como Martha Graham, Michio Ito y Elizabeth Delza, entre otros, y con la Cleveland Orchestra dirigida por Nikolai Sokolov.<sup>162</sup> Sophia personificó a una danzarina tártara en *El príncipe Igor*, de Borodín, con trajes diseñados por Esther Peck.<sup>163</sup>

Eran tiempos en que las ejecutantes de danza moderna tenían pocas oportunidades de trabajar en recitales de su especialidad, por lo cual Sophia aceptó presentarse en el vodevil. Bailó junto a James Cagney<sup>164</sup> y J. Blake Scott<sup>165</sup> en el Grand Street Follies, en el Booth Theatre y en *Fiesta*, una producción de la Provincetown Playhouse de Michel Gold, en la cual se incluían bailes mexicanos.<sup>166</sup>

En diciembre de 1930, Sophia logró presentarse como solista en un programa de danzas, con el pianista Alexander Semmler y las cantantes Josephine Hall y Gertrude Karlan, en el Guild Theatre de Nueva York. El *Herald Tribune* reseñó su actuación destacando la influencia de Martha Graham, Isadora Duncan, la Argentina y Helen Tamiris en la bailarina:

La señorita Delza no reconoce escuela en particular o un maestro, pero es obvio que es de su propia época y generación, y ha estudiado con ella, para su gran provecho, la obra de sus contemporáneos más destacados.

Sophia Delza, sin embargo, se mantiene firme sobre sus propios pies sin culpa de copiar y llena de promesas. Ella está dotada de visión con las ideas, incluso si se expresa en un lenguaje un tanto ecléctico, con una agradable sensación de forma y una aptitud distinta en el diseño de vestuario. Su sensibilidad musical no es tan confiable, y fuera del estado de ánimo y la clave con el sentimiento de la danza. En otros casos, en particular su *Tanzstück*, de Hindemith, y su *Bagatelle Marche*, de Cherepnín, en la cual más brillantemente se reivindicó de esta falla. *OJO (Maestra): Revisar. Esta parte es confusa*

<sup>161</sup> Escuela de teatro a la que solían acudir los inmigrantes, muchos de ellos judíos.

<sup>162</sup> *Daily News*, 1o. de abril de 1928. [Nueva York.]

<sup>163</sup> "Sophia Delza". *Herald Tribune*, 8 de abril de 1928, s/p. [Nueva York.]

<sup>164</sup> *The New York Review*, 23 de junio de 1928.

<sup>165</sup> Nueva York, 1928.

<sup>166</sup> "Fiesta". *Theatre Arts Monthly*, diciembre de 1929. [Nueva York.]

Su programa resultó de dimensiones y contenido católico. Sus danzas no fueron abstractas y hubo bailes particulares, los de la ornamentación caprichosa pura, como *Wilde Wolsie*, y los de derivación nacionalista, como en la final de grupo español y el sabor gitano.

Probablemente lo mejor de su programa fue el hermoso y fluido *Eastern Beggars Prayer* en el grupo 2, el *Bizantine Ritual*, un cercano segundo lugar, y el no acompañado *Dance of Frenzy*, lleno de excelente material, pero todavía un poco inmaduro. Los bailes tenían un sentimiento auténtico seguro, y en ellos y en el *Zigeuner Spielen* dio la oportunidad de mostrarse como una bailarina de talento.<sup>167</sup>

A partir de esa fecha sus apariciones fueron frecuentes en recintos como el Guild Theatre, la Junior League, el Hotel Gramatan (de Brownsville), el Plaza Hotel Ballroom, el Civic Repertory Theatre, el Wanamaker Auditorium, el Leonard Hall (en The American University Campus), la Washington Irving High School y la Gallery for Living Artist, entre otros.

Su trabajo fue ampliamente comentado:

Sophia Delza hizo un distinguido debut en un concierto de danza, en un programa en el cual, tanto en sus aspectos creativos y su rendimiento, se reveló como una artista de gran individualidad y autoridad. *Barbaric Mood* es una utilización muy original de temas españoles, y realizó un trabajo excelente. *Danzas Fantásticas*, con su capacidad para sugerir la danza española, fue un logro digno de mención.<sup>168</sup>

La señorita Delza ha elegido bien su profesión; está equipada con todas las cualidades para hacer una bailarina de distinción. Posee un extraordinario sentido del diseño, de la simetría, de la relación del movimiento con la forma, del reposo al ritmo. Su personalidad en el escenario llama la atención y su gracia natural se ha complementado con un entrenamiento bien dirigido.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> "Sophia Delza hace su debut como solista de Recitales de Danza". *New York Herald Tribune*, 15 de diciembre de 1930.

<sup>168</sup> *Barbaric Mood*. *New York Times*, 1930.

<sup>169</sup> *New York Herald Tribune*, 1930.

Gilbert Seldes opinó: “Vi a Sophia Delza en algunas de sus extraordinarias danzas. Lo que me interesa sobre todo, después de reconocer la pericia técnica que posee y la capacidad de adaptación inusual de sus dos expresiones físicas y faciales, es que la señorita Delza ha creado una técnica muy personal”.<sup>170</sup>

Por su parte, Muriel Draper reconoció: “Sophia Delza danza con todo su cuerpo. Puede demandar sus posibilidades para la expresión de emociones e ideas. Su libertad de movimiento, de saltos de un conocimiento preciso, se controla con una deliberación evocadora y se nutre de una imaginación vigorosa”.<sup>171</sup>

“Un grupo de danzas llamado *Carnival Sketches* muestra una *Danza gitana* y una *Farruca*, la mejor ventaja de la flexible señorita Delza; su cuerpo bien articulado y su gusto por lo grotesco y el espíritu en la danza”.<sup>172</sup>

“De principal interés fue la *Dance of Frenzy* sin música. Una creación brillante de la señorita Delza”.<sup>173</sup>

“La señorita Delza tiene gracia, imaginación y la comprensión sensible del movimiento plástico”.<sup>174</sup>

“Es ágil, dinámica, imaginativa, dramática y tiene un rostro que refleja cada estado de ánimo”.<sup>175</sup>

“La señorita Delza, sin duda, va a llegar lejos y a convertirse en una de las más grandes coreógrafas e intérpretes de las Américas”.<sup>176</sup>

Sophia clasificaba las siguientes obras suyas como danzas satíricas: *Marche*, de Cherepnin; *Carnival Sketches*; *Automaton Figures*, con percusiones de Villa-Lobos; *Magician*, de Achron; *Hypnotist*; *Grace, Strength y Buffoonery*, de Satie, y *Walsie's Wilde*, de Byrd.

Como danzas dramáticas: *Egyptian Invocation*, de Scott; *Negro Spiritual*; *Go Down Moses*; *Easter Beggar's Prayer*, con percusiones; *Byzantine Ritual*, de Brahms; *Lament*, de

<sup>170</sup> Gilbert Seldes. Programa de mano de Sophia Delza Dancer.

<sup>171</sup> Muriel Draper. Programa de mano de Sophia Delza Dancer.

<sup>172</sup> *Nueva York Evening Post*, 1930.

<sup>173</sup> Paul Love. *Theatre Guild Magazine*, febrero de 1931. [Nueva York.]

<sup>174</sup> *New York Sun*, 1930.

<sup>175</sup> *Nueva York Musical Leader*, 1930.

<sup>176</sup> *Musical Advance*, 1930. [Nueva York.]



Bartók; *Rebellion*, de Scriabin; *Dance of Frenzy*; *Zwei Klavierstücke*, de Schoenberg; *Penitance*, con percusiones, y *Fugitive*.

Entre sus danzas líricas agrupaba a *Tanzstück*, de Hindemith; *Allegro*, de Bach; *Penseroso*, de Bach, e *Intermezzo*, de Brahms.

Como danzas de carácter clasificaba a las siguientes: *In Barbaric Mood*, *Danzas fantásticas*, de Turina; *Farruca*, de De Falla; *Rondalla aragonesa*, de Granados; *Zigeuner Spielen*, de Windsperger; *Dance No. 5*, de Granados; *Eurasian Dance*, con melodías folclóricas, y *Dance to American Life*, de Weiss.

Cuando Sophia viajó a tierras aztecas, en una época en la cual estaban en “gran boga las cosas mexicanas” en los Estados Unidos, vino como becaria para estudiar las danzas folclóricas de México en los escenarios teatrales de 1935. Fueron varias las bailarinas cuyo mensaje rítmico presencié: Keith Coppage, Dora Duby, Xenia Zarina. Pero, sin duda, la impresión más profunda que tuvo fueron las exhibiciones de bailes aztecas y mayas que hizo el grupo formado por los artistas que se escondían tras los seudónimos de Yoali, Detru, Kin y Dzul.<sup>177</sup>

El Décimo Seminario en México culminó con una “Fiesta mexicana” que tuvo lugar en la calle Tíber 32, en la Ciudad de México, el 22 de julio de 1935. En ella los bailes estuvieron a cargo de Sophia Delza, Ramos y Mabel, y fueron acompañados al piano por el compositor Eduardo Hernández Moncada. El programa incluyó canciones interpretadas por Pedro Vargas, Ana María Fernández, la señora de Torres-Rioseco y los Mariachis de Tecalitlán.<sup>178</sup>

La presencia de la artista llamó la atención de la prensa, y el diario *Excélsior* informó: “Una danzarina de gran renombre acaba de llegar a esta capital y fue ayer entrevistada por el redactor de *Excélsior*”:

Sophia Delza viene precedida de sonora reputación, afirmada por las opiniones de críticos tan severos como lo son los del *New York Times*, *New York Herald Tribune*, *Musical Advance*, *Theatre Guild Magazine* y otros periódicos del vecino país.

<sup>177</sup> Roberto Núñez y Domínguez. *Descorriendo el telón. Cuarenta años de teatro en México*. Madrid, Editorial Rollán, 1956, pág. 452.

<sup>178</sup> Fiesta Mexicana del Décimo Seminario en México. Volante, 22 de julio de 1935.

En el Palacio de Bellas Artes<sup>179</sup> será la actuación de dicha artista, comenzando la semana próxima, y ofrecerá programas de la más pura modernidad para hacer la obra que se propone realizar ante este público, presentando sus danzas de última hora, en las que lo dinámico y lo variado dan la nota emocionante.

“Danzas españolas, egipcias, bizantinas, negras, de todos los países figuran en mi repertorio. Tenía especial empeño en visitar este país, en donde hay una fuerte y viva tradición musical, y sobre todo, uno de los folklores de más originales matices. De modo que mi viaje no sólo obedece a un propósito estético, sino documental.”

Miss Delza, según nos dice, tuvo el privilegio de ser discípula de una de las hijas de la celeberrima Isadora Duncan; pero se propone en cada una de sus actuaciones no sólo ceñirse al pensamiento de los grandes maestros a quienes gusta interpretar, sino que gusta de impregnar esas obras con su propio espíritu, ya que lo importante es tener una personalidad diferente y autónoma.

Hoy será presentada Miss Delza en una actuación íntima a un grupo de escritores y artistas, por la mañana, en el Palacio de Bellas Artes. Está ella más segura de que trae un mensaje efectivo a México, que por lo mismo será su mejor credencial ante nuestro pueblo.<sup>180</sup>

*El Universal* dio a conocer lo siguiente:

La conocida bailarina estadounidense Sophia Delza ha estado en México durante varios meses estudiando la evolución de las formas coreográficas y rítmicas.

Sorprendida por la gran cantidad de interesantes datos históricos sobre la danza, la señorita Delza ha pasado horas en el Museo Nacional en esta ciudad, dando seguimiento al desarrollo de las formas más recientes de la fusión de lo indígena con la expresión española. También ha pasado mucho tiempo con los principales instructores mexicanos, críticos y bailarines.

Delza, uno de los principales exponentes de la escuela moderna de la danza, fue originalmente alumna de la escuela de Isadora Duncan, pero más tarde desarrolló su propio estilo de acuerdo con el ritmo estadounidense. Su concepción “americana” se extiende más allá de las fronteras de los Estados Unidos, explicó recientemente a un grupo de intelectuales mexicanos que asistieron a un recital privado.

<sup>179</sup> Palacio de Bellas Artes o Teatro de Bellas Artes (1934). Su antecesor, el Gran Teatro Nacional (1844-1900), fue inaugurado en la calle de Vergara (hoy Bolívar) y 5 de Mayo como Teatro de Santa Anna. Éste cambió su nombre a Teatro de Vergara y posteriormente a Teatro Imperial, y dio cabida a todos los géneros prestigiados.

<sup>180</sup> “Renombrada danzarina ha llegado a México”. *Excélsior*, 9 de agosto de 1935.

El ritmo estadounidense incluye todo el hemisferio, cuyo ritmo es distinto al de la Unión Europea, agregó.

En Nueva York, Delza organizó la Escuela Moderna de la Danza, y ha estado afiliada a la vanguardia en el arte. Debido a su identificación con el movimiento moderno, los amantes de la danza en México están tratando de convencerla para dar al menos un recital público en la Ciudad de México antes de que regrese a los Estados Unidos.<sup>181</sup>

*El Universal* reseñó así su debut en el Teatro Hidalgo:<sup>182</sup>

En el teatro de la Secretaría de Educación Pública<sup>183</sup> se presentó el miércoles por la noche, el 14 de agosto, la danzarina Sophia Delza, ante un público limitado casi a los críticos de la prensa de la capital, especialmente invitados a esta función por el señor Jesús C. Sánchez.

Hizo bien la excelente artista norteamericana en ofrecer ese programa de danzas a una minoría, que supo entenderlas y aplaudirlas, porque de lo contrario se habría expuesto a la incomprensión de quienes suelen tomar la danza como uno de tantos atractivos de cabaret.

Arte noble es el de Sophia Delza, danzarina de gran plasticidad. Más que el hallazgo de actitudes aisladas, le importan sus movimientos, ligados rítmicamente.

Desde la *Salutación*, apoyada en el Coral-Preludio de Bach, a la vez expresionista e impresionista, se sitúa dentro de la danza moderna, bajo el signo de Isadora Duncan. En sus Preludios *Al partir* –música de Paul Creston– los acordes acompañan movimientos insistentes, como un ritmo, que transmiten el desgarramiento producido por la ausencia, seguido de viril rebeldía, y concluyen con una feliz interpretación de la libertad.

Su *Lamento* –Béla Bartók– es cadencioso, íntimo, profundo. Fue ésta una de las danzas más justamente aplaudidas. En la *Crónica* –Hermann Reutter– sus ademanes llegan a lo heroico: la danzarina parece una figura desprendida de un fresco, inspirado –como de Diego Rivera– en las luchas sociales.

En la segunda parte del programa, Sophia Delza presentó dos interpretaciones personales de la vida norteamericana, con música de Goddard Lieberson: *Desesperación* y *Júbilo*. En contraste, más perceptible contigüidad muestran la desesperación de las gentes sin trabajo –mezcla de miseria y deseo, dolorosamente reiterado– y la alegría plena, en todas sus variantes, desde la infantil hasta la primitiva, salvaje.

<sup>181</sup> “Sophia Delza”. *El Universal*, 12 de agosto de 1935.

<sup>182</sup> El Teatro Hidalgo (1859-1930), ubicado en la calle de Conchero, fue antes el Teatro de la Esmeralda (1850) y el Teatro de La Fama (1958), donde se montaban zarzuelas y revistas de gran calidad.

<sup>183</sup> *Delza*. Teatro Hidalgo de la Secretaría de Educación Pública, 14 de agosto de 1935.

Cerraban el programa Tres danzas –rural-burguesa y popular– con música de Byrd, Petyrek y Creston. La primera robusta, ligera; la segunda, caricatura cruel, sarcástica, del amaneramiento de una ridícula figurilla de salón; y la última, realizada con armoniosa sencillez, como digno remate.

A esas danzas añadió, para agradecer los aplausos de los presentes, dos interpretaciones de música española –Turina y Albéniz– con las que probó sus conocimientos de un terreno vedado para muchas bailarinas, extrañas al medio ibérico, y un fácil dominio de las castañuelas que acentúan la plástica firmeza de sus movimientos.<sup>184</sup>

La revista *Todo* también dio cuenta de lo sucedido:

Y ya que estamos enredados en temas de bailes y de bailarinas, debe quedar igualmente consignado en estos comentarios el recital privado de danzas que también en el Hidalgo ofreció a un grupo de periodistas la bailarina norteamericana Sophia Delza, bailando con un expresivo sentido plástico muy nuevo y moderno, músicas modernas y nuevas.

Sophia Delza es una bailarina norteamericana cien por cien, y una gran bailarina, desde luego. Fundamentalmente plástica, halló en el ritmo gimnástico un hondo poder expresionista. Dicen sus danzas cosas muy nuevas, muy norteamericanas. Y las dicen con una armonía tan nueva, con una técnica tan exacta, que nos llevan a pensar si Isadora Duncan fue vidente cuando soñó una danza americana que no se pareciese a otra danza ninguna, con música norteamericana, con técnica y sentimientos americanos, con bailarinas americanas.

¿Será Sophia Delza una de las primeras grandes danzarinas de este continente que dance con plástica propia que deseó para las bailarinas de allende el Bravo Isadora Duncan?<sup>185</sup>

El comentario de Agustín Aragón Leiva, de *El Nacional*,<sup>186</sup> reflejó el movimiento dancístico del momento:

Los esfuerzos entusiastas y bien coordinados de las Interpretaciones Mayas y Aztecas, los trabajos que realiza la Escuela de Danza; la actuación de Xenia Zarina y de Dora Duby, la

<sup>184</sup> “Teatros. Hidalgo. Danzas de Sophia Delza”. *El Universal*, 23 de agosto de 1935, pág. 8.

<sup>185</sup> “Sophia Delza”. *Todo*, 3 de septiembre de 1935.

<sup>186</sup> *El Nacional* (1929-1998) fue fundado en 1929 como órgano informativo del recién creado Partido Nacional Revolucionario. A lo largo de sus sesenta y nueve años de existencia contó con diversos suplementos, como el *Suplemento Dominical de El Nacional Revolucionario*; *Crónicas. Novelas. Cuentos. Historietas* (1930) y *El Nacional Dominical* (1931).

preparación del ballet *Barricada*, con música de Kostakowsky y pintura de Chávez Morado, y los próximos conciertos de Sophia Delza son otros tantos hechos que muestran el frondoso esplendor que va cobrando la danza en nuestro ambiente.

Prefiero, a cualquier estilo de danza, el expresionista y creativo de Dora Duby y de Sophia Delza, estimando la modernidad que presentan uno y otro por la libre interpretación de las emociones según el ritmo y el gesto. Las evocaciones precortesianas del grupo de Joseph son interesantísimas también.<sup>187</sup>

*El Universal*, en su sección en inglés, se refirió a la primera función pública de la bailarina:

Sophia Delza, reconocida bailarina estadounidense, el miércoles en la noche presentó un recital entusiastamente aplaudido por una audiencia de críticos y expertos, interpretando ultra-modernas formas de la danza a un público mexicano por primera vez.

El recital se realizó en el Teatro Hidalgo, en honor del Ministerio de Educación, del Departamento de Bellas Artes y de los periodistas de la Ciudad de México.

A pesar de las desventajas de suelo del escenario imperfecto y equipo, Delza bailó para su público con una variedad de interpretaciones que revelan su arte magistral. Tan impresionante como el desempeño hábil e intenso, fueron los elegantes trajes en su simplicidad, a partir de sus combinaciones de colores, felices de complementar el ritmo del movimiento.

La bailarina gustó sobre todo en sus interpretaciones de Béla Bartók *Lamento y Júbilo* de la suite de América del Norte. Su programa osciló entre una serie de preludios de Bach por parte de Paul Creston, y sus tres vales finales fueron en sí mismos una síntesis de la evolución en la forma de la danza.

Ella fue capaz de incorporar con éxito el humor en un programa de baile sin sacrificar la forma de su oferta satírica, que era un “despegue” en el baile de volantes a mediados de la época victoriana que todavía está en boga en algunos círculos. Por el contrario a la sana forma decadente fue su *Danza para la gente* y su *Desesperación de los desempleados*.

Revelándose a sí misma no sólo como una bailarina experimentada, emocional, sino también una actriz consumada.

Delza alcanzó la plena expresión de una variedad de estados de ánimo, transmitidos a través de la restricción de confianza. En dos bises dio sus propios arreglos de números en

<sup>187</sup> Agustín Aragón Leiva. “Sophia Delza. Danza”. *El Nacional*, 18 de agosto de 1935.

español, las *Danzas Fantásticas* y *Bacanal*, en las cuales ella fue capaz de descartar las formas trilladas que a menudo pasan por el español, y sin embargo mantener el auténtico espíritu de la pieza.<sup>188</sup>

Días después se anunció una nueva aparición de la artista:

La notable bailarina clásica Sophia Delza ha organizado un festival en honor de los funcionarios del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación y de los periodistas capitalinos, que se efectuará esta noche, 28 de agosto, en el Teatro Hidalgo, de acuerdo con el siguiente programa:

I *Salutación*, Coral-Preludio, de J. S. Bach. II *Preludios al partir*, de Raúl Creston: a) Doglioso: con ansiedad; b) Ribelle: con rebeldía; c) Vívido: con libertad. III *Lamento*, de Béla Bartók. IV *Crónica*, de Hermann Reutter: captura, tormento, perseverancia, convicción. V *Norteamericana*, de Goddard Lieberon: a) Desesperación (tristeza de los sin trabajo); b) Júbilo. *Tres valsas*: a) Danza rural, de William Byrd; b) Danza de la burguesía, de Grosz Petyrek; c) Danza para el pueblo, de Paul Creston.<sup>189</sup>

Completaba la función un grupo de danzas españolas: 1. *Rondalla aragonesa*, de Granados; 2. *Danza fantástica*, de Turina; 3. *Danza número 5*, de Granados, y, 4. *Bacanal*, de Albéniz. Pianista: Eduardo Hernández Moncada.<sup>190</sup>

Esta función logró que la danzarina estadounidense llegara hasta el primer escenario de la República. A continuación reproducimos dos notas al respecto:

Sophia Delza aparecerá en el Teatro de Bellas Artes el 8 de septiembre, en un programa de danzas inusual. Este programa es dedicado a la Escuela de la Danza. Cada baile incluido en su programa es estimulado por un concepto emocional claro, con expresión alerta relacionada con el mundo a su alrededor; Sophia Delza responde con una profundidad poco común a las actividades actuales, con la expresión del heroísmo de las ideas, la desesperación de la impotencia ante los sin trabajo, la alegría de la libertad.

Una síntesis de la idea y la forma de la danza se realiza en estas danzas creativas para mostrar una actitud y un punto de vista, así como una crónica definitiva de los movimientos.

<sup>188</sup> "Delza". *El Universal*, 1935.

<sup>189</sup> "Festival de la bailarina clásica Sophia Delza". *El Universal*, 28 de agosto de 1935.

<sup>190</sup> *Sophia Delza. Danzas Modernas. Programa de mano. Teatro Hidalgo, 28 de agosto de 1935.*

Estas ideas encuentran su expresión en un explosivo baile plástico, único, especial, y patrones físicos, ritmos y tensiones, acentos y gestos que se reunieron de manera constructiva, por lo tanto logran la consecución de la totalidad y la vitalidad.

Su forma de la danza moderna se expresa en los movimientos lógicamente integrados, en la sencillez, sin desnudez, el flujo dinámico de movimiento con acentos irregulares y variados.<sup>191</sup>

*El Nacional* informó:

Sophia Delza, quien dará hoy en la tarde, en el Palacio de Bellas Artes, un recital de danza para obreros. Es necesario darse ya cuenta de que no solamente la música, sino la danza surge en nuestro país con impulso decidido y continuo.

Prosiguen esfuerzos distintos para animar a ésta en México, y por ahora, pronto veremos a la interesante Sophia Delza, cuyas creaciones llenas de invención y de lirismo van a gustar al público selecto que cuida en el medio por atender a toda expresión del género.

Sophia Delza dará hoy un recital privado de "Danza" en el Palacio de Bellas Artes. Miss Delza es una de las bailarinas más originales y creativas de América: su estilo es personalísimo y de fuerte expresión emocional.<sup>192</sup>

Se hizo realidad el programa de danzas modernas dedicado a los trabajadores, ofrecido por Sophia Delza en el Palacio de Bellas Artes el 8 de septiembre de 1935 bajo los auspicios del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Verna Carleton de Millán comentó ampliamente el recital:

El rico y variado movimiento de la nueva danza que ha surgido en los últimos años en los Estados Unidos ha producido una artista de gran talento: Sophia Delza.

Desde un principio, su actitud ha estado íntimamente ligada a la del arte moderno. Pero su modernidad no se refiere sólo al tema, sino a la estructura del ritmo.

Como toda artista de la nueva escuela, Delza ha tenido que resolver el problema de la forma plástica, lo que por siglos ha permanecido oculto bajo los artificios del Ballet Clásico.

<sup>191</sup> "Sophia Delza". *El Universal*, 4 de septiembre de 1935.

<sup>192</sup> "Sofía Delza". *El Nacional*, 8 de septiembre de 1935.

Hasta qué punto ha triunfado en esto puede juzgarse en esos breves y dramáticos episodios que ella llama *Preludio al Partir*. En forma muy semejante a como habría de urdir Juan Sebastián Bach en sus fugas el maravilloso encaje de sus preludios, así Delza teje ritmos diversos sobre la base estructural de un tema.

*Crónica* es un estudio similar en variaciones de forma plástica, aunque cada fracción rítmica obedece a un impulso emocional distinto. Ésta es una forma de danza “sin argumento”, no rebusca significados como erróneamente se ha supuesto que hace el arte moderno. Por lo contrario, ha descubierto las bases fundamentales del ritmo y la plástica.

Aun en el estudio relativo a la *Danza de los Sin-Trabajo* no es necesario explicar su “significado” de una obra de Honegger, Chávez o Revueltas.

Sophia Delza pertenece a ese grupo de jóvenes artistas que creen que las desafiantes ideas nuevas sólo deben expresarse por medio de una estética radicalmente nueva, apoyada igualmente en una técnica también radical por su ritmo y plástica. Delza logra la consumación de su anhelo estético al crear este arte dramático y vital que ahora admiramos.<sup>193</sup>

Otros apuntes de prensa fueron los siguientes:

“La bailarina norteamericana Sophia Delza que se presentó al público de México con interesantísimas danzas”.<sup>194</sup>

“Un ejemplo de la valiosa potencia de expresión de la tendencia moderna que sustenta Mary Wigman ha sido en México el recital de danza ofrecido al pueblo por Sophia Delza en el Teatro Nacional. Su espectáculo es uno de los de arte más puro y alto que ha podido ver México en los últimos años”.<sup>195</sup>

La artista se dedicaba también a dar demostraciones de su técnica y a impartir seminarios. Al respecto escribía:

Usted puede estar interesado en la danza moderna por una serie de razones.

Usted puede estar interesado en la danza desde el punto de vista de su desarrollo físico, o como un correctivo de los errores habituales; o puede que lo desee como el desarrollo educativo, o como la expresión creativa de un impulso de arte.

<sup>193</sup> Verna Carleton de Millán. Programa de mano. Palacio de Bellas Artes, 8 de septiembre de 1935.

<sup>194</sup> “Delza”. *Todo*, 10 de septiembre de 1935, pág. 80.

<sup>195</sup> Raquel Bjornstrom de Balmori. “El país de la danza”. *Todo*, octubre de 1935.



En cualquier método de enseñanza completa todos los efectos se entrelazan y la dirección de la danza está tan manipulada que el requisito especializado de cada alumno está satisfecho. En mis cursos, la comprensión de la danza se desarrolla con la experiencia de la actividad física y emocional.

En todas las actividades que están adoptando los elementos que intervienen en cada movimiento de otro cuerpo, el ritmo de coordinación y los matices (expresión). La danza, a través de ejercicios específicos, desarrolla:

Conciencia: La coordinación y el ritmo eliminan el esfuerzo innecesario en el control y en el esfuerzo muscular.

Relajación: Es importante saber cómo no se debe mover el cuerpo. Acción y el resto deben equilibrarse mutuamente. Esto renueva la fuerza y sin actividad en reposo se está debilitando.

La posición del cuerpo y el movimiento:

El movimiento. Bien se puede aplicar en todas las actividades diarias con el mismo tipo de corrección, ya que se utiliza en la danza.

El método para llegar a estos principios se refiere a la danza y la capacidad de hacer los ejercicios relacionados implica bailar. Ellos no son el baile en sí mismo. La comprensión de estos principios desarrolla el "sentido" de la danza moderna. El ejercicio, adquirido a través de la danza, cumple una serie de propósitos:

- extender la facilidad de movimientos conocidos
- hacer el cuerpo más flexible para adquirir nuevas combinaciones de movimientos
- lograr mayor fuerza
- llegar a la fuente de la postura correcta y el gesto
- ayudar en la relajación consciente y extensión muscular
- superar y contrarrestar las debilidades habituales del cuerpo en acción y reposo
- hacer o estimular la conciencia de estas actividades

Todas ellas no sólo se relacionan con el desarrollo físico, sino también contribuyen a la expresión artística.

La danza moderna, por lo tanto, la "expresión" como el "ejercicio" y la "expresión como el arte", ambos puntos de vista están contenidos en mi serie de cursos en la danza moderna.<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Sophia Delza. "La danza moderna y el entrenamiento del cuerpo". *New York League News*, noviembre de 1935.

Sophia Delza volvió a Nueva York y no regresó más a México.

En los años cuarenta desarrolló lo que llamó “danza-monólogo”, incorporando en sus creaciones la palabra hablada.

Fue la primera maestra estadounidense en enseñar la técnica de danza moderna en las escuelas de danza y teatro en China. Desde 1954 fue considerada en los Estados Unidos como una autoridad en la enseñanza y difusión de la danza china y las tradiciones de las artes marciales. Escribió y publicó numerosos artículos y tres libros sobre el tema. Asimismo, editó un álbum de discos. Su último libro, *El Tai Chi Chuan*, apareció poco antes de su muerte, en 1996.

*Las difusoras de la danza  
española*



## Pastora Imperio, figura de antología de la danza cañí

Callejón del Duende-Cádiz Flamenco,  
"Gabriela Ortega y Pastora Imperio: Dos historias de amor",  
Antonio Barberán Reviriego, 2012.

[https://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com/2012/10/2-gabriela-ortega-y-pastora-imperio-dos\\_26.html](https://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com/2012/10/2-gabriela-ortega-y-pastora-imperio-dos_26.html)

En 1921, Pastora Imperio ofreció una breve semblanza autobiográfica para los lectores de *Revista de Revistas*:

Nací en Sevilla, en una casa de la Plaza de la Alfalfa. De niña fui feliz. En nuestra casa nada nos faltaba. Pero un día enfermó mi padre. Al andar de los años su enfermedad acabó por causarle la muerte. Y empezó la estrechez. Comenzó el drama de los muebles que se venden por nada yéndose con ellos muchas ilusiones. ¡La miseria al fin! Mi madre no estaba en edad de volver al teatro, en cambio yo sentía en mis venas la sangre de mi raza. Mis padres siempre se habían opuesto a que yo me dedicara al arte. Pero un día en que los ojos de mi madre lloraron sobre la cabeza de mi hermano Víctor –el único hermano varón que tengo y que me acompaña a todas mis giras por el mundo–, ese día resolví trabajar.

Pretendí hacerlo en Madrid a los doce años, diciendo que tenía quince, pues existía una ordenanza que prohibía el trabajo a los menores. No obtuve el permiso, lo que me facilitó dedicar un año más al estudio de mi arte en una academia y ante el espejo, con mi madre. Al año siguiente, 1903, conseguí el permiso y debuté en el Salón Japonés, de Madrid, a los trece

años. Desde el primer momento mostré que no era una artista del montón, porque, mejor o peor que las demás, yo me concretaba a derramar mi alma, mi corazón, mi vida, en mi labor artística. Como ha dicho Jacinto Benavente, “yo soy yo” y me siento feliz de ser como he nacido. Lo único que me entristece es que mis padres no hayan podido disfrutar de mis triunfos. Sin embargo tengo el orgullo de haberlos sostenido, hasta el último instante de sus vidas, con el producto honesto de mis bailes.<sup>197</sup>

Pastora contó así parte de su biografía a un maestro en el arte de entrevistar: Juan José Soiza Reilly, de quien referimos una excelente descripción del arte de Pastora y las reacciones de un espectador ante el mismo:

¿Una tonadillera? ¿Una bailarina? ¡Ufa! ¡El espectador ha visto tantas! Es hombre rico. La comodidad de su butaca le hace esperar fríamente. La raya del pantalón y la euritmia de la corbata imponen a su espíritu una indiferencia de un buen gusto. Además ha pagado cinco pesos, suma exigua para toda emoción.

De pronto se estremece. –¿Qué?

Es la orquesta. Son los crócalos que crean al compás de los címbalos. Son las guitarras que suavizan el tamborileo de las panderetas. Pero se alzó el telón... De inmediato el escenario se llenó de colores. Un magnífico revuelo de luces en forma de mujer agitó el fleco de un mantón en el aire. ¿Qué es eso? Un taconeo de ritmo ensoñador hace vibrar las tablas del proscenio. Dos ojos verdes de maga, de pantera o de gata chispean entre las luces, para quedar triunfantes como dos sortilegios. Un grito. Un alarido. Un temblor de carne vibrante. Dos manos que se agitan briosamente describiendo sin cesar líneas rectas, quebradas, geométricas, que impresionan como si cada mano esgrimiera un cuchillo y cada movimiento fuera un tajo...

–¡Olé!

Hay en los temblores de la danzarina tal fiereza de amor, tal rabia de venganza, tal frenesí de celos, que el espectador indiferente olvida su snobismo. Se hace gente. Olvida su corbata. Palidece, sufre... Es que los ojos verdes son ojos

<sup>197</sup> Juan José Soiza Reilly. “El alma trágica de una bailarina”. *Revista de Revistas*, 9 de abril de 1921, pág. 44.

de pantera. Repletos de veneno, esos ojos ejercen su maestría en las artes diabólicas de sugerir ensueños... El espectador, ante aquella mujer de llamas y de chispas, se deja llevar como quien camina al trágico dolor de un delito o a la tragedia de un beso de pecado...

El alma prosaica del espectador sale de quicio. Abandona la raya del pantalón. Se remonta a las nubes... El valor del dinero huye de su memoria para que el alma suba, sin lastre, a atmósferas de cuento...

Entre tanto, el ritmo de los tacones adquiere una cadencia tan honda, el verde de los ojos se dulcifica tanto y el pañolón de flecos esparce en el ambiente flores de quimera, que es como si de improviso el infierno salvaje de los celos gitanos se transmutara en candoroso idilio de pasión.

Ahora el espectador ya no sufre. Su ceño se suaviza. Su furor se atempera. Goza. Sonríe dulcemente, cual si los ojos verdes de la pantera aviesa, transformados en ojos de gata de serrallo, se endulzaran de paz. Y al son de una música tenue o copas de cristal la danzarina hace crujir su cuerpo en el crujido de las castañuelas. Toda el alma de España le palpita en el cuerpo. En su traje de escamas, de pie sobre sus pies, Pastora Imperio baila como una víbora sobre su propia cola...

–¡Olé, gitana!

–¡Qu'er Zeñó der cielo te bendiga con la do mano, Pastora!

Sus danzas, sus canciones, sus gritos, sus apóstrofes, sus juramentos, que simulan ser los caprichos de un combate amoroso, arrancan exclamaciones a los que como ella tienen en las venas sangre de sal de España. Sus danzas son un trasunto del genio pintoresco de su raza “cañí”. La gitanería revive en los gestos, en los ademanes, en las voces y en los zapatos de esta musa bohemia cuyo mantón de flores rojas, al tenderse bajo sus pies como una alfombra, muestra en cada flor de sangre un corazón que grita: –¡Viva tu madre, España! El espectador grita también.<sup>198</sup>

<sup>198</sup> *Loc. cit.*

Pastora estuvo en México por vez primera en 1908. Armando de Maria y Campos registró su debut: “Una sensación causó en el Teatro Principal la presentación de la bella bailarina gitana Pastora Imperio, casi una niña, que al final de esta obrita bailó una rumba cubana con Pepín Pastor”.<sup>199</sup>

Aplaudida y criticada por sus “desvergonzadas coplas”, su éxito fue duradero en ese escenario, hasta que se fugó con Rafael Gómez Ortega, *El Gallo*.<sup>200</sup>

El 20 de febrero de 1911 fue “asunto del día” en los periódicos madrileños y en *Revista de Revistas* la noticia del matrimonio de la pareja, ambos muy conocidos en México:<sup>201</sup>

El Gallo y Pastora Imperio, después de fugarse del hotel, se casaron en el viejo templo madrileño de San Sebastián, donde fue bautizado Benavente. Se comprende lo poco duradero del matrimonio. Fue una pasión de tormenta. Una explosión de cohete. Una iluminación de verbena. Natural que no se entendieran. Era la unión de una pantera con un conejo. El Gallo es buen matador de toros. Pero no es hombre de circo, respetemos la tragedia. No hay que hablarle a la Pastora de “El Gallo”. Ni al “Gallo” de la Pastora”.<sup>202</sup>

Cuando Pastora Imperio se encontraba en su apogeo, dijo una vez:

Mi madre era “La Mejorana”, la mejor artista del baile flamenco que pisó los tablados; la que ha movido los brazos con más salero en el mundo. De ella nació todo el baile flamenco.

Ella ha sido el tronco y de él nació este tronquillo que, bueno o malo, está conforme, porque con ser hija de ella ya tengo bastante.<sup>203</sup>

<sup>199</sup> Armando de Maria y Campos. *El teatro...*, pág. 57.

<sup>200</sup> María Estévez y Héctor Dona. *Reina del duende: la vida, los amores y el arte de una mujer apasionada*. Barcelona, Roca Editorial, 2012.

<sup>201</sup> “Correo del Extranjero”. *Revista de Revistas*, 12 de marzo de 1911, pág. 7.

<sup>202</sup> Alfonso Camín. “Pastora Imperio: la última gitana de la raza”. *El Universal Ilustrado*, 23 de diciembre de 1926, pág. 64.

<sup>203</sup> *La Nación*, 1926. [Madrid.]

Una crítica periodística señaló al respecto:

No la debe haber cegado el amor filial; la cátedra gitana opina como la hija. Dicen que Pastora heredó el braceo de la madre; yo no puedo olvidar una rúbrica cabalística en el aire de la Imperio, cuando la vi en sus años maduros, levantando el brazo diestro y moviéndolo en el aire, en sensual y rotundo garabato.<sup>204</sup>

Pastora Imperio, gitana y calé, se adelanta al proscenio y habla de la letra de la tonadilla de Montesinos: Las mujeres de hoy, olvidándose que llevan en sus venas sangre de manola, visten como volantineras y reemplazan la clásica mantilla con el sombrero de colorines. Yo no lo puedo remediar y por eso soy “cada día más española. Española de raza”: “Y si lo que ya digo / se toma a guasa / Y al pasar se preguntan: / ¿ésa quién es? / Contesto yo: mi abuela / fue la Paloma, / mi abuelo, el barberillo / de Lavapiés”.

En Madrid, en una entrevista realizada por el poeta Alfonso Camín, colaborador de *El Universal Ilustrado*, Pastora habló sobre sus ancestros:

–¿Sus padres eran gitanos?

–Sí, pero mis antepasados eran asturianos. Lo que usted oye. Mi padre venía de los célebres tejeros de Llanes. Mi madre era gaditana. ¿Qué le parece a usted?

–Que no hay cosa perfecta donde no esté la mano de un asturiano, aunque sea en cuarta generación. Los antiguos tejeros de Llanes eran los dioses del barrio. De ahí que saliera usted tan morena y tan bien hecha.

Los tejeros de Llanes son una raza aparte en Asturias. Tan interesantes como los vaqueros. Tienen una gran personalidad. Costumbres propias. Un dialecto cuajado en matices. Son verdaderos gitanos del norte. Pero más originales que los gitanos del sur. Los tejeros de Llanes son trabajadores y honrados. Muy cuidados de su casta. Fuertes y valientes. Es posible que Pastora Imperio sea más gitana por sus antepasados asturianos que por los andaluces. Esto, que parece un contrasentido, no lo es. Hay que conocer a los tejeros de Llanes. Y luego fijarse en el arte recio de la Pastora. Tan diferente de la modalidad quebradiza de las otras bailarinas del sur de España.

<sup>204</sup> Hoy, 1939. Recorte hemerográfico.



Sin embargo, Pastora Imperio es nervio andaluz. La canción popular de Andalucía. La pena de esa raza meridional. Aunque confiesa que le atrae Aragón sobremanera. Por ser todo más recio que en Andalucía.<sup>205</sup>

Camín retrató maravillosamente a la artista gitana en la intimidad de su casa:

Alta, flexible, morena y carnal, Pastora es como una palma envuelta en un mantón de Manila. Sus ojos de verde mar atraen. Son un abismo de verde. En toda la casa hay como un ambiente cálido. Femenino y felino. La impresión es de alcanzar los tiempos del Califato. Amplias cortinas morunas. Olor a caoba. A cedro sagrado. A la madera fresca del cerezo. Late el silencio armonioso. Ni ruido de panderetas. Ni mantones baratos bajo una fiesta de sol. Algunos, florecen discretamente con suavidades de pantera amodorrada. Tampoco el traje que viste Pastora resulta abigarrado. Es el color de su piel. En armonía con su carne, que huele a almendra tostada. En sus manos, largas y finas, nerviosas como torcazas, las ricas joyas tratan de no herirnos los ojos. Son como grandes luciérnagas que duermen entre sus dedos. Calidad y armonía. Nada falso y chillón. Su cuerpo ondulante como una caña de Indias, su arte y sus joyas guardan un ritmo perfecto, sosegado y profundo, como las aguas del Guadalquivir.

Su nariz es fina, larga y respingada. Inquieta como una interrogación dramática. Atrozmente carnal. Fulgen sus ojos lobunos. Sus movimientos son francamente felinos. Remeda el andar a los leopardos. En el mirar, a los lobos libérrimos, señores de la montaña. Incapaces de alimentar las mansedumbres del circo. Ni de entretenerse con el gesto de los histriones. Sin querer, pienso en unos niños que al tornar de la escuela vieran en el camino los ojos alertas del lobo.

Risueños y tentadores. Atrayentes y crueles. Los niños sentirían miedo. Pero sin saber por qué, nuevamente querrían ver los ojos del lobo. Cada vez que pasaban por el sitio, en el retorno de la escuela, recordaban los ojos verdes del amo de más bellas pupilas.

–¡Si hasta *parecían cristianos!*

Pastora es la gitana de Sevilla. Tiene un gran parecido con la Giralda. Elegancias gitanas. Gracia andaluza. Aroma de naranjos. Sazón de racimos.<sup>206</sup>

<sup>205</sup> Alfonso Camín. "Pastora Imperio...", págs. 64 y 65.

<sup>206</sup> *Loc. cit.*

Otra entrevista en la capital española nos revela una situación fuera de lo común que vivió la apasionada artista, de quien se dijo –calumniosamente– que se hallaba contagiada de lepra y refugiada en un cortijo, cuando precisamente vivía en Madrid, tranquila, graciosa, bella y más saludable que nunca:

La voz de la calumnia hace tiempo que dejó caer, misteriosa y bisbiseante, esta noticia desoladora:

–¿No sabéis?... ¡Pastora Imperio tiene lepra!

Y, como forjada la amarga pimienta de lo mendaz, no era cuestión de dejar sin urdir el folletín por detalle más o menos, allá que se lanzó la fantasía de las gentes, asegurando que la máxima *bailaora* de nuestro siglo vivía como perdida y olvidada en un cortijo sevillano, desfigurado el rostro por las pústulas fatales, sin querer cruzar con nadie la palabra, en pura demencia de infortunio y en sordo frenesí de dolores irremediables... Así las cosas, cuando la última leyenda en torno a Pastora nos la dejaba como enterrada en vida entre los jarales y el olmo verde de una casa campera, surge en el panorama teatral madrileño el homenaje que los poetas españoles rindieron a José González Marín... el recitador insigne. Y al final de este programa de homenaje leímos estupefactos: *Alegrías gitanas*, por Pastora Imperio.

¡Al diablo la torpe invención y la baba espesa de la calumnia! La carne de Pastora estaba limpia de todo mal. No se concibe un cuerpo de rumbo, el mármol moreno de su belleza, bailando una alegría gitana con el puñal de una muerte cierta en el pecho y la gangrena a flor de piel comiéndosela a dentelladas. Todo era falso, folletín de negra entraña, maldición incumplida, cuervo triste de un mal querer, que se perdió en los aires cuanto Pastora dijo que le sacasen de las arcas del recuerdo su bata de siete colas, los palillos de cedro y la biznaga de rubíes para la mata negra de su pelo gitano. Mentira, gorda mentira hinchada de veneno... porque los dioses quisieron que fuera ella misma, su tacón de *bailaora*, el que se lo reventase en un repique de bulería, en esa clara noche de su resurrección artística en el tablado, desnudándose de gracia ante los ojos recelosos del público, que ya no creerá jamás ni en tu lepra ni en tu desventura irremediable.<sup>207</sup>

<sup>207</sup> Pedro Massa. "Sobre Pastora Imperio". *Crónica*, 25 de febrero de 1934. [Madrid.]

Siete años fueron los de su retiro. Pedro Massa le preguntó: “¿Por qué dejó usted las tablas?” Pastora le dijo:

Las dejé por una razón muy sencilla. Temí que mi arte no fuese comprendido ante las costumbres americanas, el *jazz band* y el cinema. Yo era y fui siempre una *bailaora* de raza, una flamenco legítima... Además, influyó en mi propósito otra cosa que a las mujeres nos duele mucho: el que alguien pudiera pensar que deseaba prolongar mi juventud indefinidamente. En cualquier país una mujer de mi edad sigue trabajando sin que nadie se escandalice. En España, en cuanto una artista pasa de los treinta años, la sombra de una vejez absurda se proyecta sobre ella, hasta que la arrincona definitivamente o acaba matándola la fuerza de las burlas. Esta sombra yo veía que me alcanzaba ya, y para verme libre de ella guardé mis palillos y mis batas de baile, y adiós Pastora y sus glorias. Ea, y ya sabe usted entera y verdadera la causa de mi retirada... ¡Si usted supiera con qué gusto bailé aquella noche mis *Alegrías gitanas*! ¡Ay, cómo me sonó en el oído la guitarra, y el cante de Isabelita, la de Jerez.<sup>208</sup>

Pastora regresó a México en 1930, y si vino –como aseguró– sólo por cumplir una “manda” ante la Virgen de Guadalupe, y un empresario aprovechó su estancia entre nosotros para contratarla, los admiradores que dejó en su viaje anterior, hace cuatro lustros, sabrán agradecer a la Patrona India que la haya devuelto a estas tierras precisamente ahora que se inició el año Guadalupano.<sup>209</sup>

*Fradique*, de *Revista de Revistas*, cierra con broche de oro la actuación de Pastora en el Arbeau:

De cualquier modo que sea, Pastora Imperio está aquí otra vez. Evocación de juventud, para los que la conocieron entonces. Revelación de madurez artística y dominio de un género, para los que antes no la vieron. Pastora domina aún el tablado, imperialmente. Aparece entre los cortinajes palatinos con garbo y la prestancia debidos a la gallardía innata y a la costumbre de verse agasajada por todos los públicos y vitoreada en todas las lenguas.

<sup>208</sup> *Loc. cit.*

<sup>209</sup> Alejandro Núñez Alonso. “De cómo Pastora Imperio cumplió un voto...”. *El Ilustrado*, 4 de diciembre de 1930, págs. 24-25 y 45.

Pastora canta y la fatiga de su voz se olvida por la pasión que pone en las palabras. Si dice, solamente, como en el monólogo de sus impresiones de París, verte una gracia castiza en cada frase. Y al bailar, aún afirma, categóricamente, la pureza del ritmo andaluz. Todavía mucho tiempo –muchos días, muchas noches– seguiremos viendo la silueta firme de Pastora Imperio, erguido el brazo diestro con la palma al frente, como en el saludo de los gladiadores romanos. ¡Ave, César!, ceñido al cuerpo el florido mantón de Manila.

Acompañan a Pastora en el programa su hermano Víctor Rojas, guitarrista, y una bailarina española de alrevesado nombre.<sup>210</sup>

Pastora Imperio sí vino a cumplir la promesa que hizo en España a la Virgen de Guadalupe, y encontramos un extenso reportaje que cubre tan espiritual compromiso. Alejandro Núñez Alonso acompañó a Pastora, a su hermano Víctor, a su hija Rosario Rojas, al pianista José Suñer y a su representante Antonio Lopera, y reportó la llegada a la Hacienda de San Antonio, donde previamente su propietario, don Manuel Llamosa, les ofreció una comida. En la sobremesa Rosario bailó admirablemente un charleston y el maestro Suñer evocó a España interpretando a Granados, Albéniz, Falla. A las cinco de la tarde emprendieron el camino a la Villa de Guadalupe. En el templo nacional, Pastora colocó un cirio, se arrodilló ante el altar de la “Morenita” y rezó por espacio de media hora... ¿Cuál sería el secreto de esta promesa que Pastora, peregrina del Atlántico, vino a cumplir ante la Patrona de los mexicanos?<sup>211</sup>

Núñez Alonso, ante las preguntas indiscretas que seguramente formuló la gente de “¿cómo está Pastora Imperio?” o “¿cómo se conserva?”, contestó:

Pastora Imperio está en la plenitud de su vida. Y físicamente mantiene ese aspecto matronil que es indispensable para la danza española. Es mucho más joven [de lo] que la representan las fotografías. Y mucho más joven [de lo] que la creemos todos. Con Pastora Imperio ocurre un fenómeno de engaño cronológico. Ella ha sido una artista que triunfó desde el primer día que pisó el tablado siendo adolescente. La fama cuando era casi una niña divulgó su

<sup>210</sup> *Fradique*. “De telón afuera”. *Revista de Revistas*, 21 de diciembre de 1930, pág. 29.

<sup>211</sup> Alejandro Núñez Alonso. “De cómo Pastora Imperio...”.

nombre por España, por América, por el mundo con una rapidez extraordinaria. Así ahora, al llegar a nosotros con veinte años de gloria, viéndola ante nosotros con sus ojos brillantes, con su boca fresca, con el apasionamiento juvenil que hace vibrar su cuerpo, podemos afirmar que Pastora Imperio está aún en la edad de hacer un papel de damita joven en una comedia gitana.<sup>212</sup>

Efectivamente, en diciembre de 1930 la Imperio retornó a los escenarios de los teatros Arbeu y Lírico con su cuadro flamenco.<sup>213</sup> Roberto Núñez y Domínguez comentó acerca de la insuperable artista:

Pastora Imperio, además de ser la estupenda *bailaora* cañí, es heroína pasional.

Su casamiento y luego su separación del famoso Rafael Gómez el Gallo hicieron que su vida adquiriera perfiles folletinescos. Al cabo de muchos años pudo al fin obtener el divorcio al amparo de la España Republicana. Y tal vez para celebrarlo retornó al tablado farandulero al mismo tiempo que su exesposo anda exhibiendo su lamentable decadencia taurina por los principales ruedos de la Península.<sup>214</sup>

Años después se volvió a ver a Pastora en películas que fueron distribuidas por todo el territorio mexicano, se la aplaudió, en especial, en *María de la O* (1936) y el *Amor Brujo* (1949). Pastora Imperio tuvo una larga vida, falleció a los ochenta y nueve años en 1979.<sup>215</sup>

<sup>212</sup> *Ibíd.*, pág. 45.

<sup>213</sup> Teatro Lírico (1907). Se llamó Follies Bergere (1909), Teatro de la Comedia y Teatro María Montoya. Una de las catedrales de la revista mexicana.

<sup>214</sup> Roberto Núñez y Domínguez. "El pasado que vuelve". *Revista de Revistas*, 3 de junio de 1934.

<sup>215</sup> Dato dado a conocer públicamente en 2012.



Antonia Mercé,  
La Argentina,  
la más grande artista  
de la danza  
teatral española

El Giralillo, Jornadas | Historia,  
Historia del baile flamenco, 2019.

<https://www.elegirhoy.com/evento/congresos/historia-del-baile-flamenco-4>

Antonia, que fue famosa en toda Europa, los Estados Unidos y muchos países de las Américas, ha dejado numerosos testimonios sobre su vida y su arte.

Solía declarar:

El baile es todo para mí. Muy a menudo se ha dicho que había nacido bailando. Es verdad, puesto que mi madre era bailarina. No es de extrañarse, entonces, del amor profundo que tengo por este arte que es mi vida, la esencia más íntima de mi ser. Para mí todo comienza con el baile y termina con él. No puedo imaginarme una existencia sin ese objeto.<sup>216</sup>

En México se publicó muchísimo sobre su vida y su carrera artística. *Florián*, de *El Universal Ilustrado*, dijo después de entrevistarla en una ocasión:

Su inteligencia y sensibilidad estética la transmite, porque su palabra fácil y elocuente casi siempre acierta con el vocablo requerido para la expresión de sus pensamientos, con la metáfora espontánea y florida que ayuda con eficacia a la

<sup>216</sup> Antonia Mercé, *La Argentina*. "Bailar es vivir". *Revista de Revistas*, 2 de febrero de 1936.

plena transmisión de su idea. Habla de todo y con tanta animación, con tal espontaneidad y con tal acierto que deleita.<sup>217</sup>

Dice que nació en Buenos Aires en el año 1890. En su infancia comenzó a dedicarse al canto porque su voz era hermosísima, pero cuando murió su padre tuvo que suspender sus estudios musicales, continuando nada más que sus estudios coreográficos.

Sus padres fueron sus únicos maestros de baile. Le enseñaron todos los secretos del arte coreográfico. A los nueve años de edad era la primera bailarina de punta en el Teatro Real de Madrid, y desde entonces sintió la necesidad de emprender estudios profundos en el baile.

Su perfeccionamiento lo ha ido adquiriendo en los museos, en las pinacotecas, en las exposiciones de arte... Pero todo eso lo exterioriza en sus danzas, en sus movimientos, en sus ritmos, en sus actitudes plásticas a través de su temperamento personal, pues no ha querido someterse a las rígidas leyes de los bailes clásicos, sino que ha provocado una evolución coreográfica.

Sus ideas respecto al baile son bien sencillas dentro de sus complejas bifurcaciones. Cree que el baile debe radicar siempre en la estética, en la naturaleza de la forma, en la euritmia de la línea, en la suavidad de la onda y en la armonía total del gesto. Todo se debe confundir en la gracia suprema de un poema plástico.

Además opina que el baile debe ser un medio educativo, pues, así como el oído se cultiva con la audición de la buena música, la cultura objetiva se consigue con la contemplación estética, que enseña más que muchos tratados soporíferos.

Se rebela ante las deformaciones de su arte en las que resbalan intencionalmente algunas prestigiadas bailarinas por el afán de conquistar fáciles éxitos valiéndose de elementos extraños de la armonía del baile, pues sus triunfos, que deberían lograr por medio del arte noble, los buscan por medio de la picardía, de la procacidad, del envilecimiento y de la degeneración, que habrían de desterrar de entre sus recursos lícitos. Esa falta de respeto a su arte pone nerviosa y malhumorada a "La Argentina".<sup>218</sup>

<sup>217</sup> *Florián*. "Una maravillosa artista del ritmo 'La Argentina'". *El Universal Ilustrado*, 22 de junio de 1917.

<sup>218</sup> *Loc. cit.*

Antonia Mercé, *La Argentina*, se presentó en México en 1917 en los teatros Colón<sup>219</sup> y Virginia Fábregas. En 1920 reapareció en el Colón y se despidió en el Granat. En 1934 tuvo una presentación en el Palacio de Bellas Artes.

*Roberto el Diablo* escribió sobre su debut:

En el escenario del Colón sopla un viento sagrado. Un hálito divino musicaliza en las frondas del árbol inmortal de la belleza. Unos pies rítmicamente sabios, unos brazos aladamente ingravidos, un talle obediente a las más nimias exigencias de la eurytmia, y unos ojos y una sonrisa que compendian toda la gracia de la Tierra, he ahí la síntesis-mujer que ha obrado este milagro. Antonia Mercé es su nombre y su mote "La Argentina".<sup>220</sup>

Además de su recia personalidad, nos hemos sentido atraídos por el repertorio de la artista. *Glóbulo*, de *Revista de Revistas*, lo abordó:

Una parte de su arte es peninsular: quiere darnos idea de la fiesta española, y su comentario a las *Alegrías*, de Valverde, no sólo imprime el ambiente de inquietud y de regocijo, de fuerza y arrojo, sino también el pintoresco detalle de la vara del tenaz picador o de la pezuña nerviosa de un toro que arroja tierra sobre su lomo entre un revuelo de capas; o es también el *Fado*, un sentimiento hondo y patético, con algo de revuelco del mar, de su espíritu inquieto y elocuente, sentido como una canción del Minho; o de las *Serenatas Sevillanas*, llenas de vida española; no debemos olvidar tampoco la graciosísima *Chiquilla*, de Valverde.

Otra parte de su arte es cosmopolita, digamos *La escena campesina*, de Grieg, en la que ha logrado expresar la delicadeza de un campo sereno, que os imagináis sin grandes árboles ni cascadas, más bien el espíritu de una naturaleza de yerba y flor, fresca y ligera; ella lo ha comprendido así, porque sólo en una

<sup>219</sup> Teatro Colón (1909-1953), ubicado en el Colegio de Niñas (hoy Bolívar, esquina con 16 de Septiembre). Escenario revisteril por excelencia, fue durante un largo tiempo el Imperial Cinema (1924-1951).

<sup>220</sup> *Roberto el Diablo*. "Crónicas teatrales. Viento Sagrado". *Revista de Revistas*, 17 de junio de 1917, pág. 22.



naturaleza así imaginada no parece absurdo el abanico, que abandona después para jugar. *Danza de los Ojos Verdes* es una inteligente interpretación de un trozo de música de Granados, que ofrece sugerencias sutiles y escondidas de hechizo y de inquietud (escrita, acaso, sobre una leyenda de Bécquer), y grandes dificultades de contrapunto para la bailarina. *La Gavota*, de Ponce, nos da idea de la habilidad y de la riqueza de recursos de la artista: ella sabe, como bailarina, que la gavota y sus semejantes no pueden ser bailadas sino por una pareja, y todos los movimientos del baile (lleno de gracia, aunque acaso puesto de prisa) nos recuerdan al perdido compañero que se pasea invisible, recibiendo tras una mano discreteos o tras una caravana la punta de la mano.

La elegante *Danza*, de Granados, la *Danza de Anitra*, de Grieg, llena ya de lento reposo o ya de la patética vivacidad de los bailes orientales, y una *Jota Valenciana* de sabor popular, el baile igual y terco, el zapato que quiere romper el suelo en un solo lugar.

¿En cuál modo es superior la señora Mercé, en el regional o en el cosmopolita?

Tiene talento para entender y aprovechar las mil sugerencias que le ofrecen las cosas españolas, tiene talento también para transcribir a la armonía del cuerpo las sugerencias de la música artística. En el fondo, la creo más segura en sus bailes españoles, porque en ellos es donde no hay un movimiento inexpresivo, un gesto inadecuado. No quiero decir que los demás bailes resulten inexpresivos, sino solamente que carecen, en algunos momentos, de la extremada fuerza de vida y sentimiento que siempre mueven a sus danzas peninsulares. Sin embargo, yo no sabría preferir entre sus realizaciones superiores, que me parecen ser el *Fado* y *La Danza de los Ojos Verdes*, la *Escena Campestre*, la *Danza del Abanico* y las *Serenatas Sevillanas*.<sup>221</sup>

En la segunda visita de *La Argentina* a nuestro país, en 1920, *Roberto el Diablo* comentó:

Henos aquí de nuevo hechizados por el milagro euritmio de Antonia Mercé. He aquí que, después de una añorada ausencia, la danzarina de “alegrías” ha vuelto a ofrendarnos el don gentil de su elegancia rítmica. Con la misma sonrisa amiga de nuestros corazones, surgió otra vez su grácil silueta en el escenario del Colón, y nuestros espíritus han tornado a embriagarse con la escultórica belleza que prodiga en sus danzas.

<sup>221</sup> *Loc. cit.*

Es sensible que pocos estrenos nos haya ofrecido hasta hoy en su repertorio, y ellos, a fuerza de sinceros, no han sido del agrado del público, que ha dado sus preferencias a los ya conocidos, el *Fado*, por ejemplo.

De los bailes nuevos que ha presentado, yo prefiero para mi particular delectación a *La Habanera*, de Sarasate, que estiliza de modo admirable. Con qué ponderada gracia inhibe, apenas surgido, el vaivén voluptuoso, resolviéndolo en una leve ondulación del talle, que está muy lejos de hacer florecer las turbadoras rosas del deseo.<sup>222</sup>

Encontramos este testimonio de Antonia sobre su diario vivir, emitido en su tercera visita a la capital azteca:

Yo vivo como una burguesa que trabaja más que una proletaria. Mi vida bien pronto está descrita, una sola palabra la llena: trabajo. Trabajo todo el día y por la noche descanso para reanudar al día siguiente con más ardor, si cabe, las tareas de la víspera. Porque tengo yo esta suerte, que, mientras más adentro penetro en mi arte, más me entusiasmo y mayores son mis deseos de perfeccionarme.

Yo quisiera vivir cien años y estar joven, y fuerte, y ágil, para realizar todas las ideas que bullen aquí dentro de mi cabeza... Mi vida está ordenada tan metódicamente que puedo decir con orgullo que nunca me sobra ni me falta tiempo.

Por de pronto, empiezo el día muy temprano, a las siete; media hora por lo menos de gimnasia sueca al salir de la cama; luego, antes de desayunar, tengo la costumbre de despachar siempre la correspondencia, toda la correspondencia. Contesto a cuantas cartas me escriben y a todos personalmente. Desayuno y al taller, a ensayar hasta la hora del almuerzo. Tomo éste a la una, muy exactamente; retrasar la hora de la comida es un sufrimiento para mí, porque es quitar tiempo al trabajo, y el trabajo es algo muy serio.

Yo todo lo tomo en serio en la vida... Me gustan los libros, mucho, muchísimo; me encanta una bonita edición, lo mismo que me embriaga el sentir entre los dedos el crujir de la seda, la opulencia de un tejido, leo todo lo que se escribe sobre danza, especialmente leo con avidez, en mi afán de descubrir algo que hasta ahora se me ha escapado... Aprendo deseando vagar mi imaginación y buscando en mi mente realizaciones de algún sueño ideal. La lectura, sin

<sup>222</sup> Roberto Núñez y Domínguez. *Descorriendo el telón...*, pág. 137.

embargo, es una fatiga para mí, pues mientras leo trato siempre de construir mentalmente algo nuevo que más tarde pueda expresar en la escena.<sup>223</sup>

De igual forma, comparte con la prensa otra apreciación sobre sus inclinaciones:

La pintura me impresiona más profundamente que la escultura. Mi debilidad son las pinturas, los relieves y las esculturas que han perdurado desde el paganismo heleno hasta nuestros días. Ellos me sugieren todas mis actitudes en el baile. Primero me he nutrido de esas visiones exquisitas, y podría decir que ellas encauzaron mis actitudes en el baile, aunque siempre todo ello pasado a través de mi temperamento. Nunca he estudiado frente al espejo mis “poses”, sino que las ensayo; una forma antiestética, inmediatamente la desecho.<sup>224</sup>

También se refiere a sus procesos creativos:

Cuando creo mis bailes, primero pongo varias veces la música que he elegido para danzarla y, mientras estoy oyéndola, me voy forjando en mi imaginación no sólo los pasos y actitudes, sino una historia como a manera de argumento que le dé forma. Luego que ya lo tengo estructurado mentalmente comienzo a marcar los movimientos al compás del piano.<sup>225</sup>

Para enriquecer su vestuario teatral, la Mercé adquirió cinco maravillosos trajes que pertenecieron a la Reina Isabel II:

¡Las dificultades que tuve para comprarlos!... Fueron puestos en subasta... el pintor Sorolla y otro pintor inglés quisieron llevárselos y se elevaron los precios... pagué un precio exorbitante, pero me quedé con ellos... Estoy orgullosa de que formen parte de mi guardarropa. He bailado con ellos la *Danza*, de Granados, y *Córdoba*, de Albéniz.

<sup>223</sup> Francisco Melgar. “Una visita a La Argentina”. *Revista de Revistas*, 30 de septiembre de 1934, pág. 26. [París.]

<sup>224</sup> Florián. “Una maravillosa artista...”.

<sup>225</sup> Roberto el Diablo. “Antonia Mercé en la vida y en el arte”. *Revista de Revistas*, 11 de noviembre de 1934.

Me cautivan los vestuarios antiguos, muchas veces hago copiar mis trajes de cuadros de pintores de otras épocas. Tengo algunos que son reproducciones de Goya y de Velázquez.

La combinación de las tonalidades es algo que siempre me trae preocupada; me gusta encontrar los efectos buscando contrastes de coloraciones, sin llegar a la vulgaridad de las notas chillonas o de los muchos dorados. Aborrezco las lentejuelas, de adornos metálicos me gustan únicamente los encajes finísimos bordados de acero.<sup>226</sup>

Al terminar con gran éxito su temporada en el Palacio de Bellas Artes, *Roberto el Diablo* lamentó su partida:

Y nos dejó embrujados los ojos y saudoso el corazón. Otra vez a recordarla y a desearla, como en las dos ocasiones anteriores en que se ausentó de nuestra vera.

Feliz, dichosa artista que por donde pasa deja una amable estela de añoranzas y esperanzados anhelos de tornar a contemplarla. Sólo los elegidos de la gloria alcanzan tan singular condición, al transmutarse por prodigios del arte en vivientes símbolos de belleza.

¡Qué hondo y diáfano a la par deleite estético el que nos produjo esta vez su quintaesenciada coreografía! Volvimos a embriagarnos, pero más sutilmente, con las danzas de esta mágica sembradora de ritmos. Y es que ahora vino en la armoniosa plenitud de su personalidad cimera. Sus bailes tienen, por lo mismo, esa serenidad olímpica que los torna impecables y que hace que inunden el espíritu del espectador de un goce perfecto.

Sus giros, sus escorzos, sus actitudes, todo en ella tiene ya perfiles definitivos de estatua que danzara. Siempre tuvo en los ademanes el secreto de una pose escultórica y en la silueta los contornos de los mármoles cincelados, pero nunca sino hasta ahora había logrado infundir en sus bailes esa palpitante euritmia que los hace tocar la linde de las emociones inefables.

Maestra en la doble estilización de los arabescos que bordan sus pies y en los arpegios que riman sus crótalos, ha logrado ya verdaderos alardes de

<sup>226</sup> Esperanza Velázquez Bringas. "Antonia Merce 'Argentina'. La reina de los crótalos. La gentil danzarina. Nuestra entrevista". *El Universal Ilustrado*.

virtuosismo, que le permiten hasta prescindir del acompañamiento musical para plasmar creaciones como las *Seguidillas*, en que el simple taconeo y el melódico repiquetear de las castañuelas bastan para que el baile adquiera su total encanto rítmico. El isócrono vaivén de los brazos y la dócil ondulación del talle complementan por modo admirable el cabal hechizo coreográfico.

Con cuánta razón el ilustre crítico francés Levinson, en su libro *La danse d'aujourd'hui*, al catalogarla entre las más grandes sacerdotisas contemporáneas del arte de Terpsícore, le rinde los máximos elogios por las transfiguraciones que ha conseguido, depurando, a través de su temperamento exquisito, la geografía coreográfica de España. Y hasta cuando, saliéndose del acervo folklórico de la Península, incursiona por campos exóticos, como en la *Rumba cubana*, realiza sublimaciones estupendas. ¡Con qué ponderada gracia, con cuán delicado abandono inhibe, apenas surgido, el ondulante sensualismo de la danza tropical!

Volvieron esta vez a triunfar en el gusto del público la *Danza*, de Granados, y las *Alegrías*, de Quinito Valverde. Y de las novedades que ofreció en su actual repertorio, se llevaron la preferencia de los aplausos las dos aportaciones de Falla, con su música de la ópera *La vida breve*, y del ballet *El Amor Brujo*, la *Lagarterana*, de Guerrero, y el *Tango Flamenco*, de Ballesteros Romero, en el que los faralaes rojiblancos de su bata faraónica vuelan en el tablado como garbosos jirones del alma luminosa de Andalucía.<sup>227</sup>

Armando de María y Campos tuvo la fortuna de oír a Antonia hablar sobre su arte de bailarina la última vez que estuvo en México. Los apuntes de esa larga entrevista los publicó muchos años después en su libro *Un ensayo general sobre el teatro español contemporáneo visto desde México*. He aquí un fragmento:

Las más bellas cualidades humanas surgen espontánea y francamente de un cuerpo que baila; el espíritu se aclara, las cortesías mezquinas desaparecen para dar sitio al impulso del ser que se tiene hacia una perfección ideal. Cualquiera que sea, guerrera, religiosa, triste, alegre, la danza, que fue mucho antes que la música uno de los primeros medios para expresar nuestra

<sup>227</sup> Roberto el Diablo. "Semana teatral. Se fue 'Argentina' ". *Revista de Revistas*, 18 de noviembre de 1934.

emoción, sigue siendo, cuando es una danza pura, no fabricada, un medio inigualado de expresión sentimental. Arte primitivo como ningún otro, a pesar de sus extremas finuras; la danza exterioriza todas las grandes emociones, todos los sentimientos, y, desde David, que danzó frente al Arca, la danza ha expresado siempre todo.

Por esto es que quisiera difundir la pasión por danzar, tanto en los hombres como entre las mujeres, porque un buen bailarín puede valer tanto como un buen boxeador, desde el punto de vista atlético, puramente animal o físico. Por el contrario, el que ha hecho oficio de los golpes será siempre mil veces inferior, en el aspecto humano, a un Sergio Lifar, a un Nijinski.<sup>228</sup>

*La Argentina* fue apreciada en México, y se confirmó lo que en España se decía sobre ella.

“Antonia Mercé fue la creadora de una escuela de baile tan propia, tan genuina, que de ella partieron y a ella vienen a parar cuantos aprendieron o intentan dar universalidad a la danza española.” Así lo aseveró Vicente Escudero, bailarín y coreógrafo de flamenco, colega de Antonia, y agregó:

El arte de “Argentina” se inspiró en todas aquellas modalidades pintorescas del baile español de fines del siglo XIX que trenzaron los pasos de *Los panaderos a la flamenca*, *El olé de la Curra*, *La maja y el torero*, y repiquetearon en el “riá, riá, pitá” de las *Sevillanas*. Supo elevar el nivel de estas manifestaciones artísticas populares, y hacerlo comprender y admirar por todos los públicos del mundo.

“Argentina” fue y será la bailarina de todos los siglos. Antonia Mercé no roza la tierra, ni abandona el vuelo, sabe arrancar, milagrosamente, a la una, torrentes de sonidos rítmicos, y con el otro, prende en el aire vibraciones maravillosas. Por eso su arte no tiene semejanza. Al triunfo definitivo de Antonia contribuyeron eficazmente su cultura artística y una aspiración infinita de depuración estética, ambas necesarias para no caer en lo falso de la coreografía de su tiempo.

<sup>228</sup> Armando de Maria y Campos. *Un ensayo general sobre el teatro español contemporáneo visto desde México*. México, Editorial Stylo, 1948, págs. 320-321.

Era muy disciplinada y estudiosa, trabajaba 24 horas al día si era necesario. Se inspiraba en Zuloaga, admiraba y seguía con fidelidad a la música, ensayando hasta que las dos estaban compenetradas completamente, y sólo entonces presentaba el baile en el escenario, con su maravilloso estilo personal.

Su genialidad alcanzó el grado máximo de expresión con los “palillos”, lo que le valió el título de “Reina de las castañuelas”. Ha sido un caso único en la historia del baile español. Fue Antonia en la vida una persona encantadora, poseía una simpatía que “asustaba” y su bondad era sólo comparable a su arte. En el trabajo tenía un temperamento fuerte y severo.<sup>229</sup>

Por su parte, los escritores Sebastián Gasch y Pedro Pruna consagraron a Antonia Mercé y legaron para la posteridad sus extraordinarias apreciaciones:

Danzarina única, “Argentina”. Muy por encima de todas las demás. Ella fue la más grande artista de la danza teatral española. Artista sensible. De cálida sensibilidad. Artista sensual. De cálida sensualidad. Sensibilidad y sensualidad controladas por el más puro de los estilos.

Era sobre todo una artista inteligente. Inteligencia que le permitía desprender el baile popular de cosas superfluas y pintoresquismo hasta alcanzar un arte puro y desnudo.

Un arte espiritual. Fino, sutil, mesurado, ligero, insinuado, inmaterial. Siempre amputado de esfuerzo.

La naturalidad era la gran fuerza de sus danzas, a despecho de haber estado laboriosamente concebidas y montadas, parecían fresca improvisación.

Danzaba como nosotros respiramos. Danzaba como el pájaro canta.<sup>230</sup>

Gasch y Pruna describieron magistralmente las danzas de Antonia:

Trémula de espasmos y convulsiones. Las convulsiones patéticas de *La danza del fuego*, de Falla. El éxtasis dramático de *La vida breve*. Leve y primorosa, sencilla y candorosa en el *Bolero*, de Albéniz. Aristócrata y altiva, lánguida y melancólica en la *Danza V*, de Granados. Irónica y matizada, indolente y cadenciosa en *Cuba*, de Albéniz. Graciosa e intencionada en *Castilla*. Bravatas y miradas asesinas, y la alegría comunicativa de la *Corrida*, de Valverde...

<sup>229</sup> Vicente Escudero. *Mi baile*. Barcelona, Montaner y Simon, 1947, págs. 9-11, 13 y 15.

<sup>230</sup> Sebastián Gasch y Pedro Pruna. *De la danza*. Barcelona, Editorial Barna, 1946, págs. 262-263.

Oír el *pianissimo* sutil de aquellos pies mágicos. La virtuosidad perlina y la vida portentosa de aquellos palillos milagrosos, tan ricos como variaciones sinfónicas.

En cuanto salía a escena, creábase la atmósfera apetecida. La imaginación del espectador situaba a aquella anacrónica silueta en el ambiente colonial. Largas descripciones del preciosismo exquisito de la indolente, coqueta y con evocaciones encerraba su *Cariñosa*.

En la *Danza ibérica*, de Nin, drama coreográfico en tres partes sin interrupción, donde con mayor claridad hacíase perceptible su talento múltiple.<sup>231</sup>

Son ellos, Sebastián y Pedro, los que nos relatan los últimos momentos de vida de la artista:

El día 18 de julio, Antonia trasládase de los alrededores de Bayona, donde descansa, a San Sebastián, donde los vascos dan un recital de danzas en honor suyo. Hace un día espléndido, “La Argentina”, increíblemente joven y guapa, vestida de blanco, anda a paso tirado acompañada de sus íntimos. Habla en término elogioso del espectáculo al que ha sido invitada. Van a dar las nueve de la noche. Antonia dirígese a su domicilio. Entra en él, da algunos pasos y cae sin conocimiento. Acaba de cruzar a un tiempo el umbral de la puerta de su casa y el de la eternidad. Ha muerto “Argentina”.

En el número de un diario barcelonés, el 22 de julio de 1936, perdido entre una nota sobre la muerte del general Sanjurjo, el laconismo tremendamente dramático de un telegrama: “Ha fallecido en Bayona la célebre bailarina española Antonia Mercé, ‘La Argentina’ ”.

“Los diarios publican necrologías con elogios a la ilustre bailarina.” ¡Nada más! Algunos días después, la prensa insertaba detalles sobre la muerte de la que fue artista única.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> *Ibíd.*, págs. 263 y 265.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, pág. 261.





## La Argentinita, original estrella del baile y la canción de España

Roger Salas. "Encarnación López, *La Argentinita* (del éxito al silencio de la historia)". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1986, volumen 1, pág. 89.

Encarnación López Júlvez, quien nació en Buenos Aires, Argentina, en 1897, contó que de niña su padre tocaba la guitarra y ella bailaba, y con esa vocación decidida llegó a debutar en San Sebastián a los ocho años, en compañía de Consuelo Bello, *La Fornarina*: "Por supuesto me llamaron 'la Argentinita', pero si hubiesen sabido que había una bailarina que se llamaba 'Argentina' no me lo hubieran puesto seguramente". Acentuó su arte a los trece años debutando en el Teatro de la Comedia, donde fue la primera que trabajó. **DJO (Maestra): Esta parte no queda clara. Cuando dice "la primera", ¿a qué se refiere?**<sup>233</sup> Ya en Madrid para 1918, fue protagonista de reportajes de prensa como éste:

Ocupa un lugar distinguido la excelente bailarina y cancionista "La Argentinita", que a la ligereza de su figura y la gracia de su arte coreográfico une el poderoso aliciente de una voz dulce y bien timbrada, muy adaptable al repertorio de canciones que ella interpreta. Por estas cualidades, y por la

<sup>233</sup> Marco Aurelio. "Argentinita y Pilar contestan a nuestras indiscreciones. El amor en el Arte como factor de sus vidas" *Ilustrado*, 9 de abril de 1936, pág. 18.

genialidad de simpatía que el público sabe reconocer, “La Argentinita” goza de una envidiable y justa popularidad.

En una danza clásica española ejecuta con donaire, en ella peculiar, los diversos tipos que interpreta, siempre con éxito y aplauso. Porque esta artista admirable y originalísima, de arte tan exclusivamente suyo, tiene un repertorio extensísimo, de gran variedad, lo que demuestra las facultades de adaptación de su temperamento.

El favor con que el público la distingue la obliga a renovar su repertorio constantemente y sin olvidar las canciones que mayores éxitos le han proporcionado y la han popularizado.

En España, frecuentemente estrena obras nuevas o interpreta nuevas figuras artísticas con las que triunfa definitivamente. “La Argentinita” sostiene el cetro de las danzas españolas con otras pocas estrellas del cielo coreográfico. Su arte finísimo, delicado, sutil, adquiere cada vez más nuevos alicientes para el éxito.<sup>234</sup>

Cuando llegó a México, en 1921, se publicaron entrevistas más personales:

¡Yo bonita... qué ocurrencia!... Bonita no soy, ¡pero, vamos, feílla y todo he hecho algunos destrozos a algunos corazones!...

Seré Encarnación López, pero dejaré una sucesora, una hermanita mía... Es una chiquilla... más mona y más vivaracha, una criaturita angelical, con una alma de artista muy grande, y con una gracia suya, especial, sorprendente. Ya oirán hablar de ella muy pronto, y ya verán ustedes qué mujercita más resalada. Yo la he educado, la he cuidado, como se cuida a un fragante rosal, y el día que por fin se presente al público, créame usted que aquél será el día más feliz de mi vida.

He tenido días muy felices, pero cuando he creído vivir el más alegre, el “definitivo”... ¡horror! se ha presentado el casero con el recibito del alquiler de la casa, o la cuenta de la modista, del zapatero, y así no es posible tener dicha completa.

La vida es corta y hay que tomarla en broma. De lo contrario sería odiosa... yo no bebo, yo no fumo, yo no juego, yo no tengo más vivir que mi teatro, mi arte...

Soy una mujer muy vehemente, muy apasionada, y cuando admiro a una persona no admito ni tolero que nadie me lleve la contraria... ¡Son tantas las

<sup>234</sup> “La Argentinita”. *Nuevo Mundo*, 1918. [Madrid.]

personas dignas de admiración! Como literatos admiro a Jacinto Benavente, a los Quintero, a Martínez Sierra; como pintores, a Sorolla y a Romero Torres; como toreros, a Sánchez Mejías, Gaona y Belmonte; como hombre de ciencia a Ramón y Cajal; como actores a María y Fernando Díaz de Mendoza, y por encima de todos estos genios admiro a mi Rey, Don Alfonso, el monarca más barbián de cuantos hay en el mundo...<sup>235</sup>

Un destacado anuncio apareció en los principales diarios de la capital mexicana, publicado por la empresa Félix Barra Villela, anunciando la temporada en el Teatro Ideal:<sup>236</sup> “Por primera vez en México, la primera estrella de fama mundial ‘Argentinita’ ”:

Nunca antes de ahora ningún teatro de México ha podido presentar ningún espectáculo de más valer y de más atracción en el género de bailes, tonadillas y parodias, que el anunciado para debut en este teatro. Habrán ustedes comprendido que me refiero a la eminentísima “Argentinita”, Encarnación López.

Ídolo de los aristócratas públicos en Europa y América, que acaba de arribar por primera vez al país, contratada por esta empresa. Lo comunico a ustedes con la satisfacción de quien tiene la conciencia de haber hecho la más valiosa adquisición estando perfectamente justificado el enorme sueldo que gana y sus títulos de señorita decente, simpática, joven, habilísima artista, la primera en su género, y cuya presencia en escena significa un lleno completo en los teatros principales del mundo.

Apresúrese a separar sus localidades, que estarán a la venta desde el viernes en la taquilla del teatro.

Atentamente  
La empresa.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> Wenceslao Blanco. “Las indiscreciones de un periodista”, 6 de noviembre de 1921, pág. 1.

<sup>236</sup> Teatro Ideal (1914-1954), de Donceles. Se inauguró como Festival Palace y fue conocido como El Teatro de la Risa en los años treinta.

<sup>237</sup> Teatro Ideal. “Argentinita” (Encarnación López). Anuncio, 10 de octubre de 1921. Recorte hemerográfico.

El programa del debut también fue difundido en la prensa:

Primera parte:

1º. Sinfonía por la orquesta dirigida por el Maestro Ortega.

2º. Presentación de la célebre artista “La Argentinita” en los siguientes números:

*Vaya por Dios*, de Font.

*Suite No. 6*, de Albéniz.

*Lucumy*, rumba típica de Álvarez.

*Sus ojos*, de Rincón.

*De Alcañiz*, jota aragonesa de Font.

Segunda parte:

1º. Sinfonía.

2º. Presentación de la célebre artista “La Argentinita”:

*Cuplés regionales*, de C. Tapia, Font.

*Yama Hula*, parodia de una artista americana, de Peter.

*Una vida de mujer* (Monólogo), M. Sierra.

*El gaucho argentino*, de P. Freire.

*Farruca Torera*, de Font.

En los intermedios, el Maestro Ortega ejecutará al piano las mejores composiciones de Albéniz, Granados, Serrano, Font y afamados compositores.<sup>238</sup>

El cronista Leopoldo de la Rosa evaluó el espectáculo con apuntes inéditos del natural realizados por Ernesto García Cabral. La precisa pluma del dibujante bosquejó la silueta de la bailarina en *Yaka-Hula*, imitación americana; *La Sandunga*; el *Zapateado español*; la *Zambra gitana*, y *La rumba típica*:

La Canción y la Danza son las expresiones más ingenuas del genio estético de un pueblo y de una raza.

La canción, que brota directamente del alma popular, como la más espontánea y vívida flor de melodía, en cuyo encanto ama y se apasiona el corazón del pueblo, con poesía fresca y sencilla, y el arrebató de la exaltación artística, el arrobamiento estético del alma de la forma humana, que muestran

<sup>238</sup> Teatro Ideal. “Argentinita” (Encarnación López). Anuncio. *Excélsior*, 29 de octubre de 1921, pág. 7.

los cuadros vivaces y pulquérrimos de la danza, ese vuelo del corazón encantado en el entusiasmo del vivir, son las más directas y primitivas creaciones del genio artístico popular.

“La Argentinita” está danzando entre nosotros las más castizas danzas de la raza. Al vuelo de sus encantados pies hemos vivido el alma española, graciosa, sentimental y brava, mientras la sílfide vertía la magia de su regia belleza en los giros de sus danzas, al compás de las poéticas músicas de Albéniz, Granados y Malats.

Baila toda España y toda América.

Es la bailarina de la raza. Es nuestra y de la Península: es española del Plata y del Manzanares. Pone todo el corazón en lo que baila, y en lo que canta con voz pura, cálida y melodiosa, asomándose a los ojos espléndidos de un alma de entusiasmo y de pasión.

¿Quién es esa duquesita de Goya, níveo copo de sedas nupciales en fiestas palaciegas, que baila una danza de crótalos y suspiros, y que parece animada del espíritu travieso y leve del céfiro, al volar, como en un sueño, en los mimos de la música? Es “La Argentinita” que está expresando el alma fogosa de la dama o la maja goyesca, vuelta a nosotros como exquisito perfume del cofre añejo y galante de nuestras nobles abuelas al compás de la “Serenata”, de Albéniz, romántica y feliz.

Luego es la gitana sortílega de la mágica *Zambra*, que va encantando una invisible serpiente de fuego y de música a sus pies; luego es la salada *Sevillana*, la canela más fresca y perfumada del vergel andaluz, en la mística y galante Semana Santa de Sevilla, a la reja en que florece el piropo de llama y pasión, como a la ventana de sol y claveles, y luego es la baturrica que en una *Jota* melancólica y real encanto suelta la copla ardiente y tierna de su amor. No reflejó pies más nacarados el Ebro que aquellos suaves pies que besan silenciosos, con punta y talón de nardo, la tierra en que saltan alegres, flamando a nupcias y amor.

Esta estrella del arte español y americano; este gauchito argentino, apasionado y trágico, es la misma cubana, ardorosa y lánguida de *La Rumba Típica*, la mimosa tehuana de *La Sandunga*, la madrileña regia y altiva, toda la raza, en fin, que danza su entusiasmo artístico en las más bellas formas de plastitud, de música y espontánea poesía.

Hemos admirado también a la artista genial como actriz de talento y gran corazón. La comedia es fácil para ella como un juego brillante e ingenioso.

Nos hace reír con el más picante humor.

Como canzonetista es graciosa, patética y sentimental: *Piropos*, *La nieta de Carmen*, la canción madrileña *Sus ojos*, son verdaderas creaciones del cuplé de “La Argentinita”. Es muy joven y espléndidamente talentosa: va a la gloria, gloria de España y de América. Tiene absoluta conciencia de su arte supremo.<sup>239</sup>

*Roberto el Diablo* le dedicó emocionadas loas a la intérprete:

Bailarina admirable, gran artista y perfecta mujer. Cuerpo y alma, arte y entendimiento. “La Argentinita”, prodigiosa danzarina, es además natural, graciosa y gloriosamente una intelectual. La maravilla nueva de los tiempos: una chiquilla que danza y que piensa. ¡Cómo baila! ¿Cómo dice, entre canto y confidencias, sus cuplés? ¿Cómo burla burlando, y realiza la exquisitez de sus imitaciones y parodias?

Eso hay que haberlo visto para creerlo; con arte, con ciencia, con garbo, con talento, con disciplina, con inspiración; sabiendo lo que hace y por qué lo hace, hasta en el detalle último del sabio movimiento y dejándose arrebatar, sin embargo, por el capricho de la inspiración; es la intérprete creadora. La hija de su arte, la madre de su danza...

Así se expresa la musa optimista de Martínez Sierra de la juncal artista que esta misma noche, desde el breve escenario del coliseo de la calle de Dolores, hace su aparición ante el público metropolitano. De años atrás el nombre de “La Argentinita” nos es familiar a fuerza de leerlo constantemente elogiado en todos los periódicos que se publican en la península. No se trata, pues, de una desconocida que quiera sorprendernos.

Bailarina sin igual, cupletista de inimitable gracia, actriz de personales recursos, todo ello es, según el unánime decir de la prensa española, la gentil artista que hoy viene a plantar su tienda al amparo de nuestros volcanes. Hay sobrado motivo por lo mismo para que el júbilo encienda sus claras llamaradas en nuestras pupilas, cuando dentro de pocas horas se descorra la

<sup>239</sup> Leopoldo de la Rosa. “La bailarina de raza”. *Revista de Revistas*, 18 de diciembre de 1921, pág. 45.

cortina del tablado de la antigua farsa y surja, todo juventud, el cuerpo ondulante de “La Argentinita”.<sup>240</sup>

El cronista de *Excelsior* que firmó con el seudónimo de *El de Guardia* elogió así a la artista:

Es única, absolutamente única en su género; quien la ha visto una sola vez en su vida conservará ya indeleble el recuerdo de este arte que tiene, ante todo y por sobre todo, una cualidad esencial: la originalidad, una originalidad estupenda, o, lo que es lo mismo, un sello inconfundible de personalidad. Y la personalidad en el arte, cuando éste es puro y excelso, es la condición principal para el triunfo definitivo.

Hablar de la “Argentinita”, después de la noche de su debut, con la impresión casi desconcertante de lo que esta admirable mujer llega a hacer con los elementos de que dispone, y con las circunstancias del apremio siempre angustioso de la hora para los cronistas teatrales, resulta casi imposible dar al público una ligera idea de lo que significa Encarnación López.

Todos los adjetivos, todas las alabanzas, todas las frases trilladas, resultarían inútiles para resumir la labor de esta admirable artista del baile, de la gracia, de la finura, del dominio perfecto de la disciplina y de la técnica. Ante todo, lo primero que sorprende al espectador es la sensación que produce de algo único, que no hemos visto antes. Lo que decíamos anteriormente: la originalidad. “La Argentinita”, en todos sus gestos, en la inflexión de su cuerpo, en la prodigiosa euritmia de sus movimientos, en el tono de la voz, en el más leve de sus movimientos, es ella, sólo ella...

El público, desde que Encarnación pisó la escena, comprendió intuitivamente que se trataba de algo extraordinario y verdaderamente genial. ¿Cuándo habíamos visto en México esta flexibilidad de alma, esta portentosa multiplicidad espiritual, que la lleva a encarnar los tipos más diversos con un perfecto dominio y una maravillosa personificación psicológica de los caracteres? ¿Cuándo

<sup>240</sup> *Roberto el Diablo*. “Si siempre fuera así... Crónicas teatrales”. *Revista de Revistas*, 30 de octubre de 1921, pág. 41.

habíamos presenciado esta exquisita manera de interpretar los bailables españoles, es decir, con una gracia inimitable, los couplés regionales, de sentir toda el alma de España con un donaire tan fino, con tal pulcritud, con tan infinito respeto por el arte, por el arte puro y sin mácula?

Todo cuanto hace esta criatura excepcional tiene un sello tal de sentimiento delicado, y casi diríamos inmaterial, que aleja en lo absoluto todo pensamiento impuro, tan frecuentemente mezclado con el arte de tonadilleras y bailarinas hechas a satisfacer el gusto truculento o pornográfico de ciertos públicos. Por esta razón, la “Argentinita” es y ha sido siempre una artista para determinados gustos de refinamiento exquisito. No esperéis en ella histéricos movimientos o convulsiones de tablados de cafés cantantes, ni arte falsificado de danzas griegas. En esta suprema artista todo es grácil agilidad, movimiento acompasado y fino, una conciencia perfecta de la armonía.

En la *Suite número 5*, de Albéniz, por ejemplo, Encarnación López recuerda e iguala a las más grandes artistas clásicas por la pureza y por la comprensión maravillosa. Y después, como si ella quisiera asombrar con la multiplicidad de su talento creador, baila una *Rumba típica*, y entonces la maravilla llega a un grado máximo. ¿Cómo es posible –pensamos– que esta criatura pueda ennoblecer a tal grado los movimientos y los ritmos sensuales, hasta hacer de ellos algo lleno de pura, simple e inocente fiesta de los ojos, por la perfecta armonía y por la gracia sin igual?

Queremos repetirlo: no es posible hacer un juicio de esta asombrosa artista en esta atropellada y volandera crónica. “La Argentinita” merece un estudio especial, una crítica detenida y reposada de su arte y de su fuerza emotiva, de su gracia, de su gentil figura.

Por ahora sólo podemos decir al público: id a verla, a admirarla. No es posible darse cuenta de cuánto hace esta milagrosa criatura con ese movimiento musical de sus pies alados y maravillosos, que parece que tienen una vida propia y una propia conciencia. Id a ver este arte noble, sin decadentismos, sin pornografía, todo pureza, todo exquisitez, todo armonía.

Y sólo así podréis convenceros de lo que significa este milagro de arte que se llama Encarnación López, “La Argentinita”.<sup>241</sup>

<sup>241</sup> *El de Guardia*. “El debut de la célebre Argentin(it)a ha constituido un éxito sin precedentes”. *Excélsior*, 30 de octubre de 1921, pág. 8.



*Roberto el Diablo* continuó escribiendo sobre Encarnación:

Si todas las eminencias teatrales que nos visitan vinieran del brazo de la Primavera, como la eurítmica y grácil “Argentinita”, nuestra satisfacción no tendría límites. Con ella sí que no cabe pronunciar la sobada frase: ¡Si la hubiéramos conocido joven!

Está en plena alborada artística, todo en ella tiene diafanidades de aurora. No sólo sus años mozos exhalan frescas fragancias matinales, sino que su arte está también impregnado de ese intenso aroma que brindan las corolas recién florecidas. Por ello, cuando sus pies ingravidos dejan de tener el sutil arabesco de sus danzas, y toda erguida, como una palpitante realidad estatuaria, agradece las ovaciones de los espectadores, en sus pupilas parece encenderse el maravilloso verso de Darío ¡Porque aún es mía el alba de oro!

¡Qué pulcritud tan bella la de sus bailes, qué sentido tan hondo y tan claro a la vez tiene esta figulina ideal del arte de la danza, cómo sabe en el instante preciso inhibir el movimiento que va a sobrar, la actitud que puede romper la admirable armonía del conjunto!

Artista de las delicadezas rítmicas, de las exquisitas estilizaciones, acabará por ser predilecta del culto público metropolitano.<sup>242</sup>

*Elizondo*, de *Excélsior*, se preocupó por cubrir los quehaceres de Encarnación López en los escenarios capitalinos:

Anoche hizo su “función de gracia” “La Argentinita” en el Teatro Ideal. No podemos titular dicha función con el apodo de “despedida”...

Afortunadamente para el público que gusta del arte frívolo y amable de la tonadilla y del plástico y armonioso de la danza, en los cuales se destaca airoosamente esta madrileña-argentina, no ha dicho ayer su “adiós” al público de México, sino al público del Teatro Ideal. Y si pensamos un poco, ni siquiera a éste, pues la airosa danzarina no ha hecho más que pasarle su tarjeta de visita con cambio de domicilio.

<sup>242</sup> *Roberto el Diablo*. “Instantáneas. Crónicas teatrales”. *Revista de Revistas*, 6 de noviembre de 1921, pág. 30.

Esta nota se trata de dar parte a los lectores del nuevo domicilio artístico de Encarnación López, sito en el Teatro Colón... Lo innegable en ambas funciones y en los dos teatros es el triunfo de esa artista, única quizás que justifique tal denominación, honestamente.<sup>243</sup>

*Excélsior* anunció su partida:

Encarnación López, la gentil tonadillera, la admirable bailarina, se despide esta noche de México en el Teatro Colón. El recuerdo que deja “La Argentinita” en el público metropolitano es imborrable. Ninguna antes que ella ni como ella supo dar a su arte, trivializado por mediocridades e ineptias, el ennoblecimiento y gallardía de que puede ufanarse esta artista entre nosotros.

La canción siempre escogida, el cuplé siempre donoso y fino; la danza maravillosa de sus pies ligeros, de armonía perfecta con la línea general de su figura airosa y bella, dan a esta tonadillera y danzarina el derecho de reclamar un perenne recuerdo a los públicos que la admiraron. Al nuestro no habrá que exigirle, pues de suyo recordará siempre la gracia y elegancia, la gallardía y arte de Encarnación López, “La Argentinita”.

En su función de despedida aborda una modalidad que gusta de frecuentar esta artista: la comedia. Interpretará el rol de Lucía en la comedia de Martínez Sierra... Después, y como fin de fiesta, “La Argentinita” cantará cuplés nuevos y hará nuevos bailes ante el público que de seguro llenará la sala del Colón esta noche, última vez que podrá aplaudir a tan gentil artista.<sup>244</sup>

*Elizondo*, aunque no firmó su nota, reseñó la esperada función:

Como lo anunciamos a nuestros lectores, la noche de ayer se efectuó en el Teatro Colón la despedida de la célebre tonadillera española Encarnación López, “La Argentinita”, que tantos y tan gratos recuerdos deja de su estancia en México.

<sup>243</sup> *Elizondo*. “La Argentinita se despidió anoche del Ideal. Hoy debuta en el Colón. Notas teatrales”. *Excélsior*, 21 de diciembre de 1921, pág. 8.

<sup>244</sup> “Hoy dará su función de despedida ‘La Argentinita’ en el Teatro Colón”. *Excélsior*, 29 de marzo de 1922, pág. 5.

Quizá la gentil “Argentinita” –y en esto están conformes casi todos los críticos que han hablado acerca de ella– es una de las figuras más originales en su género. Ninguna de las grandes bailarinas y tonadilleras hispanas de la actualidad, ni la genial Raquel Meller, ni Pastora Imperio, ni nadie, nos recuerda este arte tan noble y tan puro de Encarnación López, aun cuando aquéllas en sus características sean tan notables como “La Argentinita”. Es que el arte de esta bella tonadillera no se parece a ninguno otro. Ella ha llevado la tonadilla y el baile españoles a un grado de refinamiento y de estilización que acaso no tienen precedentes.

En México, acaso no todo el público ha sabido estimar las cualidades de “La Argentinita”, pero de todos modos el recuerdo que ha dejado entre nosotros será imborrable. Así lo demuestra su despedida de anoche, en que el Teatro Colón se vio pleno de una selecta y distinguida concurrencia que acudió a tributar por última vez su homenaje de simpatía y de admiración a la eximia representante de la tonadilla hispana.

Muchos fueron los aplausos para Encarnación López que anoche, como siempre, estuvo felicísima en sus graciosos e inimitables bailes, en sus estupendas parodias, y en el fragmento de *El corazón ciego*, de Martínez Sierra, que le valió una ovación cerrada.

“La Argentinita” puede estar segura de que en México deja las más hondas simpatías y una férvida admiración por su arte verdaderamente superior, que la hará triunfar en todas partes donde se presente.<sup>245</sup>

Encarnación volvió “de incógnito” a México en 1926:

Vino de paseo a visitarles, porque a pesar de la distancia vive el recuerdo de este público ante los públicos de todas partes...

Indiscretamente contó una historia romántica en la que va enlazado el nombre del amor...

No salió a la calle porque quiso vivir sin inquietudes de empresarios, de ofrecimientos de contratos, sin ser asediada por los admiradores importantes.<sup>246</sup>

<sup>245</sup> “La despedida de ‘La Argentinita’ ”. *Excelsior*, 30 de marzo de 1922, pág. 5.

<sup>246</sup> “Lo que pudo decirnos la ‘Argentinita’ ”. *Revista de Revistas*, 14 de febrero de 1926, pág. 35.

El 16 de diciembre de 1929, en Nueva York, participó, al lado del poeta Federico García Lorca, en una velada que se celebró en el Instituto de las Españas en homenaje a Antonia Mercé. Fue entonces cuando el poeta comenzó a colaborar en la armonización de algunas canciones populares que más tarde cantaría *La Argentinita* con enorme éxito, a veces acompañada al piano por Federico.<sup>247</sup>

En 1931 García Lorca grabó junto a Encarnación la *Colección de canciones populares españolas*. *La Argentinita* estuvo acompañada al piano por Federico, quien había preparado los textos. Fueron cinco discos gramofónicos que contenían una canción en cada cara, lo que dio un total de diez: *Zorongo gitano*, *Los cuatro muleros*, *Anda jaleo*, *En el café de chinitas*, *Las tres hojas*, *Los mozos de Monleón*, *Los peregrinitos*, *Nana de Sevilla*, *Sevillanas del siglo XVIII* y *Las morillas de Jaén*.

Más tarde, en 1932, Encarnación y Federico fundaron los Ballets de Madrid. En 1933 estrenaron en Cádiz *El amor brujo*, con Ernesto Halffter al frente de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, con asistencia de Manuel de Falla.<sup>248</sup>

Armando Demaria, de *Todo*, registró en 1936 el regreso a México de Encarnación y su compañía, de la cual formaba parte su hermana. El hecho constituyó un verdadero acontecimiento:

Volvemos de ver bailar a Encarnación López –no nos avenimos a llamar “Argentinita” a esta mujer tan honradamente española– y a su hermana Pilar, saturándonos de esta noche caliente, clara y profunda, y de pronto encontramos en el fondo de nuestra emoción, brillando como estrella, dos palabras para definir el arte simple y complicado de estas bailarinas –bailaoras– de España: arte y pueblo.

Arte popular, arte grande y humilde, hallazgo de raíz de España, el *tablaó* del Café de Burrero o el Café de Silverio ascendiendo a “recital” de danzas gitanas, españolas. Todo esto y más en un espectáculo sencillo, piano y sonata, de danzas españolas y canciones y bailes populares que, de paso, ofrecen al público de México dos bailaoras –bailarinas– españolas.

<sup>247</sup> José Luis Cano. *García Lorca*. Barcelona, Ediciones Destino, 1962, pág. 80.

<sup>248</sup> Marco Aurelio. “Arbeu. Teatralerías”. *Ilustrado*, 16 de abril de 1936, pág. 31.

Muy moderno y muy antiguo, como el verso de Rubén, el baile español de Encarna y de Pilar López, estilizado, clarificado para públicos intelectuales, evoca, sin embargo, aquel género teatral de España que aparece en entremeses en una tarde, como intermedios que separaban las “jornadas” y “actos” de una comedia, se prefería [que en] el primer intermedio se dieran solamente los bailes con que habitualmente daban fin los entremeses. Pero los bailes solos no bastan, y vuelve el espectáculo a sostenerse sobre un ligero argumento, con cantos y palabras habladas, hasta convertirse en un género que tiene tanto de baile como de entremés, que llega a llamarse “baile entremesado”, antecesor legítimo de la “tonadilla”. ¿Qué otra sino el “baile entremesado” es la copla cantada y bailada de *Los cuatro muleros*, danza lenta, verde y gitana, de Federico García Lorca?...  
Danza de los cuatro muleros que en el agua... *OJO (Maestra): Revisar esta parte: da la impresión de que está incompleta la idea* Pasión que se escapa por los dedos, se hace deseo en las caderas, crepita –carne, llama, humo– en el pecho, se hace desmayo en la cintura; señorío y vejez del Sur español, salinero y torero.<sup>249</sup>

*Marco Aurelio, del Ilustrado:*

“La Argentinita”, Pilar, Miguel Albaicín, Pepe Badajoz y Enrique Luzuriaga fueron el acontecimiento de esta temporada en el Fábregas. ¿A qué atribuimos esto? Sencillamente a que es un espectáculo de calidad dentro de su españolísimo género, y por ser cada uno de los artistas un valer de preponderancia.

Ya hablamos con todo el entusiasmo que merece este cuadro: el flamenquismo puro representado con imponderable carácter; las danzas regionales plenas de color, de estilo, de intención; las tonadillas rebosantes de gracia o del recuerdo provinciano; el vigor innato del movimiento hecho ritmo, amalgamado a la música variada en sus tradicionales aspectos regionales, traducidos por las manos de Pepe Badajoz en su guitarra, o por las de Luzuriaga en el piano, con selecciones populares o elevadas por compositores tan conspicuos como Falla, Albéniz, Granados o Halffter, todo con aspecto de preponderancia artística, de elevación a la sala de concierto, sin perder la esencia del alma española.

<sup>249</sup> Armando Demaria. “Los bailes españoles de Encarnación y Pilar López”. *Todo*, 24 de marzo de 1936.

Todo en suma constituyeron los recitales que Encarnación López “La Argentinita” nos presentó en el coliseo de Donceles con un éxito que tildamos de extraordinario.

Justo era por lo tanto hacer dos funciones de beneficio para Encarnación y Pilar, que con su valer extraordinario deleitaron a la numerosa parroquia no sólo mexicana y española, sino cosmopolita, pues a todas las colonias extranjeras las hemos visto aplaudir con vibrante entusiasmo tanto en los números individuales de cada uno de ellos, como en los de conjunto, en que sin género de duda se destacan la personalidad de Encarnación, Pilar y Miguel.

Dos fueron los recitales de “gracia” para las primeras figuras femeninas; dos programas de variado material artístico; algunos números nuevos que fueron de la delicia del público, y la actuación del célebre arpista hispano Nicanor Zabaleta, quien, como una prueba excepcional de admiración a ellas, tomó parte ejecutando algunas selecciones de su gran repertorio.

Es por demás hablar en detalle de las cualidades excepcionales de este músico extraordinario que nos visita y del que ya hemos apreciado su alto valer de concertista en sus recitales del Palacio de Bellas Artes. Bástenos citar que sus números de gran estilo español fueron dichos con una forma de extraordinaria belleza.

En cuanto al resto del programa diremos que cada uno de sus números fueron multiformes aspectos de españolismo auténtico, y que Encarnación, Pilar y Miguel volvieron a cosechar ovaciones como en un principio, o mejor dicho con aumento de entusiasmo de las familias que gustan de los espectáculos de valer y plenos de moralidad.<sup>250</sup>

*Marco Aurelio* cubrió otra de las funciones más aplaudidas del conjunto:

De plácemes están todos aquellos que lamentaban el final de la temporada del admirable cuadro de “La Argentinita”. Y decimos de plácemes porque el sábado que reaparecieron los cinco artistas que lo forman: Encarna y Pilar, Miguel Albaicín, Pepe Badajoz y Enrique Luzuriaga, fue una noche de aquellas que harán época en los anales del teatro en México, tanto por la irreprochable labor artística de todos como por el éxito que alcanzaron del público que llenó toda la sala del Arbeu.

<sup>250</sup> *Marco Aurelio*. “Fábregas. Teatralerías”. *Ilustrado*, 9 de abril de 1936, pág. 20.

Fue un éxito tan clamoroso que nos sorprendimos de ver cómo un público mientras más ve a estos simpáticos bailarines y escucha a estos músicos representantes del folklore español, va tomando mayor interés y entendiendo mejor todas sus modalidades regionales, aun en los estrenos, porque ya va adquiriendo una mayor preparación para “sentirlos”.

A esto debemos decir que las selecciones del *Amor brujo*, de Falla, que fueron puestas en escena por “La Argentinita”, Pilar y Miguel, alcanzaron una fuerza sugestiva lo bastante subjetiva para que triunfaran al presentar sus danzas, aunque no en la forma que el ballet demandaba, de haberse podido presentar como tenemos entendido que ya se estudia con el conjunto y ambiente propicios de presentación.<sup>251</sup>

El mismo *Marco Aurelio* nos brindó su crónica sobre una de las últimas actuaciones de la agrupación:

No cabe duda que cuando se le presentan al público de México espectáculos de calidad, cualquiera que sea su género, ese público sabe en todas ocasiones responder con su asistencia y entusiasmo, máxime cuando se establece una corriente de simpatía entre artistas y público que eleva los méritos de aquéllos y regula el éxito hasta convertirlo en triunfos incesantes.

Éste es el caso de la incomparable “Argentinita”, Encarnación López, Pilar y su admirable cuadro de artistas hispanos, que, aun después de su larga estancia entre nosotros y reaparecer después de su fructífera gira por los Estados, el público del Arbeu los recibió con gran entusiasmo y cariño.

¡Qué éxito más clamoroso el sábado! Lo cierto es que todos sus números alcanzaron el aplauso vibrante y ovaciones como pocas veces ocurren con los artistas que nos visitan. Hay que agregar que tanto Encarna “Argentinita”, la figura de mayor relieve, y Pilar, su hermana, como Miguel Albaicín, el notable gitano exponente más destacado que hemos visto en su género por su emotividad, el carácter varonil de sus bailes y el variado ritmo con que sabe dotarlos, tuvo como siempre el clamor que provocan sus actuaciones, sobre todo en los números de conjunto, tan armoniosamente amalgamados por Pilar, la simpática, temperamental y vehemente en la gracia y en la danza, que sabe dotar de salero y encanto.

<sup>251</sup> *Marco Aurelio*. “Arbeu. Teatralerías”. *Ilustrado*, 1936.

¡Cómo olvidar la *Danza XI* de Granados! ¡Cómo no elogiar una y mil veces *Los Cuatro Muleros*, *El Café de las Chinitas* y *Bulerías*, estampas maravillosas! Todo ello acompañado por las ejecuciones excelentes del pianista Enrique Luzuriaga, magnífico solista, además que nos ha brindado las incomparables bellezas de Soler, de Scarlatti, de Donostia, de Granados, de Albéniz, de Halffter y de Falla, y en ocasiones por el guitarrista Pepe Badajoz, el notable intérprete del alma popular de España.

Pero hablemos intencionalmente, para cerrar estas líneas, de la simpatiquísima “Argentinita”, que no tiene comparación en su género como genuina representante del folklore, que palpita en su alma la exquisitez multiforme de la danza, de la copla, de la canción. La artista que vibra y que parece flamear en toda ella el corazón de España. Por eso nos quedará el recuerdo imborrable de su *Mazurca del viejo Madri*, de la *Suite de Albéniz*, *Los Tangos de Cádiz*, incluyendo el estreno, un verdadero encanto, con letra de ella misma, y que tanto gustó por su finura, y su maravillosa *Jota* con la que cierra siempre sus programas, y tantas otras... Deseamos desde esta columna felicitar a la artista por su acierto del *Son Michoacano* que nos brindó, propio y sugestivo, en forma tan propia, que le valió repetir a instancias del público.<sup>252</sup>

Finalmente, al regresar a tierras mexicanas, en 1936, *La Argentinita* cumplió su palabra de dar a conocer su cuadro de bailes y danza de España, y afortunadamente logró presentar a su hermana Pilar nada menos que en el Palacio de Bellas Artes:

Han pasado diez años, doce años quizá, y la imaginación conserva con deleite la figura gentil, cimbrante y garbosa de Encarnación López, moviéndose en el pequeño escenario del Ideal, frente a un público sugestionado por la gracia de la tonadillera. Desde una platea, el torero de trágico destino la seguía fervorosamente...

Cuando anunciaron su retorno, el temor de una desilusión debilitó nuestro propósito de verla otra vez.

“La Argentinita” –venturosa burladora del tiempo– pisa tierras mexicanas en plena madurez artística. Los mismos ojos turbadores, idéntico talle mimbreño y ondulante, la voz que acaricia, las manos largas y finas que completan la intención del baile.

<sup>252</sup> Marco Aurelio. “Arbeu. Teatralerías”. *Ilustrado*, 4 de junio de 1936, pág. 26.



Sutilezas de refinada coquetería –muy siglo XIX– en la mazurca de *La Verbena* inmortal, como una estampa del romanticismo perfumada del amor.

Luego, en el *Cante jondo*, tan depurado a través de la personalidad de Encarnación López, hierve nuestra sangre, como si se escuchara a distancia el jaleo castizo en un “colmao” de Triana. Rasgueo de guitarra juguetona, clavel apretado entre los dientes perfectos, los volantes de la falda que sólo descubren, como en un vértigo, el nacimiento y arranque de la pierna escultórica. Silueta provocativa que agrava su tentación a través del ámbar de una caña de manzanilla, embrujo de un rostro moreno que enmarca el pelo negro y brillante como el ala del cuervo, acerado entre los peines de color y las cintas gitanas.

Danza Encarnación como en un rito. Y si no lo dice, nuestra evocación del poema completa la religiosidad del minuto. Los Machado escribieron un día:

“Siempre fue seria  
nuestra profesión. La copla  
–usted lo sabe– no son cosas de broma. La juerga  
se entiende por cae jondo  
y la guitarra flamenca  
tiene la función de iglesia más que de jolgorio...  
Para alegrarse en flamenco  
se ha menester mucha ciencia  
mucha devoción al cante,  
y al toque. ¡Nadie lo niega!”

El temperamento múltiple de la mujer abre mi abanico de maravilla. Es Maja Goyesca; toledana con un fondo de tormenta –como un lienzo de Zuloaga–, gitana pura, digna de una estrofa de García Lorca. Temblaron las aguas del Guadalquivir, copiando la curva de sus caderas primaverales. Frente a la casa de Pilatos, en un atardecer fastuoso, bailó para los mozos del arroyo y hubo relámpago de plata en los piñales colosos. Si hubiera bailado para el Califa de Córdoba, la hubiera proclamado reina de la morería.

*Café de Chinitas*, dibujo desvanecido, encaje marfilino de otro siglo...

Alma de España, sangre nuestra.

El retorno de “La Argentinita”, embajadora excepcional del espíritu ibero, nos obliga a escribir este elogio devoto, limpio, cálido como la rosa de fuego que se deshoja en el pecho de la danzarina.<sup>253</sup>

Encarnación López, *La Argentinita*, decidió escribir sobre los legendarios y armoniosos bailes gitanos. Uno de sus artículos se publicó en México en 1938:

El baile (el español sobre todo) es siempre una manifestación de alegría. Nadie se pone a bailar si no está alegre, si no siente la necesidad de expresar con su cuerpo la alegría de vivir. El baile andaluz es poesía pura. No tiene argumento. Quiere decir eso: baile movimiento, ritmo. Los gitanos tienen las venas llenas de sangre. No sé lo que habrán sido las antiguas danzas sagradas cuando se bailaban en los templos. Por lo que he visto en los seises de Sevilla puedo decir que son unos chavales llenos de alegría, de vida. El baile flamenco es un baile apasionado, por eso el amor es un elemento importantísimo en él. El alemán Huber lo define muy bien cuando lo llama poesía de la voluptuosidad. Eso puede ser el baile gitano; pero nunca es una cosa lúgubre ni complicada. Los gitanos, cuando tienen que llorar sus penas se quejan por “seguiriyas”, lloran cuando cambian el son para bailar, ya no se acuerdan de nada y se entregan al baile con frenesí y cambian las letras del canto, que son alegres y graciosas. Por eso Cádiz es la tierra del baile, porque Cádiz es la tierra de la gracia, del salero; pero de la gracia bíblica (“llena eres de gracia...”). Ningún pueblo del mundo baila como el de Cádiz. Ahora y siempre. Conocida es de todos la fama, en la Antigua Roma, de las bailarinas de Gadex. Los conquistadores romanos, cuando vinieron a España, trataban con consideración a los naturales al ver sus graciosos bailes y cantos, y querían contentar a quienes sabían cautivar los corazones con sus melodiosos acentos y graciosas posturas. En Roma se proclamó a los músicos y bailarines de Cádiz los mejores bailarines de la República. Plinio el Joven decía que no sería una fiesta completa si faltasen las bailarinas gaditanas. Las gaditanas tocaban las castañuelas en las antiguas danzas de Cádiz, cuyo uso se ha perpetuado sin diferencia alguna por espacio de cerca de dos mil años.

El baile ahora, de los gitanos de Cádiz, son las “alegrías” y las “bulerías” y el tango. Todos los elementos de la danza entran en él: los pies, los brazos, la

<sup>253</sup> “La Argentinita”. Programa de mano. Palacio de Bellas Artes, 10 de junio de 1936.

cabeza, la cintura, la plástica y el ritmo. Un son limpio de palmas acompasadas los siguen. La “bailadora” sale con los brazos en alto y empieza el baile, que tiene reglas fijas, exactas, pero una distinta personalidad en cada “bailadora”. (En esto se diferencia el baile de España del baile del resto del mundo.) El pueblo del sur de España, sobre todo el pueblo andaluz, es un pueblo de individualidades (por eso en sus danzas no puede encontrarse el equivalente de los coros de “girls”).

El “desplante” en el baile por “bulerías” y “alegrías” es el adorno, la dificultad del baile: la bailadora indica, con dos golpes de tacón, la “entrada del desplante”. Unas veces este tiempo es sólo zapateado, otras se marca con los brazos, otras con el cuerpo, pero siempre siguiendo un mismo ritmo. El “desplante” es el duende del baile, es el pase natural del toreo. El “pase natural” es el estilo en el toreo: por eso el público exigente pide en los toros que se toree “con la izquierda”.<sup>254</sup>

*Roberto el Diablo* rememora el pasado y el presente en 1939:

Hay que imaginar, por lo mismo, el exitazo que habría alcanzado “La Argentinita” si llega a venir con el cuadro completo de Ballet Flamenco con que actuó en el Teatro Español de Madrid para interpretar esa joya lírica que es *El amor brujo*, de Falla. En ese inusitado elenco figuraban nada menos que “La Macarrona”, “La Malena” y “La Fernanda” –triumvirato veterano de la gitanería danzante– y los bailarines Rafael Ortega y Antonio de Triana, los más prestigiosos ejecutantes de estirpe faraónica.

El ambiente es por demás propicio. Una racha agitanada lo invade todo: en el toreo “calé” ojiverde con sus lances pintureros, en la poesía el romancero garcialorquiano, en la escena la amable jacarera teoría de tipos que hacen desfilar para nuestro regocijo Quintero y Guillén. Por ello tal vez le ha sido más fácil aureolar de triunfo su cetrina silueta al “bailador” Miguel Albaicín, que a la vera de esas dos estupendas danzarinas que son Encarnación y Pilar López se impone en el garbo de su arte.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> Encarnación López, *La Argentinita*. “El baile gitano”. *Revista de Revistas*, 30 de enero de 1938.

<sup>255</sup> *Roberto el Diablo*. “La flor que danza”. *Revista de Revistas*, 29 de marzo de 1939.

Las hermanas López Júlvez retornaron a México en 1940. Conciertos Daniel presentó a Encarnación en el Palacio de Bellas Artes como “ ‘Argentinita’. Espectáculo de Danza”. Se ofrecieron ocho funciones, y uno de los programas interpretados por Encarnación y Pilar López, Antonio de Triana y Carlos Montoya fue el siguiente:

I Parte: Orgía, Selección de Pan y Toros, Danza del Molinero, del ballet *El sombrero de tres picos*, Triana (suite Iberia), Bocetos Andaluces. “El Piropo”, Alegrías (ballet gitano a guitarra), Variaciones sobre ritmos flamencos, Mazurca de *La verbena de la paloma*. Tres bailes de la escuela andaluza: Seguidillas manchegas, Bolero, Panderos.

II Parte: Folklore español: Baleares de Mallorca, Sevilla: Bolero de *Doña Francisquita*; Cádiz: Tacita de plata (tango siglo XX); Málaga: Jota; Navarra: Jota; Córdoba: Farruca; Aragón: Jota de Alcañiz; Sevilla: Jaleo Andaluz; Jerez: Bulerías (baile gitano).<sup>256</sup>

Roberto Núñez y Domínguez, de *Revista de Revistas*, expresó en el pie de foto de la portada: “Toda ritmos suaves y gráciles escorzos, La Argentinita ha vuelto a embelesarnos con la geografía coreográfica de su España. Con su hermana Pilar y el bailarín Antonio de Triana triunfa en el escenario de Bellas Artes como ayer lo hicieron en otros coliseos metropolitanos, ¡bienvenida Encarnación López, “La flor que danza”!<sup>257</sup>

Cuando Encarnación falleció, en Nueva York, en 1945, Pilar estableció otra compañía un año después, e incorporó a ella a Manolo Vargas y a Roberto Ximénez, mexicanos que lograron ser reconocidos internacionalmente.

<sup>256</sup> “La Argentinita”. Programa de mano. Palacio de Bellas Artes, 23, 24, 27, 28, 30 y 31 de enero, y 1o. y 2 de febrero de 1940.

<sup>257</sup> Roberto Núñez y Domínguez. *Revista de Revistas*, 28 de enero de 1940. Portada.



## La "Señorita Montalva", la ignorada bailarina ecuatoriana<sup>258</sup>

Alberto Dallal. *La danza en México en el siglo XX*.  
México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1994, pág. 65.

Integrante de una familia ecuatoriana de larga tradición intelectual, tuvo que esforzarse para que le permitieran dedicarse al cultivo de la danza. Su padre, catedrático de la Universidad de Quito, y sus dos hermanas, graduadas en filosofía y letras en Nueva York, cedieron ante su genuino entusiasmo, ya que en su tiempo el baile había adquirido un prestigio artístico universal.

Fue en la Gran Manzana donde decidió ser una danzarina profesional, y durante algunos años estudió con una gran devoción. La hermosa joven adoptó el seudónimo de *Montalva* como homenaje al ilustre escritor de su país Juan Montalvo.

*Montalva* se marchó a la madre patria y pasó tres años perfeccionándose en los bailes españoles para captarlos en todo su sabor castizo. Actuó en dos escenarios importantes: el Teatro Español y la Residencia de Estudiantes. A continuación reproducimos los juicios de los cronistas de los principales diarios de la Villa del Oso y del Madroño.

<sup>258</sup> "La 'Señorita Montalva', la ignorada bailarina ecuatoriana". *Ecuador News*. Edición 113, del 1o. al 15 de junio de 2001, pág. 49. [Nueva York.]

*El Sol:*

“Montalva”, la bella y atractiva artista de viejo linaje español, interpretó con un incomparable estilo un selecto programa de danzas, incluyendo obras de Falla, Albéniz, etcétera [...] Es suficiente decir que el concierto fue un triunfo real de esta extraordinaria artista. La danzarina mostró impecable técnica, de sorprendente originalidad. “Montalva” tiene asegurada su carrera de intérprete de danzas hispánicas y españolas. Su estancia en España realza sus excelentes cualidades.

*El Heraldo de Madrid:*

Las mejores obras de los compositores contemporáneos, con Falla a la cabeza, encuentran una adecuada interpretación y comprensión [...] Su arte, de fina sensibilidad, gana para ella el primero de los grandes éxitos que esperaba, lo cual se juzga por la inteligente selección de su repertorio, por la gracia y brillantez de su ejecución, y por el ferviente aplauso del público, muy bien merecido. Mostró una ferviente devoción por la danza clásica, la cual entiende a la perfección y la interpretó con gracia, facilidad y magistral dominio. “Montalva” no sólo interpretó en sus recitales música española, sino clásica en general y también la de nuestros países de América, pues consideró que era muy importante dar a conocer por el mundo el folclor que atesoramos.

*Informaciones:*

Su gran triunfo obtenido en el Teatro Español y en el auditorio de la Residencia de Estudiantes ha asegurado su éxito en el futuro. El público distinguido que se reunió en la sala de conciertos recibió con entusiasmo el exquisito arte de la bailarina aristócrata, la cual, sin reservas, pone toda su alma en la interpretación, logrando hermosos efectos.

*El Liberal:* “Montalva ha logrado una penetración en el espíritu de nuestros bailes después de un profundo estudio de la cultura española. Esto lo demostró en su recital en el Teatro Español, recibiendo el aplauso bien merecido del público”.

*La Tierra*: “La bella artista Montalva interpretó magistralmente un selecto programa de bailes españoles. El público recibió con una ovación entusiasta el arte exquisito de la joven bailarina que ofreció una actuación encantadora de las danzas de Falla, Albéniz, etc.”.

*Blanco y Negro*: “ ‘Montalva’, admirable intérprete de las grandes creaciones coreográficas de Falla, Albéniz y Turina”.

*ABC*: “ ‘Montalva’, la joven y bella bailarina de América del Sur, ha viajado a muchos países perfeccionando su arte [...] En el concierto en el Teatro Español de Madrid mostró su aptitud para la danza española”.

*Luz*: “La hermosa ‘Montalva’ ofreció un programa de danzas españolas ejecutadas con gran maestría y gran visión artística”.<sup>259</sup>

Después, la artista se dedicó a viajar.

A su regreso a la Babel de Acero, en su primera aparición en el famoso Town Hall de Nueva York, el 19 de abril de 1936, la anunciaron como “La Señorita Montalva”, e incluyó en el programa de Danzas Auténticas Latinoamericanas y Españolas bailes de México: una estilización del *Jarabe tapatío*, el baile nacional mexicano, con arreglo musical de F.A. Partichela, logrando que la aplaudieran muchísimo; de Ecuador: *Pasillo*, de Sixto M. Durán, un baile típico ecuatoriano; de Perú: *Danza inca*, arreglada por D.A. Robles y M.J. Benavente, una danza de adoración dedicada a las estrellas, la luna y el sol, y de Cuba: *Rapsodia cubana*, de Isaac Albéniz, un vistazo al ritmo lánguido y ondulante de las Antillas. También bailó *Danzas de España*, la *Danza núm. 1* de *La vida breve*, la presentación tradicional del baile en estilo clásico; de Sevilla: la *Farruca* de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, un baile flamenco interpretado de forma seria y severa; de Cádiz: *Alegrías*, de Font y Rica; de Castilla: *Lagarteranas*, de J.F. Pacheco; ¡He aquí el ingenuo y simple campesino!; *OJO (Maestra): ¿esta frase a qué alude?*; de Granada: *Sacro Monte*, de Joaquín Turina, una danza gitana característica de los gitanos que viven en las cuevas de Sacro-Monte; de Aragón: *Jota*, de V. Moreno, una alegre y popular danza del norte de España; *La Giralda*, de Juarranz, una impresión de una corrida de toros con música de

<sup>259</sup> “Señorita Montalva”. Programa de mano. Town Hall, Nueva York, 19 de abril de 1936.

Turina, Romero y Juarraz, y *Flamenco*, de Andalucía y de Sevilla. La acompañaron el trío de guitarras de los Hermanos Hernández, el pianista Emilio Osta y el virtuoso marimbista Celso Hurtado.

De inmediato, los diarios y revistas publicaron comentarios:

*New York Sun*: “La artista lució algunos brillantes trajes y bailó con vigor y espíritu. Su mejor número fue la *Farruca*, con música de Falla, de *El sombrero de tres picos*. Tuvo un nutrido público, el cual aplaudió con entusiasmo e hizo esfuerzos para que todo el programa se repitiera”.<sup>260</sup>

*New York Herald Tribune*: “Apareció con auténticos y elaborados vestuarios y su esfuerzo fue tumultuosamente recibido por una gran audiencia compuesta en parte por gente de habla española. Muchos de los números fueron repetidos”.<sup>261</sup>

Estas elogiosas opiniones contrastan con las de los implacables especialistas. El reconocido crítico John Martin, del *New York Times*, juzgó así su desempeño:

Demostró ser una notable joven bien parecida, con un tipo latino de belleza y con una muy clara idea sobre lo que ella es. Ya que está iniciando su carrera, no es raro que carezca de la cualidad de sabiduría y la proyección que viene sólo con la experiencia. Su baile necesita afinarse e intensificarse, y corregir en su composición un apretamiento correlativo a la forma y la economía. Toca las castañuelas con excelente variedad y color.<sup>262</sup>

El exigente crítico Joseph Arnold Kaye, de *The American Dancer*, precisó:

Este evento fue el primer fruto de su empresa. “Montalva” es una chica guapa y hace acto de presencia efectiva en sus trajes [...] No está lista para el trabajo de conciertos. No se mueve lo suficientemente bien, y, aunque tiene el espíritu español auténtico, lo transmite con torpeza.<sup>263</sup>

<sup>260</sup> “Señorita Montalva danzó en el Town Hall”. *New York Sun*, 20 de abril de 1936.

<sup>261</sup> “Señorita Montalva dio su primer Recital de Danza aquí”. *New York Herald Tribune*, 20 de abril de 1936.

<sup>262</sup> John Martin. “Debut de Miss Montalva”. *New York Times*, 1936.

<sup>263</sup> Joseph Arnold Kaye. “Eventos de danza revisados. Críticas y noticias de Oriente, Medio Oeste y Oeste. Señorita Montalva, Town Hall”. *The American Dancer*, junio de 1936, pág. 17. [Nueva York.]



G.N.B., del *Dance Observer*, ratificó:

Cuando llega la hora once y un crítico, después de una noche indiferente de entretenimiento, está rodeado por una audiencia que aplaude salvajemente, una salva de “oles”, qué hay que hacer sino reflexionar sobre los caprichos de la humanidad y deambular desconcertado en la cálida noche. Salvo para preguntarse, bastante amargamente, si el baile español de la temporada pasada en el New York Stage es auténtico, o si el baile de nuestros primos borbones es como los fabulosos castillos de España, inexistentes, al menos en la forma en que nuestra imaginación los ha concebido.

Esto no quiere decir ni por un momento que la “Señorita Montalva”, quien es oriunda de América del Sur, no es hermosa a la vista, tanto en lo personal y en relación con sus numerosos trajes de colores, ni que carece de encanto y de gracia, pero es para quejarse de que su ligero programa, como lo hace con las formas clásicas y los bailes representativos de América Latina, sin duda llama a no sentir nostalgia por las tierras de las que emana. Ciertamente, su talento parece más agradable que convincente y su programa resucita la vieja pregunta, siempre evidente aquí, de si el bailarín o el baile en sí es culpable cuando los números presentados parecen de dudoso valor. Habiendo visto, durante los últimos años, las presentaciones importadas y las que parecen nacionales, presentan las mismas deficiencias, debe admitirse de mala gana que parece que el baile español debe tener una cualidad esquiva en su suelo nativo que se evapora en la exportación [...] El último número de la señorita Montalva, la *Jota*, de Romero, fue probablemente lo más exitoso de la noche.<sup>264</sup>

La Señorita Montalva llegó a México como turista, para descansar antes de irse a Nueva York, y actuó en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes con la cooperación de la Orquesta Sinfónica dirigida por el maestro Silvestre Revueltas.

<sup>264</sup> G.N.B. “Señorita Montalva”. *Dance Observer*, mayo de 1936. [Nueva York.]

La prensa la recibió con entusiasmo.

En la revista *Jueves*, de *Excélsior*, publicaron una de sus fotos diciendo que la bella y notable danzarina había llegado a la capital para ofrecer algunos recitales en Bellas Artes: “Es seguro que Montalva repetirá en México sus triunfos de Europa y Sudamérica”.<sup>265</sup>

Se anunció su debut en Bellas Artes, comentando que la Señorita Montalva era hija de un distinguido exdiplomático ecuatoriano y gozaba del merecido prestigio artístico y social en la élite de Hispanoamérica.<sup>266</sup>

En una entrevista que el periodista Roberto Núñez y Domínguez sostuvo con la bailarina, el cronista expresaba:

Fue como si toda la claridad de la mañana irrumpiera en la Redacción con su linda silueta femenina. De súbito se iluminó la estancia y era que sus ojos encendían su fulgor ante nuestra expectante admiración. Avanzó con paso menudo para decir, con una voz de arrastradas cadencias, que dejaba entrever desde luego su origen forastero:

–Soy “Montalva”, la bailarina que debuta la semana próxima en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.

–Encantados de conocerla antes de aplaudirla en el tablado. Sírvase pasar a tomar asiento.

–Se lo agradezco de verdad, no sé si es por la altura, pero siempre que subo escalones me fatigo un poco.

–No lo dude usted que sea así. Es el tributo que cobra nuestro valle a todos aquellos que llegan a posar su planta errabunda en él.

–Pero está bien pagado, porque los paisajes que ofrece son realmente incomparables. Yo que he recorrido muchas tierras me siento aquí maravillada.

–¿Cómo fue que no se anunció la llegada a la metrópoli?

<sup>265</sup> “Montalva”. *Jueves de Excélsior*, octubre de 1936.

<sup>266</sup> “Señorita Montalva”. *Excélsior*, noviembre de 1936.

–Sencillamente porque no venía con el plan de trabajar. Llevo ya más de dos meses aquí como turista solamente. Vine de Nueva York a pasar en México mis vacaciones, y ahora, antes de marcharme, no he resistido la tentación de tomar contacto con el público, por lo que he organizado un recital de mis danzas con la cooperación de la Orquesta Sinfónica que dirige el maestro Revueltas, para hacer mi presentación en la metrópoli.

–Eso se llama hacer las cosas bien. Es tan raro ver en armoniosa conjunción la calidad de la música con la del baile.

–Siempre en las grandes capitales donde he actuado he procurado dar a mis espectáculos la máxima categoría estética.

–Muy plausible propósito. Y a juzgar por su acento ¿es usted sudamericana?

–No se ha equivocado. Soy del Ecuador. Pero desde muy joven salí con mi familia, radicándome en los Estados Unidos.

–Hay que felicitarla porque ha sabido usted conservar su personalidad racial, a pesar de la influencia del medio.

–Mucho se debe eso a que casi siempre estoy viajando. Pues nada menos en España he pasado tres años. Fui allá a perfeccionarme en los bailes de la tierra, a fin de captarlos en todo su castizo sabor.

–¿Y actuó en algún teatro durante su estancia en la Península?

–Sí, en el Teatro Español de Madrid. Vea usted aquí este prospecto de los juicios de los cronistas de los principales diarios de la Villa del Oso y del Madroño.

Y me alarga con su enguantada mano un satinado folleto en cuya portada aparece su juncal figura en una rítmica pose, que por sus contornos recuerda a la silueta de la inolvidable “Argentina”. Los críticos de *A.B.C.*, *El Sol* y *El Heraldo* loan su arte coreográfico, alabando el garbo y la soltura con que interpreta las creaciones musicales de Falla, Albéniz y Turina.

–¿Cuál es el origen de su nombre, “Montalva”?

–Lo adopté como un homenaje al ilustre escritor de mi patria don Juan Montalvo.

–El de *Los capítulos que se le olvidaron a Cervantes*.

–Exactamente. Ahora en el Ecuador tenemos una brillante pléyade de escritores. Algunos creo que han estado aquí.

–Sí, hemos tenido como gratos huéspedes a Gonzalo Zaldumbide y a César E. Arroyo.

–Me da mucho gusto saberlo. En mi familia hay una larga tradición intelectual. Mi padre es catedrático en la Universidad de Quito y tengo dos hermanas graduadas en Filosofía y Letras en Nueva York.

–Sólo a usted le atrajo la senda de Apolo.  
–Pero no sabe usted a costa de cuántos esfuerzos me permitieron que me dedicara al cultivo de la danza. Gracias a que en los últimos tiempos el baile ha adquirido un prestigio artístico universal me permitieron hacerlo.  
–¿Y sólo música española interpreta en sus recitales?  
–No, clásica en general y también de nuestros países de América, para dar a conocer por el mundo el folklore que atesoramos. A este respecto, tengo el orgullo de haber incluido en el programa con que debuté en el famoso Town Hall, de Nueva York, una estilización que he hecho del “Jarabe Tapatío”, que me aplaudieron mucho por cierto.  
–Pues ya esa gentileza de su parte es la mejor carta de presentación para nuestro público.<sup>267</sup>

El programa que presentó en el Palacio de Bellas Artes fue el siguiente: “Danza”, de *La vida breve*, y *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla; *Goyescas*, de Enrique Granados; *Lagarterana*, de José Fernández Pacheco; *Sacro Monte*, baile gitano de Joaquín Turina; *Brumas*, pasillo popular ecuatoriano de Sixto M. Durán;<sup>268</sup> *Jarabe tapatío*, arreglo de F.A. Partichela, y *Danza negra*, *Paso doble* y *Jota*, de V. Romero.

Núñez y Domínguez bautizó a Montalva como una “bailarina en flor” y destacó su efímero paso por México en su crónica “El año teatral”. También *Todo*<sup>269</sup> y *Revista de Revistas*, entre otros medios, ofrecieron al lector hermosas imágenes de la artista ecuatoriana.<sup>270</sup>

Armando de Maria y Campos, uno de los más reconocidos críticos de la capital azteca, registró así la actuación –que tuvo lugar el 10 de noviembre de 1936– de la bailarina hispanoamericana:

<sup>267</sup> Roberto Núñez y Domínguez. “Montalva. Bailarina en Flor”. *Revista de Revistas*, 8 de noviembre de 1936.

<sup>268</sup> *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, CID Danza/INBA/SEP, 1986. Cuadro sinóptico (1934-1984), pág. 304.

<sup>269</sup> “Kaleidoscopio de la semana”. *Revista de Revistas*, 25 de octubre de 1936, s/p.

<sup>270</sup> “Montalva”. *Todo*, 10 de noviembre de 1936.

Largamente, profusamente anunciada, debutó al fin en Bellas Artes la linda bailarina ecuatoriana “Señorita Montalva”. A decir verdad no se trata precisamente de una profesional de la danza. Tampoco es una “amateur”, ni menos una improvisada.

La “Señorita Montalva” sabe bailar, y, aunque muestra preferencia por las danzas de origen español, aborda con franco acierto algunas hispanoamericanas.

El programa que ofreció en su primer recital contuvo dos danzas de estas últimas, el resto fue bailado con música española. Lindísimo el *Pasillo* ecuatoriano y saturada de fina voluptuosidad la *Danza negra*. Utilizando música de Falla, Turina, de Juarranz, de Romero, bailó un *Bolero*, un trozo de *La vida breve* y otro de *El sombrero de tres picos*, una *Jota*, una pantomima ricamente vestida a la usanza de las lagarteranas, y un *Paso doble* estilizando suertes o momentos taurinos –como Antonia Mercé lo hacía en las *Alegrías*, de Qunito Valverde– vistiendo a la torera, según solían hacerlo Amalia Molina y Pastora Imperio a principios de siglo en los tabladillos de varietés.

La evocación resultó afortunadísima, en unas y otras danzas Montalva demostró su gusto refinado y la exquisitez de su sensibilidad artística. Más que bailarina, a nuestro modo de ver es una gran intérprete de motivos musicales. Las notas llegando a su alma de artista tradúcense en gestos, en pasos, en actitudes. Su mayor aliado para triunfar es su primaveral hermosura. Llegará muy lejos, si no se tuerce o malogra...<sup>271</sup>

En México, Domínguez y De María y Campos ya habían consagrado significativamente a Pastora Imperio, a Amalia Molina y a Antonia Mercé, *La Argentina*, todas ellas consideradas grandes en el arte coreográfico de España. Así es que Montalva salió bien librada al ser comparada con tan afamadas *bailaoras*.

Casi siete décadas después, el escritor y crítico Alberto Dallal, especializado en danza, destacó la presencia de la bailarina en la capital de México:

La hermosa danzarina ecuatoriana “Montalva” [...] a través de una entrevista se daban a conocer las características de su arte y sus problemas [...] La mujer no sólo interpretaba música española sino “clásica en general” y también daba a conocer el folclor que atesoramos. Como Anna Pavlova durante su

<sup>271</sup> “Señorita Montalva. Teatros”. *Todo*, 17 de noviembre de 1936.

visita a México, “Montalva” había incluido [...] una estilización del Jarabe Tapatío, obra que satisfizo de lleno al público de Bellas Artes.<sup>272</sup>

Dallal publicó en su libro una foto de la intérprete vestida de china poblana y bailando encima de un sombrero de charro. En el pie de foto se lee: “De todo el mundo acudían artistas para experimentar una atmósfera cultural única y ancestral. La bailarina ecuatoriana Montalva aprendió a bailar piezas nacionales”.<sup>273</sup>

En la temporada decembrina retornó a Nueva York, después de pasar seis meses en México estudiando con descendientes nativos de los pueblos maya y nahua, así como danzas mexicanas.

El *New York Sun* publicó una nota sobre su reaparición:

La “Señorita Montalva” volvió a presentarse en el Town Hall de Nueva York el 20 de diciembre de 1936. Con la ayuda de una personalidad escénica excelente, un regalo considerable para absorber la atención de su audiencia, y un vestuario colorido, la “Señorita Montalva” ofreció una noche de entretenimiento agradable, evaluándola en un sentido puramente artístico.

Un cuerpo bien controlado y la gracia del movimiento, lo cual es imprescindible para el éxito en este estilo, le asiste para crear este efecto en unas *Malagueñas* con música de Lecona. La danza se ejecutó bien, aunque no llamó la atención por su concepción. Entre las diversas danzas mexicanas de la “Señorita Montalva” fue visto el *Jarabe Tapatío* y la *Sandunga Tehuana*. Sus danzas españolas incluyeron la *Farruca* de *El sombrero de tres picos*, una *Danza campesina* de Toledo, y una *Jota* del norte de España. Una pequeña orquesta y el pianista Emilio Osta fueron escuchados durante y entre las danzas. Hubo un numeroso público presente.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Alberto Dallal. *La danza en México en el siglo XX*. México, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1994, pág. 65.

<sup>273</sup> *Loc. cit.*, pág. 59.

<sup>274</sup> *New York Sun*, 1936.

Una segunda aparición se efectuó la tarde del 27 de diciembre de 1936.<sup>275</sup>

En 1938 la artista intentó actuar nuevamente en la Sala Principal de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes.<sup>276</sup> En las Memorias de este importante teatro no aparece ninguna referencia a dicha función. A partir de entonces no sabemos nada más de la “Señorita Montalva”.

Hemos buscado información sobre esta singular intérprete en Ecuador –específicamente en Guayaquil y en Quito–,<sup>277</sup> pero lo único que hemos hallado es un denso silencio sobre su vida y su carrera.

Mucho falta por descubrir sobre “Montalva”: ¿cuál era su verdadero nombre? ¿Dónde nació? ¿Con quién inició sus estudios en España, y después en Nueva York y en México? ¿Habría efectuado presentaciones en su tierra? ¿Vive aún? ¿Su familia radicó definitivamente en la Gran Manzana? ¿Quiénes son sus descendientes?...

Consideramos que la “Señorita Montalva” es una pionera de la danza ecuatoriana en las primeras décadas del siglo XX. Mientras lo investigamos, la hemos rescatado del olvido, y hemos dado conocer su breve trayectoria para orgullo de sus compatriotas y de las nuevas generaciones, que tal vez encuentren en ella un iluminado espíritu al cual seguir. Su expresivo rostro, y, como decían sus admiradores, “su juncal figura en rítmicas poses, que por sus contornos recordaba a la silueta de la incomparable *Argentina*”, han quedado plasmados en históricas fotografías que atesoramos con devota admiración, y proponemos que sea recordada por siempre.

<sup>275</sup> *The New York Times*, 12 de diciembre de 1936. Recorte hemerográfico.

<sup>276</sup> Con el nombre de Laura Montalva, solicitó la Sala Principal de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes a Santiago R. de la Vega, delegado de la SEP en el PBA. Oficio con fecha 18 de noviembre de 1938.

<sup>277</sup> Se revisaron las ediciones de *El Telégrafo*, de Guayaquil, y *El Comercio*, de Quito, de los meses anteriores y posteriores al periodo comprendido entre abril y diciembre de 1936, sin encontrarse ningún eco de sus presentaciones en la Ciudad de México o en Nueva York.



## Maclovia Ruiz, un ser con alma de danzarina

SUNSET, SUNRISE // Farewells of 2006  
The Bay Area said goodbye  
to so many who made a difference, Chuck Squatriglia, 2006.

<https://www.sfgate.com/news/article/SUNSET-SUNRISE-Farewells-of-2006-The-Bay-2482063.php#photo-2637128>

Maclovia Ruiz, *Clovita*, nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, en 1910. Viajó a San Francisco, California, Estados Unidos, aun siendo pequeña, con sus padres, Miguel Ruiz, un dibujante técnico comercial, verdadero artista que obtuvo honrosos triunfos en los Estados Unidos, y su esposa, Guadalupe Carranza de Ruiz, excelente recitadora de gran inspiración, de quien *Clovita* heredó la amabilidad y la sencillez. Cuando la familia se estableció, su padre comenzó a enseñarle los primeros pasos del baile popular mexicano conocido como el jarabe tapatío y de la danza española llamada la jota.

Ya en la escuela primaria empezó a bailar por iniciativa propia, participando en funciones escolares. De esta manera ingresó a la Anita y Leonore Peters Wright Dance School, donde aprendió danza interpretativa durante el periodo de su enseñanza elemental, de 1921 a 1928, gracias a lo cual llegó a ser la estrella de sus recitales y a crear sus propios solos interpretativos, y tuvo la oportunidad de interpretar danzas españolas en tés sociales y en el circuito de vodevil, donde desarrolló el sentido de teatralidad.

Al terminar la educación superior en la High School of Commerce ya había logrado notables progresos en la danza, por lo que sus profesores le



aconsejaron a don Miguel enviarla a una escuela de baile profesional y aprovechar su brillante disposición juvenil y su talento artístico.

*Clovita* viajó entonces a Nueva York para estudiar en la afamada Academia de Bailes “Del Oro”, en donde asistió a clases básicas de ballet hasta fines de 1929. Para solventar sus gastos llegó a trabajar como *belly dancer* durante dos semanas en un *night club*.

A su regreso a San Francisco continuó sin perder tiempo sus clases en Carrocio, donde obtuvo señalados adelantos y mejoró sus estilos propios lo suficiente como para lanzarse al campo de la práctica y de la lucha por la vida, y cultivar las primicias de su trabajo ya como una artista profesional.<sup>278</sup>

A fines de 1931 *Clovita* se dirigió a Hollywood, no precisamente con la ambición de ser estrella de cine, sino con la decisión de darse a conocer en el mundo artístico en aquel centro nacional y buscar horizontes más amplios; opiniones favorables o adversas: disfrutar de las primeras y procurar atenuar las segundas, para abrirse paso a sí misma. En la llamada Meca del Cine estudió con un profesor de ballet ruso, fue extra en algunas películas y conoció a Agnes de Mille cuando ésta se iniciaba en su carrera de coreógrafa.

En 1932 su *partenaire*, el bailarín mexicano César Tapia, la convenció para bailar *ballroom* en Nueva York durante dos años. En esa época conoció a Antonio Ruiz Soler, con quien actuaría años después.

Tan bienvenida fue la gentil *Clovita* en Hollywood que logró perfeccionar sus estilos, sus interpretaciones de bailes mexicanos y españoles en la famosa Academia de Eduardo Cansino en Los Ángeles, y sostenerse por sí misma desde 1933 sin el auxilio paternal durante más de dos años, incluidos diez meses de estancia en el Agua Caliente Nightclub, de Tijuana, contratada por el empresario de ese gran casino y bajo la dirección del profesor Mora, director de los ballets del lugar en esas fechas.

<sup>278</sup> Jeff Friedman. *Maclovia Ruiz: A Life in Spanish Dance*. San Francisco, San Francisco Performing Arts Library and Museum, marzo de 1997, pág. XVII. *OJO (Maestra): ¿Es un libro o una revista?*

De vuelta a casa, Terpsícore la esperaba en San Francisco con grandes y notables sorpresas. Sin hacer mención de algunas semanas de variedad en los Teatros Warfield y El Capitán, y tantas en el Bal Tabarin, donde cosechaba aplausos y ofrendas. Durante ese tiempo alternaba sus actuaciones con estudios de danza clásica española.

*Clovita* continuó sus estudios de baile clásico con el famoso profesor de ballet ruso Adolph Bolm, internacionalmente conocido director del San Francisco Opera Ballet, quien la habría de conducir definitivamente al éxito. Fue bajo la autorizada tutela de Bolm que tomó parte de manera prominente en la opereta cómica *Le coq d'Or*,<sup>279</sup> la cual se presentó en noviembre de 1933 en la casa de la ópera en dos ocasiones, en virtud del éxito obtenido en la primera. Para *Clovita* fue importantísima su actuación en *Le coq d'Or* interpretando a la legendaria Reina de Chemaka, puesto que a su alrededor giraron todos los cantantes y las bailarinas del elenco de tan celebrada pieza cómica, y a sus oídos llegaron también, no el eco, sino las frases de admiración de las “estrellas” de ópera que estuvieron allí durante la última temporada, quienes le auguraron un incuestionable ascenso en su ambicionada carrera artística. En verdad Maclovia cosechó valiosos comentarios sobre su arte, como el que fue publicado en *The San Francisco Examiner*: “Cuando bailó con Adolph Bolm en *Le coq d' Or* Maclovia Ruiz, una bailarina de gracia y personalidad”.<sup>280</sup> Asimismo, interpretó otra coreografía de Bolm, *The Chinese Legend*.<sup>281</sup>

En 1934, para celebrar el tercer aniversario de la República Española, Maclovia tomó parte en un “Concierto y Baile” organizado por la Unión Española de California en el California Hall. Anunciada como “la Señorita Maclovia Ruiz”, ofreció las coreografías *Gitanaza* y *Garrotín*. Actuó junto a ella el Grupo Andaluz, integrado por Antonio Urbano, *El Cordobés*; Carmen

<sup>279</sup> L.A. “Los Ángeles verá a la Escuela de Ballet de S.F. Opera. El grupo sale hoy para participar en la apertura de la temporada. *Le coq d'Or*”. *The San Francisco Examiner*, 1933.

<sup>280</sup> “In Music Pantomime”. *The San Francisco Examiner*, 6 de noviembre de 1933.

<sup>281</sup> Imeldo R. Cadena. “Artistas hispanoamericanos que honran a nuestra colonia”. San Francisco, California, 5 de enero de 1934. OJO (Maestra): ¿Es periódico o revista? Falta el nombre de la publicación

Ledesma, *Carmelita*; Consuelo Romero, *La Sevillanita*, y Francisco Márquez, *Niño Granada*.<sup>282</sup>

En la *Voz Hispana* se reseñó: “Clovita Ruiz, joven y bella bailarina clásica que va recogiendo aplausos y admiraciones en todos los lugares donde se presenta con el hechizo de su arte”.<sup>283</sup>

En 1934, George Balanchine establece en Nueva York la School of American Ballet. Maclovia recibe clases de Balanchine y la invitan a participar en la producción de *The Chinese Legend*, con Dimitri Romanov.

Fue Imeldo R. Cadena quien relató:

Mr. Armando Agnini, director de la Metropolitan Opera House de New York, le ha dejado su retrato con la siguiente significativa dedicatoria: “A la hermosísima Maclovia Ruiz, por su exquisito arte”.

Valioso estímulo para una muchacha ambiciosa y esforzada como es “Clovita”, esas manifestaciones espontáneas de los “ases” de la Ópera, inclusive Lucrecia Doll y Claudia Muzio, que también la admiraron –por su exquisito arte–.

Mexicanita en cuerpo y alma, lo más admirable es que no le envanecen tales éxitos ni elogios, ella continúa estudiando con el profesor Bolm, mejorando lo creado y ensayando concepciones propias en todas las manifestaciones del eternamente sugestivo arte de la danza.

La muchachita gentil que hace seis años, 1928, deleitaba al público de la colonia con sus primicias artísticas de baile en saraos y festivales, se halla en el estrado del temple del arte y muy pronto, a no dudarlo, se verá entre los privilegiados como una mexicana más que triunfa en el extranjero.

Maclovia Ruiz, de nombre exótico como su belleza indohispana, ha sido ya objeto de la crítica autorizada de la prensa de San Francisco y Nueva York, que la han ensalzado con motivo de sus recientes éxitos en la Memorial Opera House de esta ciudad, y su nombre castellano llevado en aras de los heraldos de la fama que más tarde, no muy tarde, la consagrará definitivamente.<sup>284</sup>

<sup>282</sup> Concierto y Baile. Programa de mano. California Hall, San Francisco, California, 14 de abril de 1934.

<sup>283</sup> “Señorita Clovita Ruiz”. *Voz Hispana*, 1934, pág. 18.

<sup>284</sup> I.R. Cadena. “Artistas hispanoamericanos...”.

Meses después, en 1935, Guillermo del Oro, su maestro de Nueva York, actuó en la War Memorial Opera House con el Spanish Ballet del San Francisco Opera Ballet, dirigido por Adolph Bolm, que presentó como solistas a Maclovia Ruiz y a Dimitri Romanov. En el *Cuadro flamenco* interpretaron “Peteneras”, “Mariana”, “Tango”, “Farruca”, “Garrotín” y “Bulerías”.<sup>285</sup>

Asimismo, Maclovia Ruiz fue la estrella en el Concert by Ballet Group, del cual Alexander Fried escribió: “En un número con castañuelas, y luego en uno con traje mexicano, ella se mostró feliz y con juvenil coquetería. Su actitud, tal vez algo vodevillesca, estaba llena de espíritu”.<sup>286</sup>

Cuando Maclovia formó parte del ballet en la Metropolitan Opera House para la reposición de *Le coq d’Or*,<sup>287</sup> Fried afirmó que fue una “luz brillante”.<sup>288</sup> En la San Francisco Opera también participó en el ballet *El amor brujo*, con Balanchine como director de la compañía residente de la Metropolitan Opera House.

El año de 1936 marca su reaparición en los *night clubs* de Nueva York con su nuevo *partner*, Cándido, y filma para Artistas Unidos en Hollywood *Dancing Pirate* (1936). En esa época también alternó con Óscar Tarriba.<sup>289</sup>

Fue en 1937 cuando Maclovia, como invitada de Balanchine, interpretó los papeles principales en las producciones *Carmen* y *Lakmé*, con coreografía de George Balanchine, en la Metropolitan Opera House de Nueva York.<sup>290</sup> En esa ocasión el *New York Sun* la calificó como una “bailarina bien entrenada y viva”.<sup>291</sup>

Combinó esta actividad con sus actuaciones en la Gran Manzana, bailando otra vez *ballroom dances* con César Tapia, acompañados por la orquesta de Xavier Cugat en el Waldorf Astoria Hotel. Maclovia continuó entrenándose en la American Ballet School.

<sup>285</sup> Guillermo del Oro y el Spanish Ballet. Programa de mano. War Memorial Opera House. San Francisco, 12 de diciembre de 1935.

<sup>286</sup> J. Friedman. *Maclovia Ruiz...*, y fotocopia del diario fechado el 13 de diciembre de 1935.

<sup>287</sup> “Los cantantes y bailarines de su ciudad natal tendrán su lugar al sol durante esta temporada de ópera. *Le coq d’Or* y *Emperor Jones*”. *The San Francisco Examiner*, 1935.

<sup>288</sup> J. Friedman. “Maclovia Ruiz...”.

<sup>289</sup> Foto con Tarriba, de Ravel. México, 1936.

<sup>290</sup> Nueva York, 1937. Recorte hemerográfico.

<sup>291</sup> *New York Sun*, 1937. Recorte hemerográfico.

En 1938, la Ruiz bailó en la Ciudad de México. Antonio Morales la presentó en el Tap-Room del Hotel Reforma anunciando a “Tres Grandes Artistas: Maclovia, la única en bailes españoles, y Consuelo Camacho, estilista de canto, con Luis Arcaraz y sus estilistas”:<sup>292</sup>

Maclovia Ruiz es una de las figuras artísticas mexicanas que, contra todas las adversidades, se ha formado en el extranjero, ignorada de su patria y sin más apoyo que sus aptitudes y su amor por el arte.

Tapatía de nacimiento, se ha formado en los Estados Unidos, donde radica desde la edad de dos años. Ama el baile clásico, sin recordar desde cuándo sintió en su alma los primeros deseos de bailar. “Nació con alma de danzarina”, ha dicho un famoso cronista. Y efectivamente, Maclovia lleva, en lo más profundo de su ser, el ritmo y el encanto de la música.

“No puedo expresar mis estados emocionales sin bailar. La música es para mí el incentivo más fuerte y más dulce a la vez”, dice Maclovia, en breve plática con ella en el Tap-Room del Hotel Reforma,<sup>293</sup> donde está triunfando. En este rincón de intimidad para familias y público exclusivo Maclovia recibe diariamente el tributo de aplauso u ovaciones en sus danzas españolas, repertorio que la ha hecho famosa en los mejores teatros de mundo.<sup>294</sup>

Maclovia Ruiz, bella y notable danzarina tapatía que ha retornado a la patria después de larga estancia en San Francisco, California. Cultiva con extraordinario éxito y vigorosa personalidad los bailes españoles, y su actuación en los principales coliseos de los Estados Unidos y en los estudios de cine le han conquistado lauros merecidos. Bienvenida la guapa compatriota.<sup>295</sup>

<sup>292</sup> “Antonio Morales presenta en el Tap Room del Hotel Reforma”. *El Universal*, 18 de marzo de 1938.

<sup>293</sup> El Tap-Room del Hotel Reforma (1936-1985) fue un prestigiado club nocturno al que acudían las celebridades de la ciudad. El hotel fue construido por el arquitecto Mario Pani, y Diego Rivera pintó en él tres murales: *Vino, mujeres y flores, Champagne y La dama del sombrero*, así como cuatro óleos: *Caña de azúcar y vid, Maguey y Maíz*. *DJD (Maestra): ¿Son cuatro óleos? Solo*

<sup>294</sup> “Maclovia, la mujer con alma de danzarina”. *Hoy*, 26 de marzo de 1938.

*menciona tres...*

<sup>295</sup> “Maclovia Ruiz”. *Jueves de Excelsior*, marzo de 1938.

La prensa la recibió con gran interés:

“No puedo decir en qué época de mi vida tuve el primer deseo de bailar: tal vez desde que nací traía en el alma una tendencia, una inspiración a expresar todos mis sentimientos, exaltados por un gran amor a la música, por medio de la danza.”

Tal fue la respuesta que nos dio Maclovia Ruiz, la danzarina mexicana que, después de haber recorrido todo el mundo y haber pasado toda su vida en los Estados Unidos, viene a México por primera vez y debutó anoche en el Tap-Room del Hotel Reforma.

Nacida en la ciudad de Guadalajara, Maclovia Ruiz es el tipo puro y genuino de las bellas tapatías. Sus grandes ojos negros y su tez apiñonada guardan, aunque abandonó a los dos años de edad los patrios lares, el sello del ardiente sol de Jalisco; es nerviosa y vivaracha, como nuestras mujeres, y habla de México, al encontrarse aquí por primera vez, como la mujer enamorada que se reúne al amante tras larga ausencia y después de infinitas ansias de caricias de amor.

“Soy mexicana; por un error de interpretación, puede el público creer que soy bailarina española, porque así me han anunciado. Mi predilección en el baile es por el clásico y el español puro, y tal vez por eso mis empresarios me han anunciado como bailarina española.”

Nuestra compatriota tiene en su carrera un récord de triunfos artísticos que pudimos ver en su álbum. Importantes periódicos de los Estados Unidos la elogian, la mencionan en crónicas y en críticas interesantes; ha bailado en el Metropolitan como primera bailarina en las óperas *Carmen* y *Lakmé*.

Ha hecho una creación del ballet español que ella titula *Córdoba* y se ha destacado en los principales cines y teatros de los Estados Unidos con los ballets clásicos *Le coq d'Or*, de Korsakof, y *Cádiz*, del profesor mexicano José Fernández.

Su presentación ayer en el Tap-Room del Reforma tendrá que figurar también como uno de los triunfos más grandes de su vida. En ese lugar de íntima reunión de un público selecto metropolitano, la figura menuda de Maclovia despertó el más cálido entusiasmo.<sup>296</sup>

<sup>296</sup> “Maclovia, nació con alma de danzarina”. *El Universal*, 18 de marzo de 1938.

Otro de los compromisos profesionales de Maclovia fue en el Teatro Lírico. La anunciaron como “Maclovia, ‘La Gitana de México’, que ha triunfado en París y Nueva York, junto a Julia Gómez, *vedette* cubana; el *Chato* García, *chansonier* argentino, y el Trío Janitzio, folcloristas mexicanos”.<sup>297</sup> Otro anuncio del Lírico completaba la información: “En un espectáculo continuo de 7 p.m. a la 1 de la mañana. Noche a noche se confirmó el éxito de la súper revista en veintiocho cuadros *Music Hall Revue 100 artistas más 100*, en la cual se dio a conocer al Ballet Parisiën, dirigido por Nelsy Dambre”.<sup>298</sup>

Muchas fueron las notas que aparecieron comentando la actuación de Maclovia Ruiz. *Extraño Mote*, de *El Redondel*, escribió:

De los artistas debutantes se llevó las palmas del triunfo la bailarina Maclovia, anunciada como “La Gitana de México”, sobrenombre que no es una exageración, puesto que al interpretar dos danzas españolas evidenció un temperamento y un estilo que hacen dudar de que haya nacido entre nosotros. He aquí una gran bailarina mexicana que todo el público metropolitano aplaudirá.<sup>299</sup>

Con el debut de “La Gitana de México”, la bailarina Maclovia, se estrenó el *Music Hall Revue*, que fue un éxito más que agregar a los que lleva conquistando este cuadro que el dinamismo de Toledito anima con su entusiasmo y sus energías. El público que llenó, como de costumbre, el coliseo de las calles de Cuba ovacionó largamente a los debutantes.<sup>300</sup>

En el Lírico, en el estreno de la nueva revista *Music Hall Revue* hizo su presentación la singular artista mexicana Maclovia Ruiz, “La Gitana de México”, danzarina de personal estilo y genial temperamento, que puede considerarse

<sup>297</sup> Lírico. Anuncio. *El Universal*, 29 de marzo de 1938.

<sup>298</sup> Roberto Núñez y Domínguez. *Music Hall Revue*, 1956, pág. 527. *OJO (Maestra): ¿Es un libro, una revista o un artículo de periódico? Hay que especificarlo*

<sup>299</sup> *Extraño Mote*. “Por nuestros Teatros. Lírico. *Music Hall Revue*”. *El Redondel*, 27 de marzo de 1938.

<sup>300</sup> “Lírico. Teatros”. *Seda y Oro*, 29 de marzo de 1938.

como una valiosa adquisición en el numeroso elenco de este selecto espectáculo de género frívolo que regentea Juanito Toledo.<sup>301</sup> *DJD (Maestra): ¿Las tres citas son de Extraño Mote, o sólo la primera?*

*Roberto el Diablo*, por su parte, la consideró un nuevo valor:

En el Lírico hizo su debut la bailarina Maclovia, anunciada como “La Gitana de México”. Y en verdad que por el fuego que imprime a sus danzas hispanas, por el garbo de su juncal silueta en los escorzos rítmicos, por la majeza con que hace cantar las castañuelas en sus morenas manos, no se diría nacida bajo el cielo de Guadalajara, sino al agareno amparo de la Giralda.

Maclovia pertenece a esa falange de artistas nuestros que, impulsados por su ansia de triunfos, se lanzan a conquistar primero la consagración de los públicos cosmopolitas, para llegar al fin a rendir su pródiga cosecha ante los espectadores compatriotas.

Ufanémonos de que se haya reincorporado al suelo nativo esta fogosa sacerdotisa de Terpsícore, cuyo mejor elogio es decir que al bailar “Alegrías” nos hizo recordar a su impar creadora, “La Argentina”.<sup>302</sup>

A pesar de la gran aceptación lograda en México, Maclovia volvió a los Estados Unidos. Atraída por la industria cinematográfica, la bailarina filmó en Hollywood *The Golden Follies* –para Samuel Goldwyn Productions– con el American Ballet of the Metropolitan Opera;<sup>303</sup> *The Girl of Golden West*, con Jeanette McDonald –para la Metro–; *Marie Antoniette*, con Norma Shearer, y *Tropical Holiday*, con

<sup>301</sup> “Farandulerías”. *México al Día*, 15 de abril de 1938, pág. 68.

<sup>302</sup> *Roberto el Diablo*. “Music Hall Revue. Marginalias Faranduleras”. *Revista de Revistas*, 3 de abril de 1938, s/p. Roberto Núñez y Domínguez. “La gitana de México”, 1956, pág. 528. [Madrid.] *¿Qué publicación es?*

<sup>303</sup> *Chronicle*, 7 de septiembre de 1938, s/p. Patricia Bulitt. “Maclovia Ruiz. A life in Spanish Dance”. *Legacy Oral History Project*. San Francisco, California, 1997, pág. 40. *DJD: Estas referencias no está claras.*



Tito Guízar –para la Metro-Goldwyn-Mayer–. Todas estas cintas fueron filmadas en 1938.

Una vez más en Nueva York, Maclovia Ruiz suscitó elogiosos comentarios, entre ellos el siguiente:

Maclovia Ruiz y Paquita Domínguez, gentiles artistas, forman parte de la magnífica Revista que se estrenará en el cabaret español El Chico, y en la cual participan la “Señorita Paloma”, Dorita y Valero, el Trío Los Calaveras, y la orquesta Don Alberto y sus Picadores. Ésta ha sido estrenada con especial esmero por la gerencia del cabaret y resulta un número altamente atractivo terminando con una *Fiesta en un Patio Español*.<sup>304</sup>

De primera entre las mejores revistas que pueden admirarse en los centros neoyorquinos de mayor popularidad, se inaugura en el típico y antiguo cabaret español El Chico, que regenta Benito Collada. Maclovia Ruiz, distinguida artista de El Chico, es mexicana, natural de Guadalajara, tiene un elegante tipo de mujer y actuó hace algún tiempo en este cabaret, en pareja. Estudió el baile en España y llegó a interpretarlo con verdadero acierto, tanto los populares como los clásicos.<sup>305</sup>

De carácter clásico, Maclovia Ruiz, esbelta y de estilo elegante, ligera de pies, tiene en su programa una interpretación de *La vida breve*, de Falla, con gracia y sentido artístico. Demuestra un temperamento inquieto y dominio en la técnica del baile.<sup>306</sup>

La artista tuvo la oportunidad de viajar a Cuba, donde anunciaron su llegada presentando atractivas fotos de la talentosa intérprete.<sup>307</sup>

<sup>304</sup> “El Chico estrena revista el domingo e incluye Fiesta en un Patio Español”. *La Prensa*, 1o. de noviembre de 1938, pág. 1. [Nueva York.]

<sup>305</sup> “Debutan mañana en El Chico”. *La Prensa*, 12 de noviembre de 1938.

<sup>306</sup> “El grupo artístico de El Chico hizo su debut con éxito. Domina el arte flamenco puro entre otros números de Hispanoamérica”. *La Prensa*, 15 de noviembre de 1938.

<sup>307</sup> “Señorita Maclovia Ruiz bailando en la Villa Venice”. *The Habana Post*, 31 de enero de 1939, pág. 1.

En La Habana participó en la exposición del notable dibujante cubano Yiraudy: la clausura estará a cargo de la eminente bailarina internacional de ángulos exquisitamente clásicos Maclovia Ruiz, estrella del Metropolitan Opera House, que, interpretando *Carmen*, entre otras obras, alcanzó extraordinario éxito artístico en el Lyceum.<sup>308</sup>

Como homenaje de simpatía y de admiración al artista cubano, Maclovia Ruiz, famosa bailarina que ha triunfado como primera bailarina en la Metropolitan Opera House, y con el San Francisco Opera Ballet, y que ha sido aclamada por la crítica como una de las figuras coreográficas más destacadas de nuestros tiempos.

Maclovia Ruiz ha sido *partenaire* de Vicente Escudero y de Dimitri Romanoff.

Después de su breve permanencia en La Habana embarcará para Europa, a donde va a renovar su repertorio. Maclovia Ruiz, que es una feliz combinación de juventud, belleza, gracia, talento y técnica, amén de la elegancia y de los lindos trajes de su vestuario, despertará admiración a cuantos tengan el privilegio de asistir.<sup>309</sup>

El recital de baile anunciado incluyó *Sueño de amor*, de Kreisler; *Claro de luna* y *La doncella de los cabellos de lino*, de Debussy; *Jota*, *Fandanguillo*, *La vida breve* y *La danza de fuego*, de De Falla, y *Córdoba*, de Albéniz. Rafael Morales fungió como pianista acompañante.<sup>310</sup>

La función fue evaluada por la prensa en los siguientes términos:

En el Lyceum tuvo lugar un acontecimiento artístico de gran importancia. Nos referimos a la clausura de la exposición de dibujos de Yiraudy [sic]; el joven artista, cuya obra, plena de sensibilidad, ha obtenido tantos elogios de la crítica. En este acto Maclovia Ruiz, bailarina de renombre del elenco del Metropolitan Opera House, ofreció un recital de danza, prestando su concurso, espontánea y graciosamente. Maclovia Ruiz hizo gala en su presentación de un gran temperamento y también de su alta calidad artística.

<sup>308</sup> "La clausura de la exposición Yiraudy y Maclovia Ruiz". *El País*, 4 de febrero de 1939. [La Habana.]

<sup>309</sup> "La exposición de dibujos de Giraudy se clausurará mañana en el Lyceum". *Diario de la Marina*, 8 de febrero de 1939. [La Habana.]

<sup>310</sup> "Lyceum". Anuncio. *Diario de la Marina*, 8 febrero de 1939.

En la primera parte del programa ofreció “Sueño de amor”, de Kreisler, y dos obras de Debussy: “Claro de luna” y “La doncella de los cabellos de lino”, logrando, a través de un concepto interpretativo de elevadas calidades, un magnífico efecto de plasticidad y de belleza expresiva.

Más tarde bailó una “Jota” y un “Fandanguillo” populares, a los que siguieron *Córdoba*, de Albéniz, y *La vida breve*, de Falla, para terminar con *La danza de fuego*, del mismo autor. En ellas, el temperamento de Maclovia Ruiz añadió brillantez a la música vibrante de los gloriosos maestros españoles.

Rafael Morales acompañó al piano con la maestría y justeza a los que nos tiene acostumbrados, ofreciendo además varios solos que fueron muy del gusto de la concurrencia. Las damas del Lyceum pueden sentirse contentas de que la obra, de gran envergadura cultural, que realiza incansablemente, sea comprendida y encuentre el apoyo desinteresado y entusiasta a que es acreedor. Así, la magnífica tarde de arte depurado debe llenarle del mismo noble orgullo que también sentirán seguramente el celebrado expositor y la exquisita danzarina, pues a ese evento concurrió un público numeroso y selecto que supo apreciar, comprender y aplaudir con calor y justicia.<sup>311</sup>

Maclovia Ruiz, la fina danzarina californiana [sic] que ha trezado en la escena del Metropolitan los bailes complicados de *Le Coq d’Or*, visitó la casa de *El Mundo*. La joven bailarina no quiso abandonar La Habana sin haber trabado contacto con los literatos y artistas, y ofreció en el Lyceum un recital admirable.<sup>312</sup>

De Cuba fue a Chicago. Interpretó su primer solo en San Francisco.<sup>313</sup> En Nueva York trabajó en el Havana-Madrid Nightclub en 1939.

La bailarina viajó a Europa y retornó a Nueva York como pareja de César Tapia, retomando con nuevos bríos una larga y extraordinaria carrera en el mundo del flamenco. Una historia que queda pendiente de ser contada.

Maclovia Ruiz falleció en San Francisco, California, en 2005.

<sup>311</sup> “Las danzas emocionadas de Maclovia Ruiz en el escenario del Lyceum”. *Diario de la Marina*, 11 de febrero de 1939.

<sup>312</sup> “Maclovia Ruiz, bailarina”. *El Mundo*, 25 de febrero de 1939, pág. 1. [La Habana.]

<sup>313</sup> J. Friedman. *Maclovia Ruiz...*, pág. XVIII.



## Carmen Amaya, La Tremenda

Jerome Robbins Dance Division,  
The New York Public Library (1936-1963).  
Carmen Amaya posing in a long velvet skirt and bolero jacket.

<https://digitalcollections.nypl.org/items/a16b4c20-6866-0132-d659-58d385a7bbd0>

Carmen Amaya<sup>314</sup> y su *troupe* de gitanos llegaron a México en 1939, y triunfaron profesionalmente en sus apariciones públicas. La prensa le dedicó a Carmen portadas, ilustraciones, páginas completas sobre su origen gitano, poemas y elogiosas descripciones de su arte:

Cuando la gitana nos visitó por vez primera y nos convenció porque ante nuestros ojos de espectador estaba viva su verdad bailando, repicando con los tacones y haciendo sonar los dedos como disparos.

Carmen Amaya, bailando soleares y bulerías, es la manifestación plástica de un salvaje que danza empujado por una emotividad tremenda. Eso es Carmen Amaya.

Un espíritu tremendo que baila torturado por la emotividad y toma actitudes primitivas con la misma limpieza de civilización y coreografía de un salvaje neolítico.

<sup>314</sup> Carmen Amaya nació en Barcelona el 2 de noviembre de 1913. Falleció en Bagur, Gerona, el 19 de noviembre de 1963.

Carmen Amaya baila para satisfacer un impulso anímico. En ella el baile tiene una función y mecánicas idénticas a las que desarrollan las pasiones humanas. Ella, porque debe satisfacer su deseo de bailar, danza por las mismas razones que amamos u odiamos.

La emotividad la obliga y se entrega a ella con el mismo impulso que otros satisfacen los dictados de su deseo. No es sensual, no es voluptuosa, es solamente artista. La música la subyuga y la hace crear con el elemento que se acomoda, con su cuerpo, con la misma sencillez que un pintor usa los colores para traducir y hacer conocer sus emociones al espectador del arte.

Carmen Amaya también tiene su concepto de belleza. Anímicamente la percibe en la música flamenca (la más primitiva de todas las armonías), y la siente, la manifiesta, bailando.

Como todo verdadero artista, es personal. Baila como sólo ella puede hacerlo, con actitudes propias y dándole al baile interpretaciones personales de técnica, forma y colorido.

Así canta, en forma rara pero extraordinaria, emotivamente; así se mueve en el foro, así agradece las ovaciones que provoca. Por eso es única, artista extraordinaria, creadora y genial.<sup>315</sup>

Los críticos españoles Sebastián Gasch y Pedro Pruna habían escrito ya sobre ella y su manera de bailar:

Llamábanla “La Capitana”. Era gitana de pura cepa. Desde la raya del pelo hasta los talones que volaban sobre la guitarra de su padre, “El Chino”. Con sangre de faraones en la palma de las manos.

Apenas contaba con catorce años de edad. Apenas levantaba un metro del suelo. Sentada en una silla sobre el tablado, “La Capitana” permanecía impassible y estatuaria, altiva y noble, con indecible nobleza racial, hermética, ausente de todo y de todos, inatenta a cuanto pasaba a su alrededor, acompañada tan sólo de su inspiración, en una actitud tremendamente hierática, para permitir que el espíritu se elevara hacia inaccesibles parajes. De pronto un brinco. Y la gitanilla bailaba. Lo indescriptible. Alma. Alma pura. El sentimiento hecho carne. El tablao vibraba

<sup>315</sup> A. Valdez. “Carmen Amaya. La tremenda”, 30 de abril de 1939. Recorte hemerográfico.

con inaudita brutalidad e increíble precisión. “La Capitana” era un producto bruto de la Naturaleza.

Como todos los gitanos, ya debía haber nacido bailando. Era la antiescuela, la antiacademia. Todo cuanto sabía ya debía saberlo al nacer.

Prontamente sentíase subyugado, trastornado, dominado el espectador por la enérgica convicción del rostro de “La Capitana”, por sus feroces dislocaciones de caderas, por la bravura de sus piruetas y la fiereza de sus vueltas quebradas, cuyo ardor animal corría parejo con la pasmosa exactitud con que las ejecutaba.<sup>316</sup>

Armando de María y Campos, con motivo del paso por México de Carmen Amaya y los parientes que la acompañaban, publicó un “Tríptico de temas gitanos”. En el apartado dedicado a los Amaya de Granada cuestionó:

¿Sabéis quién era el “rey” de los gitanos en Granada hace, por lo menos, treinta y tres meses?... un Amaya, pariente en línea directa de la bailaora de dulce voluptuosidad en la curva de su cadera adolescente y de prometedor infierno en la luz de sus pupilas negras, que estas noches taconeaba en el escenario del Fábregas.

Una rama de los Amaya, desde tiempo inmemorial, baila y canta, cosa que nada tiene de extraño, porque los gitanos llevan el ritmo en la sangre. La madre y el padre, los abuelos y los bisabuelos de Carmen han bailado y han tocado, pero no todos han salido a cruzar los caminos del mundo; bailaron para los ingleses –en Granada todos los turistas son ingleses–, fuera y dentro de sus cuevas excavadas en la colina.

A veces se aventuraban hasta Barcelona, en ocasiones hasta Madrid. Una vez pasó por ahí un empresario de París y se llevó a la madre y al padre de Carmen, y así Carmen pudo bailar, cuando tenía ocho años, en la capital de Francia, cerrando el telón al lado de Raquel Meller.<sup>317</sup>

De María y Campos aseguró que Pastora Imperio y Carmen Amaya heredaron el braceo de Rosario Monje, *La Mejorana*, la eximia intérprete del baile flamenco:

<sup>316</sup> Sebastián Gash y Pedro Pruna. *De la danza*. Barcelona, Editorial Barna, 1946, págs. 251-252.

<sup>317</sup> Armando de María y Campos. “Trípticos de temas gitanos. Los Amaya de Granada”. *Hoy*, 13 de mayo de 1939, pág. 60.

Ese mismo garabato cabalístico se lo he visto trazar a Carmen Amaya, particularmente cuando canta, y si Pastora se parece a Rosario “La Mejorana” y Carmen Amaya a Pastora –silogismo puro–, Carmen Amaya se parece a “La Mejorana”.

Prefiero usar las palabras vivas de la anécdota para recibir un pasado que hace actual el garbo gitano de Carmen Amaya, heredera del braceo de Rosario Monje. Se cuenta de “La Mejorana” que toda Sevilla conocía los preciosos zapatos que calzaban sus pies elocuentes, pero nada más, y que al Café de Silverio había quien llegaba muy temprano para coger asiento delantero con el fin de verle a la Rosario siquiera dos dedos de los tobillos, y a las cuatro de la mañana, cuando terminaba todo, se marchaba a la calle sin haber logrado su propósito.

Los tiempos han cambiado, hoy Carmen Amaya baila muy honesta, deslumbrando a todos con el ámbar quemado de sus muslos de adolescente milenaria.<sup>318</sup>

Qué mejor que la misma artista nos cuente de sí misma en una entrevista que le hicieron en su camerino del teatro:

Nací en Granada [sic]. Llevo en mis venas el sentimiento y la sangre preciosa de los gitanos. El cante, el baile y la guitarra me han hecho dichosa en dinero y popularidad. Bailo desde la edad de cuatro años, desde que era una chavalilla que al terminar unas bulerías me quedaba dormida en los brazos de mi padre. Desde niña me he ganado dinero para mantener a la plebe. Desde los cuatro años he recorrido el mundo.

De Granada fui a Barcelona. Tenía ocho años, y a los doce me dieron la “alternativa” en Madrid. No sabía qué era eso, creí que me sucedería lo mismo que a los toreros, enfrentándome con un “barbas”, y lloraba cada vez que me hablaban de tal alternativa. Pero cuando me lo explicaron, cuando me dijeron que sólo iba a salir al escenario con una bailaora consagrada, y que a mitad del baile me iban a entregar los palillos y a continuar sola, dije: “¡Venga, pues!”.

<sup>318</sup> A. Valdez. “Carmen Amaya...”.

Fue en el Coliseo de Madrid, pero antes, a los ocho años, ya había ido a París. Ahí bailé en el coro de Raquel Meller. Desde entonces corro por el mundo. La primera vez que vine a América llegué a Buenos Aires, después a México.<sup>319</sup>

De Maria y Campos reiteró:

Carmen Amaya, nacida en Granada [*sic*], bailarina por intuición y por temperamento, con años que eran claveles, era la revelación artística del año 1935.

Morena de verde luna, como todos los gitanos de García Lorca, con un temperamento de fuego y un misticismo sensual, se llevaba de calle a los públicos con sus bailes salvajes, de un inconfundible perfil gitano.

Cuando empezaba a aparecer en las películas y los empresarios de provincias de Portugal, y hasta de París en Francia, empezaban a pagar sus honorarios, que habían ascendido de dos duros que empezó ganando en Granada hasta a cuarenta y cincuenta por noche por bailar ella solita, cuando no a palo seco, acompañada por un guitarrista, también Amaya, la España que empezaba a tenderse a sus pies reventó en guerra como una granada y Carmen Amaya tuvo que salir de la patria en llamas con todos los suyos, tocaores y bailaores, y empezó a cumplir el sino que todos los gitanos llevan en la palma de las manos, andar y andar, bailar y bailar en tierras lejanas, bajo cielos distintos.<sup>320</sup>

Don Armando termina así sus “Trípticos”:

Después de ver bailar a Carmen Amaya ya queda el ánimo fatigado –no rendido–, como después de un hondo deleite de amor. Se quema uno viendo bailar a Carmen Amaya, como se quema ella misma, llama de ritmo, línea de fuego, cuando se entrega al baile, posesa de sí misma, gozadora de su propio ritmo.

<sup>319</sup> *Loc. cit.*

<sup>320</sup> Armando de Maria y Campos. “Trípticos de temas gitanos. Aquí está Carmen Amaya”. Hoy, 6 de mayo de 1939, pág. 80.



Tan cerca de los sentidos y tan inmaterial en su voluptuosidad, levanta en el público quién sabe qué milenarios anhelos de irse por el mundo tras una pasión ciega y fatal...

Con el alma más llena de luz de luna que de lumbraradas de sol me acerco trémulo a ver –y a oír– bailar a esta joven bailarina tan antigua, y el alma toda siento que se me escapa por los poros de la carne “enchiná”...

Es una raza vieja que lucha y baila con su propia sombra en el arte de una bailadora intuitiva, que recorre el mundo gastando la herencia de un pueblo que no tiene nada: “el absurdo y sentido además –señor y gitano– de mandar el baile con la mano...”<sup>321</sup>

*Roberto el Diablo* culmina se apreciación sobre la Amaya:

Y al ensalmo de esta entrega que hace de sí misma se realiza el milagro de que se transforma físicamente, como si al desbordarse el fuego de su temperamento una invisible gurbia le fuera modelando de nuevo las facciones, hasta trocar la dureza de sus líneas por un bello perfil de camafeo egipcio, por uno de aquellos rostros faraónicos que fueron los fundadores de su estirpe milenariamente misteriosa...<sup>322</sup>

En biografías posteriores se dice que Carmen Amaya era originaria de Bagur, Barcelona.<sup>323</sup> OJO (Maestra): Revisar este dato: Bagur esta en Gerona.<sup>324</sup>

<sup>321</sup> Armando de Maria y Campos. “Trípticos de temas gitanos. Una llama que baila...”. *Hoy*, 20 de mayo de 1939, pág. 59.

<sup>322</sup> *Roberto el Diablo*. “Carmen Amaya. La flama que danza”. *Revista de Revistas*, 8 de octubre de 1939.

<sup>323</sup> *Bibliodanza-Ciudad de la Danza*: <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/espanol-y-flamenco/biografias-de-carmen-amaya.html>. En otras fuentes se menciona que nació en Somorrostro, Barcelona. Consultado en 1912. OJO (Maestra): revisar este dato.

<sup>324</sup> *Bibliodanza-Ciudad de la Danza*: <http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/espanol-y-flamenco/biografias-de-carmen-amaya.html>. En otras fuentes se menciona que nació en Somorrostro, Barcelona. Consultado en 1912.

En 1936 Carmen Amaya y Pastora Imperio filmaron *María de la O*, dirigida por Francisco Elías Riquelme. Años más tarde esta cinta se proyectó masivamente en México y suscitó elogiosos comentarios:

El arte imponderable de Carmen Amaya contribuye a hacer de *María de la O* una joya del cine hispano.

La insigne danzarina y actriz Carmen Amaya, estrella de esta película de ambiente andaluz en la que adquiere vigorosa vida la leyenda de una venganza gitana, drama de amor protagonizado por el admirable galán español Julio Peña, quien interpreta la canción de amoroso despecho de Salvador Valverde y Rafael de León, cuyo nombre ostenta esta película, producción de Urlagui para la Columbia.

Los rápidos destellos que nos da la película del duro aprendizaje de una bailarina española desde su más tierna infancia son de sumo interés y revelan el secreto, para muchos desconocido, de la extrema disciplina que se exige para despuntar como artista en el llamado baile español que, como casi todo el mundo de habla española sabe, es en realidad baile o bailes andaluces. Mas pocos saben que ni siquiera esta clasificación regional es absolutamente cierta. Esta ignorancia ha sido mantenida por el “flamenquismo”, que no es otra cosa que una baja tergiversación comercial de los bailes y cantos raciales de los gitanos andaluces. Éstos han sido el verdadero manantial que ha dado origen a la baja corriente de las cristalizaciones clásicas que debemos a otras artistas no gitanas que, como “La Argentina”, “La Argentinita” y Teresita Boronat, se levantaron artísticamente contra el “flamenquismo”.

Pero Carmen Amaya en *María de la O*, dándonos una amplia visión de lo que es, se nos aparece como la más genial y auténtica intérprete de los incomparables bailes de su raza, sin estilizaciones clásicas ni mantillas flamencas. Y por añadidura, a esta gloria suya que le ha valido tan señalados éxitos en todas las grandes capitales de la América Latina, y últimamente en los Estados Unidos, se añade su soberbia interpretación de *María de la O*, que hace de Carmen Amaya una de las estrellas cinematográficas –tanto de aquí como de allá– de más artísticas proporciones.<sup>325</sup>

<sup>325</sup> *Diario del Sureste*, 1942. [Mérida, Yucatán.]

El interés que despertó esta película nos obliga a conocer brevemente su argumento: Pedro Lucas es un pintor andaluz que escapa hacia América después de haber matado al asesino de su mujer, ambos de raza gitana, por celos. Años después Pedro vuelve a su tierra, bajo la identidad de Mr. Moore, para conocer a su hija, una magnífica bailaora llamada María de la O, la cual conseguirá que no delaten a su padre.

Este melodrama estuvo basado en un cuplé de Salvador Valverde y Rafael León. Fue uno de los títulos más célebres de la España republicana y sirvió de inspiración para el futuro cine español.<sup>326</sup>

Una anécdota poco conocida de su presencia en nuestra ciudad fue publicada cuando Carmen se presentó en Nueva York:

En el escenario del Fábregas de México, Carmen Amaya, “er fenómeno cañí”, sigue rasgando ovaciones apoteósicas. Sus castañuelas repican a gloria y a pena, mientras el cuerpo menudo de la bailarina desconcertante marca los pasos hieráticos y solemnes del fandanguillo.

En un palco, cautamente, contempla y observa, con su “mirada de águila”, las reacciones del público Mr. Hurok, uno de los dictadores del Broadway neoyorquino.

Al terminar la presentación, el sombrero de terciopelo del “manager” americano se asoma al camerino de la gitana. Carmen no se desconcierta e invita a entrar al empresario millonario.

Muchas gracias –le dice–. Eso que me ofrece es una cosa muy grande para mí. Pero es más grande todavía la Señó Micaela, que es mi madre. Ella está en Buenos Aires, y yo no acepto más contrato que un abrazo suyo.

La ternura filial de la gitana ha dejado perplejo al americano, que por primera vez es desdeñado, él, que no tiene costumbre de gestos tan extraños en un artista. Pero no sabía que Carmen, además de artista, es gitana.

Una vez más la filosofía yanqui –que es perseverancia y cautela– vuelve a triunfar.

<sup>326</sup> Recuperado de <https://www.abc.es/play/pelicula/maria-de-la-o-888/> (Consultado en diciembre de 2019.)

Fracasó en el intento de contrato en México, pero hay un avión y un camino. Ése está en Buenos Aires. Y allí, otra vez, cuando la Amaya, en el fragor de un nuevo triunfo, colma el Teatro Mayo, en una platea, sacando el cuerpo para ser visto y mirando al escenario, está el empresario tentador. Con él, y haciendo coro, hay dos genios de la música: Toscanini y Stokowsky. Nadie como ellos para dar una opinión sobre el arte original de la “Capitana”. Y la opinión sale espontánea, como una sentencia, de aquellos genios.

El director italiano dice: “Es lo más grande que yo he visto en el mundo”.

Y Leopoldo Stokowsky, como un rezo, y levantando los brazos, agrega: “Es la artista que más me ha llegado al corazón”.

Y en la embajada de arte, míster Hurok aprovecha un intermedio para lanzarse otra vez contra la negativa de la gitanilla. Y ya en el camerino, en compañía de Toscanini y Stokowsky, consigue lo que con paciencia había madurado. Contratar a Carmen como se contrata a las grandes “estrellas, sin otra condición que las que ellas imponen”.

Conocer el documento firmado por la Amaya es todo un curso de filosofía por parte de la artista, y de esplendidez, que raya en lo fabuloso, por parte del empresario.<sup>327</sup>

Dos años después, la tribu gitana de Carmen Amaya debutó en Broadway.

Mucho se publicó en México sobre el tremendo “duende” de Carmen Amaya. Pero, ¿qué se entiende por “duende”? Federico García Lorca contó que le oyó decir a un viejo guitarrista: “El duende no está en la garganta, el duende sube por dentro, desde la planta de los pies”. En tanto que José Moreno Villa afirmaba que “el duende es un poder misterioso, un poder de la sangre que no se compra ni se aprende”:

Dijo el profesor Ortega y Gasset que la personalidad, la gracia, viene a ser una especie de llamita de San Telmo que cae desde el cielo sobre las testas de los privilegiados; diríase que esa lengüecita de fuego, a semejanza de la que descendió de los apóstoles, es el “duende celestial” que cae de la región de lo inefable, y que permite a sus poseedores poner cuño propio, sello personal en cuanta obra realizan.

<sup>327</sup> “Carmen Amaya en Nueva York”. Recorte hemerográfico.

Ese “duende” lorquiano, o esa llamita de San Telmo orteguista, prodigaron los dioses a Carmen Amaya, la gitana que no envejece, la bailarina de ayer, de hoy y de todos los tiempos [...] De Europa, Carmen se despidió hace algunos años en el teatro *Étoile*. Con toda su tribu, emprendió una vez más el viaje transoceánico. Allí, entre otros muchos artistas e intelectuales, la vio Jean Cocteau. Días después de admirarla, el gran poeta, escritor y director cinematográfico dijo: “Carmen Amaya es un granizo sobre los cristales, un grito de golondrina, un cigarro negro fumado por una mujer soñadora, una tempestad de aplausos...”.

Con lenguaje poético hablaba. Añadía, siguiendo con su definición de la Amaya: “Cuando su familia llega a una ciudad, en ella desaparece la fealdad, la lentitud, la indolencia, como un vuelo de insectos que decora las hojas de los arboles...”.

Y todavía continuaba Cocteau: “Después del Ballet Ruso de Serge de Diaghilev no habíamos encontrado esta cita de amor que da Carmen en una sala de teatro”. Otro gran artista universal, el más grande de los humanistas que ha brotado del cinematógrafo, Charles Chaplin, que también admiró el arte de Carmen Amaya, habló poco de ella, pero con precisión: “Carmen Amaya es un volcán alumbrado por soberbios resplandores de música española”. Quien la vio una vez ya nunca más podrá olvidarla, puede decirse de Carmen, recordando la letra andaluza.<sup>328</sup>

Carmen Amaya volvió en varias ocasiones a México. Parte de su familia se radicó en estas tierras. Su espíritu y su recuerdo permanecen vivos en el pensamiento de sus admiradores mexicanos.

<sup>328</sup> Salesius Jr. “El duende de Carmen Amaya”. *Teleguía*, del 20 al 26 de enero de 1955, págs. 40-41 y 43.

*Las figuras que se quedaron*



## María Conesa, La Gatita Blanca inmortal

Fotografía anónima, María Conesa con traje de fantasía, ca, 1926.  
© (inv. 95694). Secretaría de Cultura.inah.sinafo.fn.mx

<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/la-victoria-de-maria-conesa>

Al abordar el mito o la leyenda de María Conesa es posible detectar los diversos nexos que existieron entre la famosa tiple y la danza.<sup>329</sup>

Dorotea Conesa Redó,<sup>330</sup> cuyo nombre artístico fue María Conesa,<sup>331</sup> nació en Vinaroz, Valencia, España, el 18 de diciembre de 1892. Desde muy pequeña María se sintió atraída por la magia del teatro, al igual que su hermana Teresita. Tuvieron que partir a Barcelona buscando mejores horizontes. La oportunidad se presentó cuando se organizó una compañía de niños dedicada a la representación de las zarzuelas de moda. Con el objetivo de ser seleccionadas, María y Teresita debieron prepararse en una escuela de danza. Las hermanitas Conesa asistieron a clases y se destacaron por su simpatía, su gracia, y especialmente por la habilidad con la que aprendían y memorizaban los más complicados pasos de baile. Cuando llegó la audición bailaron muy bien unas sevillanas y su contratación fue inmediata.

<sup>329</sup> Óscar Flores Martínez. *Cortes selectos*. México, Cenidi Danza/INBA/Conaculta, 1991, pág. 176.

<sup>330</sup> Édgar Ceballos. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano. Siglo XX*. México, Escenología, 1998, pág. 114.

<sup>331</sup> Sería imposible registrar todo el quehacer artístico de María Conesa. Por ello sólo presentaremos lo que está basado en documentos.

Como integrantes de La Aurora Infantil marcharon de gira a París para presentarse en la Exposición de 1900. Al regresar a España trabajaron en Madrid, Barcelona, Andalucía y Galicia. En el puerto de Vigo se embarcaron rumbo a La Habana, Nueva York y México. Actuaron en la capital azteca –presentándose diariamente en el Teatro Principal– desde el 1o. de noviembre hasta el 15 de febrero de 1901, fecha en la que finalizó la temporada de la compañía con un enorme éxito.<sup>332</sup>

Las hermanitas Conesa interpretaron pequeños papeles en las zarzuelas españolas *La verbena de la paloma*, de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón; *El anillo de hierro*, de Marcos Zapata y Pedro Miguel Marqués; *Marina*, de Francisco Camprodón y Emilio Arrieta, y el juguete cómico lírico *Niña Pancha*, de Romea, Valverde, Gil y Luengo.<sup>333</sup>

Al volver a Barcelona su estancia fue muy breve. Las hermanas Conesa partieron a Italia acompañadas por su mamá. En 1902 estudiaron en Florencia con una maestra que descubrió en ellas un talento poco común, por lo que las recomendó con una profesora italiana radicada en Barcelona. Regresaron a esa ciudad y se presentaron ante la exigente preceptora. Durante sus clases la maestra se paseaba por el salón marcando el compás con una regla enorme, y cuando alguna alumna colocaba el pie, la pierna o los brazos erróneamente le pegaba un golpecito para que nunca olvidara la posición correcta. Las Conesa sobrevivieron a ese sistema y aprendieron a bailar en forma excelente.

Al concluir sus clases debutaron en el Edén Concert como “teloneras”. Poco después Antonia Mercé, *La Argentina*, se convirtió en su compañera. Su actuación gustó muchísimo al público, lo cual provocó los celos de la *cantaora* y *bailaora* *La Zarina*, quien, envidiosa del triunfo de las chiquitinas, ordenó a su hermano que las matara. Quien murió asesinada fue Teresita. La tremenda tragedia fue un gran escándalo público, y a partir de entonces se prohibió el trabajo de menores de edad en teatros y cafés cantantes.<sup>334</sup>

<sup>332</sup> Enrique Alonso. *María Conesa*. México, Océano, 1987, págs. 34 y 37-38.

<sup>333</sup> L.M. Moncada. *Cronología del teatro en México*, 1901. *OJO (Maestra): Faltan la ciudad y la editorial*

<sup>334</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 42.



La familia Conesa se arruinó y María, adoptando el apellido de su madre, decidió trabajar como corista en una compañía de zarzuelas en el Teatro Tívoli. En ese escenario la primera tiple era Teresa Calvó, quien había estrenado en Madrid la célebre zarzuela de “género chico” de Gerónimo Giménez y Amadeo Vives.

Al comienzo María se desconcertó, pero cuando llegó a los famosos cuplés de *La gatita blanca* y *El chocolate*<sup>335</sup> los interpretó con gran picardía.

Al percatarse de que el público la adoraba, el director tuvo que intervenir, y pidió a María que supliera a la Calvó interpretando el personaje protagónico de *La gatita blanca*, cuya letra decía:

*Un gatito muy travieso quiso conmigo jugar,  
y me puso tan nerviosa  
que le tuve que arañar.  
Pero tan meloso  
se llegó a poner,  
que al fin, convencida,  
yo jugué con él.  
Y tuvo unos juegos  
el muy picarón.*

Bailó admirablemente. El público aplaudió a rabiar, y lanzaron a sus pies sombreros y sacos. La Calvó dejó la compañía y la Conesa se reveló como una incomparable tiple cómica.

En 1906 María no tenía ni catorce años cumplidos y la ley seguía vigente: se prohibía el trabajo a los menores de edad en espectáculos públicos. Acompañada por Manuel Conesa, su padre, actuó en los pueblos próximos a Barcelona y firmó una propuesta para viajar a La Habana:

<sup>335</sup> Ed. Odeón, 1907-1910. *OJO (Maestra): Faltan datos*

En la capital cubana, María, conocida como la Parisina, debutó con la famosa zarzuela *El Pollo Tejada*, de Joaquín Valverde Sanjuán y José Serrano, en el teatro Albisu, logrando en la *Danza paraguaya* nutridos aplausos las tres veces que repitió el número. En este baile la artista hizo gala de flexibilidad portentosa, y, en rítmicas ondulaciones, alegre como un pajarillo y ligera como un pez, se escurrió adoptando posiciones inverosímiles de odalisca provocativa y voluptuosa. El público y la prensa no supieron si así se bailaba la danza en el Paraguay, pero les gustó mucho. Un triunfo grandioso fue el que logró con su zarzuela predilecta, *La gatita blanca*. Conquistó a los espectadores con su personalidad deslumbrante, corroborando ser una tiple cómica excepcional. Cuando terminó la función, los admiradores la llevaron en hombros hasta su coche, desengancharon los caballos y arrastraron el carruaje, rodeados de cientos de fanáticos que la vitorearon por la ciudad. Pero el exceso de trabajo y el calor insoportable del puerto la afectaron, fue cuando se recibió la propuesta de contratarla para que actuara en México. Don Manuel Conesa llegó a un acuerdo y los adoradores de la tiple la despidieron apoteósicamente cuando la acompañaron hasta el barco que partió desde La Habana.

Llegaron a Veracruz y se trasladaron por ferrocarril a la capital. La Conesa reapareció en la Ciudad de los Palacios, ante el público del Teatro Principal, el 1 de noviembre de 1907 en la segunda “tanda”, en el papel central de *La gatita blanca*, y en la tercera de *San Juan de Luz*, de Joaquín Valverde Sanjuán. Cuando salió a escena el “venerable” la consideró guapa, aunque muy delgada, un tipo totalmente diferente al habitual. Al cantar su voz no fue gran cosa, pese a ello llamó la atención por su picardía, sus hermosos ojos y su seguridad escénica. Al bailar desplegó un instinto maravilloso, interpretó una especie de baile ruso, se desplazó en cuclillas y dio cuarenta vueltas en el escenario. Entusiasmó a los espectadores por su inigualable encanto, por su garbo, por su estimulante manera de bailar y por la burla que imprimió a los malintencionados chistes propios del género, ganándose el sobrenombre de la Gatita de Oro. Al finalizar, el público, con una euforia desbordada, cubrió el escenario de bastones, sombreros y pañuelos, consagrándola como una joven diva fenomenal y honrándola como la primera tiple del Lírico.<sup>336</sup>

<sup>336</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 2981.

Fue el comienzo del mito o la leyenda de una artista única. Los sábados siguientes, los tandófilos asistieron con desdén a los otros estrenos. De Olavarría y Ferrari aseguraba que “fuera de la Conesa, nada era allí bien aceptado”.

*La bella Lucerito*, un cuadro de costumbres andaluzas, de los hermanos Quintero y Valle, se salvó porque la Conesa cantó “verdes” coplas de *La fresa* y bailó *La farruca*. En una de las tantas repeticiones de *La gatita blanca*, cantó coplas tan subidas de color que la autoridad municipal prohibió el espectáculo y multó a la cantante. La zarzuela *Fiat*, de José Elizondo y Rafael Medina, logró éxito gracias a María Conesa, por su participación como bailarina.

*El Imparcial*, al exponer su juicio sobre el debut, dijo que los autores mexicanos “recurrieron a los bailables y el estreno se salvó”. Los ecos de los aciertos de la Conesa se publicaron en otras ciudades del país:

Cuando por primera vez la vimos sobre el tablado del Principal, nos dijimos cronistas y tandófilos: María Conesa hará carrera, y no nos equivocamos. La simpática *divette* cayó de pie y hoy la mimamos y la aplaudimos a rabiar noche con noche, pues en verdad vale la pena que se le quiera y se le prodiguen ovaciones. María Conesa no es bella, no, pero tiene una gracia picaresca, un ángel y una manera de bailar que despampana y hace costillas, porque maneja al público a su antojo, embelesándole con sus movimientos rítmicos y tentadores y con sus miradas voluptuosas y punzantes.

Los triunfos coreográficos siguen en auge. Principiaron con *La gatita blanca* y continúan con *La bella Lucerito*, con *La alegre trompetería* y con todas las demás piezas que tienen como parte principal los números de baile. Ver bailar a la Conesa es para nosotros un placer muy semejante al que experimentan los parisienses viendo bailar a la Bella Otero. La tiple en cuestión tiene en ese sentido cualidades estimabilísimas que causan la envidia de cuanta bailarina merodea por esta capital.

María Conesa, lo mismo en el “Tango” que en las “Sevillanas”, en la “Malagueña” que en los Boleros tiene el mismo “cachet”, la misma habilidad, el mismo ángel. Es por ello por lo que las tandas en las que ella toma parte se cotizan tan alto, porque tiene la mar de devotos que no prescindían de verla y aplaudirla noche a noche. Hoy por hoy es la estrella de la tanda. ¿Cuánto durará su reinado? No lo sabemos (el público es tan veleidoso), en fin, estamos ciertos de que durará, lo esperamos.<sup>337</sup>

El triunfo de la Conesa tenía origen en las zarzuelas de corte cómico, donde cantaba y bailaba sin que se le exigiese ser buena actriz. Las Morones, empresarias del Teatro Principal, preocupadas por el rumor de que María pretendía solicitar un posible aumento de sueldo, le pidieron que interpretara la zarzuela dramática *La cañamorena*, de Tomás López Torregrisa, Luis de Lara y Osorio y Eduardo Montesinos López. María se empeñó y el público le ofreció el mayor aplauso de la temporada; fue entonces cuando Don Manuel exigió un sueldo altísimo. La Conesa se convirtió así en la artista mejor pagada del país. La Compañía del Principal y la empresa le propusieron un sueldo de tres mil pesos, por lo que Prudencia Griffel, una de las tiples más aplaudidas del Principal, se trasladó al Teatro Colón a hacer comedia, y Esperanza Iris se cambió a la opereta, género donde se coronó como emperatriz.<sup>338</sup>

En el Teatro Virginia Fábregas, el primer estreno de la temporada de 1908 fue de Vicente Lleó, Luis Foglietti Alberola, Antonio Casero, Alejandro Larrubiera y Antonio Paso, que gustó, aunque la destrozaron casi por completo al habersele suprimido muchos personajes. En el desempeño de la obra se distinguió notablemente María Conesa, llamada *La Gatita de Oro* por sus admiradores, que eran muchos.<sup>339</sup>

<sup>337</sup> *El Contemporáneo*, 1907. [San Luis Potosí.]

<sup>338</sup> Manuel Mañón. *Historia del Teatro Principal de México*. México, Editorial Cvltvra, 1932, pág. 315.

<sup>339</sup> *El Arte del Teatro*. Madrid, 1908. OJO (Maestra): Faltan datos

La Conesa hacía enloquecer a su público cuando interpretaba el *Cuplé de la regadera*.<sup>340</sup>

En enero de 1908, el suceso culminante de la quincena fue el escándalo que desató una multa que se le impuso a la tiple María Conesa por haber cantado en el Teatro Principal cuplés que a juicio del regidor de teatros eran sumamente subidos de color. Se habló de suprimir el género chico y cerrar el Teatro Principal, pero el Ayuntamiento se convenció de su falta de razón y la Conesa siguió cantando los cuplés de *La gatita blanca*. María continuó siendo la adoración del público de ese teatro.<sup>341</sup>

La Conesa continuó con su brillante campaña en el Principal:<sup>342</sup>

María Conesa tuvo la oportunidad de lucir sus facultades coreográficas, que fueron premiadas con calurosos aplausos. En la cuarta tanda de la noche, el *Chin Chun Chan* para enderezarle unas coplas de castigo al periodista que inventó la broma de que está para casarse. Dice que tiene horror al matrimonio. No hay tal torero, ni tal payo, ni tal pollo. La salerosa “cupletista” seguirá haciendo las delicias de “su” público a pesar de tal cual cronista despechado y tal otro crítico musical exigente.<sup>343</sup>

Cuentan que por aquel entonces alguien le dijo a don Porfirio Díaz que uno de sus colaboradores estaba enamorado de la tiple, a lo que el dictador contestó: “¿Pueden darme la lista de los mexicanos que no estén enamorados de la Conesa?”<sup>344</sup>

<sup>340</sup> Ed. Odeón, 1907-1910. *OJO (Maestra): Faltan datos*

<sup>341</sup> *El Arte del Teatro*. Madrid, 1908. *OJO (Maestra): Faltan datos*

<sup>342</sup> *Loc. cit.*

<sup>343</sup> *El Diario del Hogar* (1881-1912) fue un periódico fundado por Filomeno Mata. Contenía varias secciones y su misión era social, así como tratar los asuntos cotidianos. No fue hasta 1888 cuando inició la crítica constante contra el gobierno del presidente Porfirio Díaz.

<sup>344</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 73.

En la noche del 26 junio, con teatro lleno a reventar, se celebró el beneficio de la Conesa, quien decidió retirarse y contraer matrimonio. En uno de los intermedios bailó el *Jarabe tapatío* en traje de charro, junto con la señora Severa de Campo. A partir de esa noche dejó de pertenecer a la Compañía del Principal. A pesar del asombro y la consternación del público, no renovó contrato. Se dijo que la tiple bailarina había amasado una sólida fortuna, que se dejó conquistar por un opulento joven con el cual se casaría, y que su retiro de las tablas era definitivo.<sup>345</sup>

La noticia acarreó graves consecuencias a la empresa del Teatro Principal debido a que gran parte de los admiradores de la tiple decidieron desertar de las funciones del viejo coliseo.

María se había enamorado del joven aristócrata Manuel Sanz, y esta relación tuvo consecuencias. Embarazada, y sin decirlo a nadie, María y su padre tomaron el ferrocarril rumbo a Nueva York. Allí se encontraron con Antonia Mercé, *La Argentina*, y la madre de Antonia aconsejó a María hasta que llegó el momento del parto. Nació un varoncito. Manuel fue a buscarla a la urbe de acero y convenció al padre de María. Al regresar a México se casaron discretamente.

Pocos meses después, en 1909, se inauguró el Teatro Colón. Los propietarios invitaron a la Conesa para que viera el local. La asaltaron los periodistas y ella, con enigmática sonrisa, dijo: "Volveré a las tablas". El debut fue todo un suceso, a pesar de que había estado más de un año sin trabajar. El Colón se llenó hasta el tope. Cada una de sus funciones estaba repleta, y la empresa alternó zarzuelas mexicanas y españolas. En contraste, los otros teatros lucían semivacíos, mientras el Colón estaba lleno noche a noche. *Maese Pedro*, de *El Mundo Ilustrado*, lo comentó: "María Conesa ha reaparecido con sus cuplés y sus bailes en el Teatro Colón, y junto con ella los *duettistas* italianos Les Mary Bruni".<sup>346</sup>

<sup>345</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 3066.

<sup>346</sup> *El Mundo Ilustrado*, 1909.

Contrario a tanto interés, se publicaron severas críticas en la prensa, incluso en Madrid, y se dijo que la Conesa actuaba rodeada de un pequeño cuadro de zarzuela, tan pequeño como malo.

En el *Eco Artístico*, de Madrid, insistían: “La Conesa lucha con dos elementos de poder: contra la falta de obras a propósito y escogidas, y contra lo pésimo de sus acompañantes en el desempeño de las mal llamadas zarzuelas”.<sup>347</sup>

La temporada terminó en febrero de 1910, cuando la empresa se declaró en quiebra y aceptó presentarse en el teatro más importante de Cuba, el Nacional, durante varios meses.

La Conesa regresó a México en julio y reapareció en el Principal. Cuando bailó de “puntas” en la zarzuela *El viaje de la vida* fue aplaudida con estruendo por sus seguidores. Por supuesto, fue espectacular su reaparición en *La gatita blanca*; la zarzuela mexicana *Verónicas y boleros*, de Mario Victoria, y en la zarzuela de “género chico” *La corte del faraón*, de Perrín y Palacios y Lleo, cantando el cuplé *Babilonia*, que grabó para Ed. Columbia.<sup>348</sup>

En septiembre de 1910 la ciudad celebró las Fiestas del Centenario de la Independencia y María Conesa fue invitada a cantar el *Himno Nacional Mexicano* en el Congreso. Porfirio Díaz acudió con su esposa y miembros del gabinete al Principal. Para esa función la Conesa cantó una canción mexicana, y ella misma confeccionó un traje de “china poblana” único. María bordó en la falda de castor el águila, emblema de la patria reservado sólo para la bandera.<sup>349</sup>

Esa noche estuvo como nunca. Cantó coplas españolas y canciones mexicanas, y exhibió su discutido traje. Al terminar, doña Carmelita y don Porfirio la invitaron al palco. Don Porfirio elogió su hermosura y su gracia, y se retiró aclamado por el público. En ese mes, la Conesa logró aumentar el público del Principal en funciones continuas junto con las celebradas Rosario Soler y Soledad Álvarez.<sup>350</sup>

<sup>347</sup> *Eco Artístico*, 1909. [Madrid.]

<sup>348</sup> Ed. Columbia (1910-1913). [DJO \(Maestras: ¿Es la Columbia Records? Verificar\)](#)

<sup>349</sup> *Eco Artístico*, 1909.

<sup>350</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 3325.

María grabó en ese año las *Coplas de los polichinelas*, de Chin Chun Chan, de Rafael Medina, José F. Elizondo y Luis Gimeno Jordá, para la Ed. Zonófono.<sup>351</sup> *OJO (Maestra): ¿Cuál es el nombre completo? ¿De qué país es?*

En noviembre estalló la Revolución. Sin embargo los teatros permanecieron abiertos, ya que de esta manera el gobierno simulaba que todo estaba tranquilo.

Muy comentados fueron los hechos que se relacionaban con la Conesa y los protagonistas de la Revolución. Cuando una tropa entraba a la Ciudad de México era frecuente que un emisario llegará al teatro, donde se presentaba para comunicar: “Por orden de mi general, que no se suspenda la función, pues esta noche vendrá al teatro con su Estado Mayor”. También era común que las tropas, al llegar a la capital, se ocuparan de visitar con adoración a María Guadalupe en la Basílica y a María Conesa en el teatro.

Anécdotas como las siguientes se repitieron hasta el cansancio: Emiliano Zapata, el Caudillo del Sur, invitó a María a un día de campo, donde bailaron una danza “calabaceada”. La tiple le arrancó los botones a Pancho Villa en el Colón, en el número de *Las percheleras*, durante la representación de *Las musas latinas*, de Manuel Penella y Manuel Moncayo. Villa se enamoró de la Conesa. María tuvo que esconderse en el teatro hasta que las tropas del general evacuaron la ciudad. En ese mismo número, le cortó una de las guías del bigote al general Juan Andreu Almazán, quien fue al camerino a que le cortara la otra... Lo cierto es que María Conesa se convirtió en “La Tiple de la Revolución”.

En 1911 la Conesa actuó en el pasatiempo lírico *El arte de ser bonita*, de Antonio Paso y Jiménez-Prieto. *El Imparcial* señaló: “La *reprise* de la obra tuvo gran éxito, siendo el número caliente el baile interpretado por María Conesa y Josefina Gómez. La Conesa sugestionó al público con su alegría y habilidad para bailar, arrancando ruidosas ovaciones”.<sup>352</sup>

<sup>351</sup> Ed. Zonófono (1910).

<sup>352</sup> *El Imparcial*, 1911.



Al respecto, De Olavarría y Ferrari destaca:

En marzo, la empresa del Principal contrató como director artístico a Jacinto Capella y se llevó a escena *La alegría de vivir*. El triunfo fue unánime. La obra fue montada con mucho gusto y lujo. María Conesa vistió un primoroso traje charro y representó el *Jarabe mexicano* bailado por ella misma, y Josefina Gómez recitó versos que fueron celebradísimos. La Conesa y Teresa Calvo fueron precisadas a repetirlos ininidad de veces. El público prorrumpió en vivas a México, al *Jarabe*, a la Conesa y a Capella. En el juguete cómico-lírico-coreográfico intitulado *La casta Susana*, de Joaquín Valverde y San Juan y Miguel Echegaray, otro de sus grandes sucesos, María suplicaba: “Espero que usted venga con buenas intenciones”.<sup>353</sup>

En la zarzuela *El país de las hadas*, de Rafael Calleja Gómez, sus admiradores celebraron su originalísimo traje de “gallina”, con el cual personificó el rol de Chantecler, y con su elegante y sugestivo traje falda-pantalón se exhibía en las principales avenidas y paseos.<sup>354</sup> En aquel momento se anunció que la Conesa se había separado de la compañía.

Unos días después Manolo Noriega le duplicó el salario en el Principal. La Conesa debutó en *Aires de primavera*, de Strauss, una opereta a su medida en la cual interpretaba danzas de diferentes países, confirmándose como tiple cómica al asumir el personaje de Hanni. Uno de los reportajes publicados reseñaba: “La notable artista, verdadera autoridad en bailes de todas clases y de los cuplés, triunfó completamente interpretando a la criadita de la opereta. En toda la obra han sido estruendosas las ovaciones que ha recibido.”<sup>355</sup>

En *La princesa del dólar*, de Leo Fall, *El Diario* comentó: “María Conesa, que creíamos sólo servía para bailar tangos, garrotines, etc., está muy bien en esta opereta; ha entendido su papel y lo borda con innegable talento”.

<sup>353</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, págs. 3348-3349.

<sup>354</sup> *Ibíd.*, pág. 3350.

<sup>355</sup> *Ibíd.*, pág. 3369.

Refiriéndose a la representación de la obra *Los perros de presa*, de Antonio Paso Cano y López Torregrosa, el mismo medio acotó: “María está muy bien en su papel, es la mejor tiple que lo ha interpretado”.<sup>356</sup>

De igual forma, la Conesa quedó bien en *El Conde de Luxemburgo*, de José Juan Cadenas y Vicente Lleó, y en todas las obras de género chico en las que tomó parte. Siguió actuando en la zarzuela *La princesa de los Balcanes*, del maestro Eysler, y en la opereta *La viuda alegre*, de Franz Lehár, Victor León y Leo Stein.

María quedó profundamente impresionada por su experiencia de haber convivido con la familia del presidente Porfirio Díaz cuando éste renunció a su cargo y el 25 de mayo de 1911 salió para Veracruz con la finalidad de embarcarse en el *Ipiranga* hacia Europa. Sin embargo, a pesar de estos acontecimientos en la vida pública del país la Conesa continuó trabajando. *Goronflot*, de *El Siglo XX*, compartió su admiración:

María Conesa es un lindo diablillo que pone en movimiento a todo el mundo. Teatro en donde ella se presenta, es teatro que se roba al público y en donde el bullicio y el buen humor imperan.

Así ha sido como el Teatro Lírico ha sabido sostener su temporada en estos tiempos calamitosos y difíciles. ¡Madero está a las puertas de Roma...! ¡Reina la consternación por doquier...! ¡Los revolucionarios se amontonan por estas calles con cananas charoladas, nuevas y relucientes, acabadas de vender por Combaluzier, pletóricas de cartuchos y oliendo a chamusquina! Nadie se atreve a salir fuera de la casita, a pesar de que las noches están sofocantes, pero para el Teatro Lírico siempre hay público y mucho, dispuesto a aplaudir en todo instante las monadas de esta chiquitina, con más música que una ópera de Wagner.

Y es que María Conesa pizpireta, menudita, movediza como el azogue, con cosas que harían ruborizar a un sargento de rurales y más inocentes que una *Santellerina*, es una tentación a cada viraje, a cada mirada que lanza, en los cuplés que baila y en los tangos que canta.

<sup>356</sup> *Ibíd.*, pág. 3370.

¡Que San Antonio hubiera conocido a María Conesa; ya sabríamos que el Santo habría dado al traste con su santidad hasta ir a los azufrosos y achicharrados infiernos! Y vean ustedes, María Conesa no es precisamente una belleza, pero... válganos Señor, ¡qué cosa hace su Divina Majestad!<sup>357</sup>

El 7 de junio Madero entró a la capital en medio de un magno recibimiento, pese al horrible temblor que esa mañana se sintió en la ciudad. Las tandas continuaron hasta mediados de julio, y junto a la Conesa permanecieron en el escenario las tiples Luisa Bonoris y Amparo Garrido.

La Conesa regresó triunfalmente a finales de año a “La Catedral de la Tanda” con la empresa Alcaraz y estrenó la opereta española *La niña de los besos*, de Manuel Penella Moreno. Una obra que fue su preferida durante toda su carrera.

En 1912, en el mismo Principal, constituyó un éxito el estreno del cuento fantástico *El paraguas del abuelo*, de Pablo Luna, Tomás Barrera Saavedra, Guillermo Perrín y Miguel Palacio. El diario *Novedades* informó que las tiples María Conesa, Herminia Quilez y Celia Honoris habían interpretado el gracioso terceto de los gatos.<sup>358</sup>

En marzo de 1912 María Conesa presentó su Compañía de Zarzuela.<sup>359</sup> Sus logros se empequeñecían por los desacuerdos con su marido, quien la presionaba, por lo cual tuvo que tomar una decisión, misma que *El Imparcial* dio a conocer así:

La noticia dejó estupefacto al repórter. ¡Cómo! ¿Parte María Conesa, a quien ya creíamos nuestra a fuerza de mimarla y aplaudirla; María Conesa, que tuvo en nuestro suelo un reinado más largo que el imperio de un príncipe de sangre austriaca? Sí; la noticia es auténtica y va a causar sensación; María Conesa abandonará las playas mexicanas el día 25 de los corrientes para dirigirse a Europa.<sup>360</sup>

<sup>357</sup> *El Siglo XX*, 1911.

<sup>358</sup> *Novedades*, 1912.

<sup>359</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 3384.

<sup>360</sup> *El Imparcial*, 1912.

Sus admiradores llevaron a María en hombros a la estación Bellavista. Embarcó, acompañada de su esposo y su hijo, en el *Esperanza*, con rumbo a España.<sup>361</sup>

Fueron a Barcelona, donde doña Teresa conoció a su nieto. Posteriormente la pareja partió a París. Allí se enteraron de lo sucedido en la Decena Trágica, el asesinato de Madero, el golpe de Estado de Victoriano Huerta y la resistencia de Carranza junto con otros jefes revolucionarios.

En un restaurante de la capital francesa, María Conesa bailó tango para don Porfirio y su esposa. Ya en ese año de 1913 era artista exclusiva de la Compañía Fonográfica Mexicana, A.C.

Ante el peligro de la guerra, María convenció a su esposo de regresar a México: “Prefiero que nos mate una bala mexicana que una francesa o alemana”.

Regresaron a Barcelona por su pequeño hijo y se embarcaron rumbo a las tierras de Moctezuma. Arribaron cuando Victoriano Huerta dejó la presidencia y huyó del país, mientras, al mando de Álvaro Obregón y con Carranza al frente, el ejército constitucionalista entró triunfalmente a la Ciudad de México.

En noviembre de 1914 Carranza dejó la capital, que fue tomada por Zapata y sus seguidores y convencionalistas. Por esos días se conocieron las fechorías de “La Banda del Japonés”, mejor identificada como “La Banda del Autómovil Gris”,<sup>362</sup> delincuentes a los que se vinculaba con María.<sup>363</sup>

La Conesa, obligada por una situación familiar en España, firmó contrato con el Teatro Colón. Su compañía se comprometió a montar obras con historias mucho más cuidadas, además de prestar gran atención a la escenografía. Cada mes, el repertorio fue atractivo, variado y numeroso.

Al iniciar el año de 1915 María Conesa reapareció en el Colón, al frente de la Compañía de Zarzuela, con *La casta Susana*. Fue recibida como siempre por su público de adoradores. Estrenó *Molinos de viento*, de Luis Pascual Frutos, con

<sup>361</sup> *El Mundo Ilustrado*, 1912.

<sup>362</sup> Ese año se comenzó a temer a la terrible “Banda del Autómovil Gris”, la cual sembró el terror en la capital de la República. Además del robo, introdujeron la modalidad del secuestro. Años más tarde la policía capturó a la temible banda, y, aunque el jefe logró escapar, algunos de sus miembros fueron fusilados, mientras que a otros se les otorgó el perdón.

<sup>363</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 111.

música del maestro Pablo Luna.<sup>364</sup> En marzo efectuó su beneficio. En noviembre, en el Teatro Lírico, en la revista lírico-fantástica *Las musas latinas*, la Conesa realizó el número de “Las toreras de Andalucía”. La temporada terminó en diciembre.

María viajó a Europa nuevamente. En diciembre de 1916 cumplió presentaciones en Nueva York, donde además filmó algunas de sus actuaciones.<sup>365</sup> Una de sus primeras incursiones en la pantalla grande fue en la filmación de Manuel Noriega de la zarzuela española *El pobre Balbuena*.

En 1917 la tiple anunció una vez más que se retiraba de la escena. *Roberto el Diablo* deploraba tal decisión:

Ya no vibrarán por ahora nuestros corazones al escuchar el rítmico taconeo de María sobre el tablado, no se deleitarán nuestros ojos con las ondulantes gracias de su cuerpo sandunguero, ni el regocijo florecerá en nuestros espíritus al hechizo de su sonrisa de oro.

Ante su ausencia, nuestro entusiasmo se resigna y conforma recordando aquellas noches en que la incomparable bailarina lo arrebatava al danzar *El cielo andaluz*. Parece que la vemos, rebotante el rostro de frivolidad, ceñido el mantón policromo a su talle menudo, cuadrarse en desplante marchoso y decir al público, con tono zalamero: “¿Tengo yo garbo y trapío? ¿Aturrullo o no aturrullo? ¿Le doy al arte lo mío? ¡Pues denme ustedes lo suyo!”

Y luego la ovación monstruo, esas ovaciones que seguramente hoy suenan nostálgicamente en el recuerdo de la gentil “Gatita”, que ha preferido el retiro hogareño a la bullante música de los aplausos.<sup>366</sup>

Afortunadamente la diva regresó al teatro. Se estrenó en las salas de cine *El pobre Balbuena*. La Compañía de Zarzuela María Conesa volvió al Principal de septiembre a noviembre de 1917.

<sup>364</sup> *Revista de Revistas*, enero de 1915.

<sup>365</sup> Luis Mario Moncada. “1916...”.

<sup>366</sup> Roberto Núñez y Domínguez. “Se aleja la Conesa...”, pág. 63.

En 1918 la Conesa invitó a Celia Montalván a su temporada del Fábregas. María se presentó de junio a agosto en el Principal.

La Compañía de Zarzuela del Género Chico María Conesa tuvo una temporada en octubre y noviembre en el Teatro Peón Contreras, de Mérida,<sup>367</sup> Yucatán. Llegó precedida de una gran fama como tiple del género chico, mejor conocida como *La Gatita Blanca*, por haber protagonizado esa célebre zarzuelita. Vinieron en su agrupación, contratados por la empresa de Eduardo Gálvez Torre, Laura Marín, Carmen Velasco, Ernestina Stein y Elena Ureña, además de los actores Eduardo Pastor, Poncho Castillo, José Páez, el tenor Colina, Ricardo Areu, Martínez, Arnaldo y Támez:

Además de *La gatita blanca*, fueron puestas en escena: *Corte de genio*, *El agua del Manzanares*, *La marcha de Cádiz*, *La reina del carnaval*, *Las musas latinas*, *El niño de las planchas*, *España alegre*, *El dúo de la africana*, *La niña de los besos*, *El asombro de Damasco*, *Música, luz y alegría*, *Método Gorritz*, *S.M. el carnaval*, *El nido del principal*, *La bella Lucerito*, *El soldado de cuota*, *La hostería del laurel*, *La perla del frontón*, *Alma de Dios*, *El bazar de la vida*, *La reja de la Dolores*, *El sastre Campillo*, *El trust de los tenorios*, *La alegría del amor*, *La casta Susana*, *Isidrín*, *La compañía de la Conesa se va* (obra yucateca), *El presidente Mínguez* y *La muy noble y muy leal ciudad* (obra yucateca).<sup>368</sup>

En 1919, la Suprema Corte de Justicia dictaminó que no había datos que incriminaran a Pablo González, a Juan Mérido o a María Conesa en el caso de la “Banda del Automóvil Gris”.

<sup>367</sup> El Teatro Peón Contreras, de Mérida, Yucatán (1878), es uno de los teatros de ópera más importantes de México. Es el escenario teatral más antiguo de la capital yucateca, como fue nominado el 27 de diciembre de 1878 por iniciativa de las publicaciones *Semanario Yucateco* y *Revista de Mérida*. Actualmente el edificio se ubica en el mismo lugar que los anteriores; se construyó posteriormente, entre 1900 y 1908, y fue inaugurado el 21 de diciembre de 1908. Tomado de Édgar Ceballos, *op. cit.*, pág. 357. *DJD (maestra): Esta nota es confusa. Revisar*

<sup>368</sup> Gonzalo Cámara Zavala. *Historia del Teatro Peón Contreras*. Mérida, Editorial Mérida, 1947, págs. 207-208.

La Compañía de Zarzuela María Conesa regresó al Teatro Virginia Fábregas de junio a diciembre.

Ese mismo año fue inaugurado el Teatro Principal de Progreso, Yucatán, y en la primera función actuó la consagrada artista María Conesa.<sup>369</sup>

Un gran suceso popular fue el estreno de la revista hispanomexicana *La República Lírica*, de Carlos Ortega, Tirso Sáenz y Manuel Castro Padilla, en la cual “la gracia, la intención y la picardía que María Conesa ponía al cantar el cuplé de *La Guitarra*, y el contenido político de las letras, fueron desde la primera noche un éxito y el público obligaba al bis en forma hasta entonces desusada”.<sup>370</sup>

En 1920, durante el interinato de Adolfo de la Huerta, la revista mexicana alcanzó su plenitud con las obras de Antonio Guzmán Aguilera –conocido como “Guz Águila”– interpretadas por la Conesa, quien cantó *La Sandunga* en la revista *Peluquería Nacional*, del mencionado autor y Germán Bilbao. Ese año la Conesa se dio el gusto de decir: “Ésta se la dedico, señor Presidente”, acompañada de una guitarra. Fue la época de oro de la revista política mexicana. María interpretó también la revista política *La liga de la inocencia*. En diciembre se estrenó la película *El automóvil gris*, una producción de Azteca Films, bajo la dirección de Enrique Rosas y Joaquín Coss, la cual se convirtió en el primer gran éxito del cine nacional.

Todavía en 1920, *La Gatita Blanca* comenzó a retratarse para una serie de postales viradas al sepia y pintadas a mano atribuidas a Lavillette, las cuales siguieron publicándose hasta 1925 y que hizo circular la Compañía Industrial Fotográfica (CIF). En una de las postales portaba el llamado “vestido de Madre Patria”, que aparentó ser una bandera, y un gorro frigio rojo, indumentaria con la cual apareció en *Peluquería Nacional*. En otra posó como *Gatita* envuelta.

En el Teatro Virginia Fábregas, la Compañía María Conesa estrenó zarzuelas mexicanas como *Verde, blanco y colorado*, de Guzmán Águila. La temporada continuó en ese escenario hasta marzo, cuando pasó al Teatro Principal. En abril regresó al Fábregas, que era el teatro al que acudía casi cada

<sup>369</sup> *Aspecto Social y Cultural del Puerto de Progreso, Yucatán. D]D (Maestra): Faltan datos*

<sup>370</sup> Armando de María y Campos. *Memoria de teatro*. México, Compañía de Ediciones Populares, 1946, pág. 229.

noche el presidente Adolfo de la Huerta y que se relacionaba con los cuplés de la Conesa alusivos a la mala administración o al Ayuntamiento.

El teatro estrenaba semanalmente zarzuelas y revistas españolas, aunque también fomentaba la producción nacional, para ser precisos las revistas políticas. En julio, María Conesa estrenó en el teatro Colón la revista *La huerta de Don Adolfo*, con libreto de Guz Águila y música de José Palacios, en una clara alusión al presidente interino.<sup>371</sup> Los presidentes Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón asistían frecuentemente al teatro para verla. El general Obregón, muy amigo de Manuel Sanz, casi todas las noches volvía al teatro y proporcionaba ideas –para vengarse de sus enemigos– a los autores de las revistas para que las incluyeran en los cuplés que cantaba la Conesa. Se decía que Obregón sostenía un romance clandestino con la tiple, ya que consideraban “muy estrecha” la amistad entre ambos.

En 1921 la Conesa y su compañía de zarzuelas continuaron en el Teatro Colón. Gran éxito obtuvo con *La india bonita*, de Julio Sesto, con música de Jesús Corona y con la cual llenaba el teatro a diario. En abril se presentó *Mundo, demonio y carne*, donde se hacía humor político burlándose del gabinete del entonces presidente Adolfo de la Huerta. En mayo se integró al elenco Leopoldo Beristáin y se llevó a escena *Las calles de Don Plutarco*, parodia de la zarzuela española *La Gran Vía*. En septiembre la Conesa interpretó *Antojitos mexicanos* y repitió su triunfo en *La india bonita*.<sup>372</sup>

Ese mismo mes se estrenó la revista *Aires nacionales*, con motivo del Centenario de la Consumación de la Independencia. Como despedida se estrenó la revista *Kaleidoscopio*, de Juan Bustillo Oro. Para 1922 la Conesa y sus artistas reanudaron sus temporadas en el Fábregas de marzo a julio, programando un beneficio de la Conesa. Debutaron en agosto en el Teatro Colón instituyendo las funciones familiares, que comenzaban a las cinco y media de la tarde y terminaban a las ocho, en vez del horario habitual de siete y media a diez de la noche. Con una gran propaganda teatral se anunció:

<sup>371</sup> Luis Mario Moncada, “1920...”.

<sup>372</sup> Pablo Parga. *Cuerpo vestido de nación*. México, Conaculta/Fonca, 2004, pág. 46.



María Conesa, preferida por las gentes de buen humor. Notables estrenos todas las semanas. Lujosa presentación. Espléndidos decorados, elegantes vestuarios. Jueves y viernes funciones de tarde para las familias. Tres estrellas de zarzuela: María Conesa, Mimí Derba y Laura Marín. Ahuyente el mal humor, vaya a gozar al Colón y sonríase del bolcheviquismo.<sup>373</sup>

En septiembre de 1922 se llevó a escena la revista simbólica *Payasos nacionales*, de Manuel Rivera Baz, así como *Alma tricolor*, de Humberto Galindo. En *Las diosas modernas*, María completó su atuendo con racimos de uvas. Se filmó la película *Payasos nacionales*, dirigida por Germán Camus. En octubre se celebraron las cien representaciones de la revista *Mundial Review*, de Teodoro Ramírez y Germán Bilbao. La Conesa y las segundas triples cantaron *Ay, quién pudiera mirarse en ellos* en el Fábregas. En diciembre reaparecieron en el Colón con Roberto Soto.

En 1923 María tuvo que suspender una gira y comparecer en un juzgado, donde se efectuó un careo con el general Juan Mérito. Éste negó haber regalado joya alguna a *La Gatita* y afirmó que María no tenía nada que ver con “La Banda del Automóvil Gris”.<sup>374</sup> En enero, en el Teatro Colón, la Conesa se despidió del público tras catorce años de éxito ininterrumpido.

A mediados de año viajó nuevamente a España. Dio a conocer canciones y bailes de México. En un viaje de turismo a España, el empresario José Campúa la invitó a debutar en el Madrid Cinema y posteriormente en el Teatro Maravillas, pagándole mil pesetas diarias. También colaboró con el Sindicato de Actores Españoles.

La compañía actuó en el Teatro Novedades, del señor Alcoriza, en una gran función a beneficio del sindicato en la que participó María Conesa, la notable cancionista, con canciones mexicanas. La función indudablemente fue un gran éxito, ya que asistió como invitada S.A.R. la infanta doña Isabel.<sup>375</sup>

<sup>373</sup> *El Quijote*. Anuncio, agosto de 1922.

<sup>374</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 111.

<sup>375</sup> *La Voz*, 1924. [Madrid.]

De igual manera, la revista *Muchas Gracias* publicó:

Esta vez ha sido María Conesa, con esa gracia personal que la caracteriza, la que ha servido de indispensable complemento para que el objetivo del fotógrafo Walken cumpla su bien enaltecida misión de retratar mujeres guapas. En su estudio en la calle de Sevilla número 13 posó la Conesa, mujer doblemente interesante por su belleza y por su personalidad artística. Walken aseguró: “Le voy a hacer a usted una preciosidad”. La gentil Conesa apareció en el retrato luciendo un vistoso traje de “Tehuana”.<sup>376</sup>

La Conesa regresó a México ese mismo año para participar en una temporada de zarzuela. Sin embargo su reaparición no cumplió con las expectativas del público, ya que para ese entonces el género frívolo estaba en clara decadencia.

Por otra parte, María se encontró con que Manuel había entablado la demanda de divorcio, el cual se formalizó meses después.

La famosa tiple continuó con sus temporadas. En el Teatro Principal,<sup>377</sup> la Compañía de Zarzuela y Revistas María Conesa actuó de mayo a julio. En este último mes se estrenó *La tierra de las pelonas*, en clara alusión al peinado “a la *garçon*”, que estaba de moda entre las damas. En el Regis debutaron en octubre y permanecieron hasta diciembre. Cuando tomó posesión de la Presidencia de la República Plutarco Elías Calles, el general José Álvarez y Álvarez, amigo personal de Calles, se enamoró de ella. María le correspondió al general Álvarez y se fue a vivir con él.

En enero de 1925, la Compañía de Zarzuela María Conesa seguía ofreciendo funciones en el Teatro Regis.<sup>378</sup> Actuó con Lupe Arozamena en *La fiebre del bataclán*, de Xavier Navarro.

En los años subsecuentes María se vio envuelta en un gran escándalo político-social con motivo de la destitución del general José Álvarez por decisión del presidente Calles, debido a que se acusaba al militar de haber participado

<sup>376</sup> *Muchas Gracias*, 1924. [Madrid.]

<sup>377</sup> Roberto Núñez y Domínguez. “Revista...”, pág. 235.

<sup>378</sup> Teatro Regis (1944), ubicado en la Avenida Juárez, de la Ciudad de México, donde se representaban comedias y revistas. Después fue convertido en cine.

en una operación de contrabando que fue descubierta. Una parodia sobre este tema fue *El proceso de Mary Conesa*, de Fernando Posada, inspirada en *El proceso de Mary Dugan*, muy aplaudida en el Fábregas.

Rumores de la época sostenían que el contrabando no era el problema, sino que María y Calles estaban enamorados.

María fue expulsada del país alegando su condición de extranjera, tras lo cual decidió partir hacia los Estados Unidos. En Ciudad Juárez, en la estación, la esperaban más de mil quinientas personas que habían ido allí para ofrecerle muestras de apoyo. No logró que le emitieran la visa.

En 1929, en Madrid se afirmaba: “La sonrisa incitante de María Conesa, esa muchacha que ha cruzado el océano para causar en México más revoluciones que los generales rebeldes”.<sup>379</sup>

Finalmente se fue a Cuba. En La Habana no trabajó hasta después de un año. Firmó contrato con el Teatro Campoamor y después con el Martí, donde debutó con el sainete *El agua del Manzanares*, de Tomás Barrera, Antonio Estremera, Carlos Arniches y Barrera.<sup>380</sup> Permaneció en La Habana sin poder regresar a México. Al presentarse la oportunidad de ir a Hollywood, “entre ovaciones y lágrimas” se despidió del público cubano.

En 1930 fue detenida por entrar ilegalmente a los Estados Unidos. La noticia se originó en Nueva Orleans: “La artista española María Conesa ha recurrido a los Tribunales de América para que obliguen a las autoridades de inmigración a que la pongan en libertad, a fin de cumplir los compromisos que tiene contraídos con una entidad cinematográfica de Los Ángeles”.<sup>381</sup> Una vez libre, en febrero, debutó en el Teatro California.

Se organizó una peregrinación de admiradoras de la Conesa a la Villa de Guadalupe para pedir su regreso del extranjero. A mediados de junio, gracias al presidente Pascual Ortiz Rubio, pudo volver a México. Viajó a la capital en el tren de Ciudad Juárez, vía Guadalajara. En la Estación de Santa Julia la esperaba una enorme multitud que le dio un recibimiento apoteósico.

<sup>379</sup> *Estampa*, 1929. [Madrid.]

<sup>380</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 1212.

<sup>381</sup> *La Correspondencia Militar*, 1930.

En septiembre la Conesa debutó en el Teatro Iris, contratada por el empresario Morente, que había formado una Gran Compañía de Zarzuela Española y Mexicana. El cupo de butacas del teatro resultó insuficiente. La ovación fue interminable.<sup>382</sup> María aprovechó para acudir al llamado de Hollywood tras saber que la industria estaba interesada en ella. Hizo algunas pruebas y acabó rechazando la oferta.

Después continuó trabajando en el Iris, contratada por el empresario Campillo. Estrenó la revista mexicana *Mujer*, del joven compositor Agustín Lara. Fueron momentos extraordinarios cuando la Conesa cantó *Monísima mujer*, escrita para ella, y un ballet interpretó las melodías de Lara. El resultado fue espectacular. Completaban el elenco el Trío Garnica Ascencio, Liza Marcué –hermana de Celia Montalván–, Amelia Wilelmy, Carmen Cabrera, Adelina Padilla, Manuel Tamez, Emilio Abrera y un numeroso grupo de segundas tiples. En noviembre, en el Teatro Principal, la Compañía de Zarzuela Española y Mexicana presentó

A María Conesa, Eugenia Galindo y Mimí Derba, con Eduardo Pastor como director de escena. Antonio Rosado y Ernesto Mangas, como maestros directores y concertadores, presentaron a las 4 p.m. una función familiar con la revista moderna *La señorita emociones*, el sainete de costumbres españolas *La verbena de la paloma*, y la revista de actualidad *¿Quiere ud. ser millonario?*, con “La Conesa”, Elena Urena, Chucha Camacho, Hermanas Asencio, Juanita Barceló, Consuelito Gómez, Luis Barreiro, Chucho Ojeda, Daniel Herrera, Aspero, Martínez Casado y principales artistas. En la primera tanda, a las 8.00 p.m., se reestrenó la zarzuela *La geisha*, con Emma Vogel, “La Conesa”, Camacho, Urena, Anita Murillo, Virginia Ramsey Ojeda, Martínez Casado, Paco Pozo, Palacios, Acevedo, Pérez, segundas tiples y coro general. A las 9.15 p.m. la segunda tanda *La verbena de la paloma*. La tercera tanda a las 10.30 p.m. *¿Quiere usted ser millonario?* La cuarta tanda a las 11.45 p.m. *La señorita emociones*.<sup>383</sup>

<sup>382</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 123.

<sup>383</sup> *Jueves de Excelsior*, 1931.

Los espectáculos siguieron presentándose en 1931. *Roberto el Diablo* hizo la siguiente crítica:

El género chico no consiguió aclimatarse por ahora, ya que cada vez está más lejos del gusto actual. Tanto el cuadro improvisado por el empresario Morente para la reaparición de la Conesa, como luego la farándula organizada por los Arcaraz y presidida por la propia María y 'La negra', resultaron un fracaso por haberles negado su apoyo el 'respetable'.<sup>384</sup>

En marzo de 1931 se incendió el Teatro Principal. Ese año la Conesa cantó *Jícaras*, de Ortega y Prida y M. Padilla. En septiembre, en el Teatro Politeama, la Compañía de Revistas Vanities, con María Conesa y Leopoldo Beristáin, repuso *La gatita blanca*. La Conesa lució un atavío muy disminuido en tamaño.<sup>385</sup> María actuó con la misma compañía en el Teatro Lírico durante noviembre y diciembre.

En septiembre de 1932 la Compañía de Zarzuelas y Revistas María Conesa reapareció en el Teatro Virginia Fábregas. En 1933, en el Lírico, la Conesa se integró al reparto de la Compañía de Zarzuela y Revista de Manolo Casas. María y las segundas tiples fueron audaces en sus vestuarios. Acerca de *Las revoltosas*, *Roberto el Diablo* opinaba:

En la temporada, que con un tesón digno de mejor causa está sosteniendo en el Lírico, la compañía de Manolo Casas cubrió la novedad sabatina, la revista denominada *Las revoltosas* por sus autores, que esta vez fueron gente de casa: el apuntador Arturo Cortada del libreto, y el maestro Jaime Sierra de la música. No aspiró, naturalmente, esta producción a rivalizar con las que forman el repertorio leandresco, siendo una de sus pretensiones la de defender la entrada de fin de semana. Y esto lo consiguió sin dificultades. María Conesa se afanó por arrancar el aplauso en los números a ella encomendados.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> Teatro Principal. Cartel, 1930. OJO (Maestra): No hay correspondencia entre la cita y la nota a pie de página

<sup>385</sup> Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pág. 3503.

<sup>386</sup> Roberto Núñez y Domínguez, *op. cit.*, pág. 332. OJO (Maestra): De este autor hay varios textos. Especificar de cuál de ellos se trata

En 1934, en la revista *Las mimosas*, la Conesa dio brillo a la representación con Miguel Ángel Ortín y Alfonso Torres en la Compañía de Manolo Casas.<sup>387</sup> En la revista *Las faldas*, de Rosillo, los esfuerzos de la Conesa por darle alegría a la obra se vieron frustrados.<sup>388</sup>

María acudió a la inauguración del Palacio de Bellas Artes el 29 de septiembre, y también asistió a las funciones de *La Argentina*. Las dos divas se encontraron en México cuando Antonia vino a presentar sus recitales en Bellas Artes, y durante esas dos semanas siempre anduvieron juntas, llamando la atención de todos los que las reconocían. María acompañó a Antonia a comprar algunas postales a Avenida Juárez, pues la segunda coleccionaba postales de mujeres trabajando.

En 1935 la Conesa vistió el traje de china poblana y emocionó con *Sandunga no seas ingrata*, y con *Valencia*, de Agustín Lara.<sup>389</sup>

Al año siguiente, María Conesa y su Compañía estrenaron *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, en el Teatro Hidalgo.

En 1937, en el mismo escenario, se presentaron de abril a agosto los programas dominicales de opereta y zarzuela con María Conesa como figura principal y ofreciendo producciones como *Arriba Jalisco* y *Tricolor*.<sup>390</sup> En diciembre compartieron créditos la Conesa y Esperanza Iris.<sup>391</sup>

De septiembre a noviembre de 1938, por iniciativa de Manuel Castro Padilla –compositor y empresario del Teatro Lírico–, se presentó en el Teatro Hidalgo una temporada titulada “Sainete mexicano”, en cuyo marco se estrenaron obras de este género, como *La flor de la lagunilla* y *El máximo coyote*, ambas de Ortega y Prida. Dicha temporada fue la única en la que María Tereza Montoya participó como actriz de género chico. Sin embargo, su incursión en este género no tuvo éxito y poco después fue sustituida por María Conesa. *En tiempos de Don Porfirio*, de los autores-empresarios, Ortega, Prida y

<sup>387</sup> *Ibíd.*, pág. 379.

<sup>388</sup> *Ibíd.*, pág. 382.

<sup>389</sup> Enrique Alonso, *op. cit.*, pág. 141.

<sup>390</sup> Roberto Núñez y Domínguez. *Las revoltosas...*, pág. 546.

<sup>391</sup> Pablo Parga, *op. cit.*, pág. 89.

Castro Padilla, obtuvo inusitado brillo, ya que María Conesa, la principal animadora de los cuplés y bailes de antaño, echó el resto en materia de alegría y salero, lo mismo que Joaquín Pardavé con su habitual vis cómica, Gloria Marín, Paquita Estrada y demás artistas, que hicieron centenaria esta simpática y añorante revista.

*Roberto el Diablo* se expresó así al respecto:

El espectáculo que en 1938 constituyó un verdadero *hit* fue sin duda el ofrecido en el Lírico por el empresario Castro Padilla a base de revistas retrospectivas, como las tituladas *En tiempos de Don Porfirio* y *Aquellos treinta y cinco años*, de los conocidos autores Ortega y Prida, y que sirvieron a María Conesa para reverdecer sus lauros de insuperable tiple cómica, y a Joaquín Pardavé y a Amelia Wilhelmy para cosechar nuevos aplausos con su jocosidad de buena cepa.<sup>392</sup>

María filmó *Refugiados en Madrid*, de Alejandro Galindo,<sup>393</sup> con Córdova, Fernando y Domingo Soler.

*Roberto el Diablo* celebró el acierto escénico de 1939:

En el Teatro Lírico, regentado por la veterana razón Ortega, Prida y Castro Padilla, con sus obras *Recordar es vivir*, *Aquellos treinta y cinco años*, *Parece que fue ayer*, y *Las Fiestas del Centenario*, consiguieron el doble y anhelante triunfo escénico y económico. María Conesa, Amelia Wilhelmy, Paquita Estrada, Loló Trillo, Margarita Carbajal, Matilde Palou y Lupe Rivas Cacho fueron las figuras que con su simpatía y su gracia presidieron el elenco femenino, a la vera de Joaquín Pardavé, Fernando Soto, Oscar Pulido y Roberto Meyer, destacándose la pareja de baile Rodríguez-Yal y las vicetiples por su disciplinado conjunto. En el Fábregas hizo una efímera temporada revisteril “La Conesa”, durante julio y agosto, debutando con la obra *El sufragio efectivo*.<sup>394</sup>

<sup>392</sup> Roberto Núñez y Domínguez. *Las revoltosas...*, pág. 549.

<sup>393</sup> *Loc. cit.*

<sup>394</sup> Roberto Núñez y Domínguez. “Revista y baile...”, pág. 561.

Desde entonces, la fenomenal tiple siguió gozando de gran popularidad. Consolidó una larguísima y sorprendente carrera artística, siempre admirada y querida por quienes la rodearon.

María Conesa murió en la Ciudad de México el 4 de septiembre de 1978.



# Pioneras de la danza clásica en Yucatán: Shestakova y Alatorre

Mis visitas a la Biblioteca Carlos R. Menéndez y al Fondo Reservado del Centro de Apoyo a la Investigación Histórica de Yucatán (CAIHY) me permitieron registrar la presencia de intérpretes famosos de la danza en el Teatro Peón Contreras de Mérida. Entre ellos la transformista *Ellis*, en octubre y noviembre de 1910; la violinista y bailarina Norka Rouskaya, en enero, febrero y abril de 1919; Rebeca Viamonte, *Yol Itzma*, “la danzarina de la leyendas”, en 1929 y 1930, Xenia Zarina y Michael Khariton, el 21 de febrero de 1935, entre muchos otros. El público yucateco los aplaudió y se familiarizó con ellos, con un fervor semejante al que experimentaba ante las estrellas del cinematógrafo como Ginger Rogers y Fred Astaire.

Mientras me encontraba en la búsqueda de los testimonios de la labor despegada por la artista rusa Nina Shestakova en su primera etapa de trabajo en la Ciudad Blanca, constaté que ella y Emmita Alatorre Sainz –alumna de la maestra Shestakova en la Ciudad de México– fueron las principales protagonistas del inicio de la tradición balletística en tierras mayas. Un trágico acontecimiento posterior fue el motivo por el cual la sociedad de la ciudad de Mérida permitió que Shestakova estableciera el primer centro de enseñanza de ballet en una escuela que llevó el nombre de su alumna.

Nina Vassylina Shestakova Popova nació en Moscú el 28 de diciembre de 1904, hija de Vasily Constantinovich Shestakov y María Shestakova. Inició sus estudios en escuelas particulares desde los seis años e ingresó al segundo

grado de la Escuela del Teatro Imperial Ruso –Bolshói–, donde su maestro fue Mikhail Mordkin. En esta escuela finalizó su formación y se graduó. En San Petersburgo estudió con Michel Fokine. En 1913 los Shestakov abandonaron Rusia al iniciarse la revolución bolchevique y se establecieron en Letonia, donde Nina continuó sus estudios con Fedora Primera.

La joven debutó a los veintiún años en la compañía de Ballet del Teatro de la Ópera de Riga. Varios años después viajó a París para perfeccionarse con las maestras Olga Preobrajenska y Vera Trefilova. Participó en el Ballet del Teatro de los Campos Elíseos y fue escogida por Nicolás Sergueef para pertenecer a la Opéra Privé, compañía con la cual arribó a México después de una larga gira por Brasil, Argentina y América Central. En la temporada de 1931 de la compañía en México Nina fue una de las solistas y destacó en la filmación de *El lago de los cisnes*. Desgraciadamente el empresario no cumplió con el contrato y los integrantes tuvieron que resolver por sí solos su penosa situación.

Shestakova, junto con su esposo, Grisha Navibatch, se quedaron en la Ciudad de México. Aceptaron el traspaso de una Academia de Danza en la calle Bucareli, donde fundaron la Escuela de Baile Clásico Nina Shestakova. Fue en ese momento cuando Emmita Alatorre Sainz, a muy temprana edad, se inició en el ballet con la prestigiada maestra rusa.

Para 1933 Shestakova presentó en el Casino Americano un festival con sus alumnos, entre ellos Sergio Franco, Lolita Téllez Wood, Magdalena Ortega, Enrique Uranga, y los niños Emmita Alatorre y Luis Pérez Piño.<sup>395</sup>

Nina continuó ofreciendo funciones con su Ballet Concierto tanto en la capital del país como en algunos estados de la República.

<sup>395</sup> Patricia Aulestia. *Historias alucinantes de un mundo ecléctico. La danza en México 1910-1939*. México, INBA, Cenidi Danza, 2013, pág. 211.



## Emmita Alatorre Sainz

Parte de la portada del libro *Emmita Alatorre*,  
de Víctor Salas González.  
1ª edición de danzas Progreso, 2015.

En 1934, Emmita Alatorre –quien se destacaba entre los discípulos de Nina– tuvo que trasladarse al puerto de Progreso, Yucatán, ya que su padre fue designado comandante de la guarnición y la familia se vio en la necesidad de mudarse y radicar en esa ciudad. La pequeña *ballerina* debutó en el puerto:

Esta precoz artista de baile clásico hizo su presentación ante el público porteño el 13 de febrero de 1935. En el teatro Variedades se efectuó esta noche la velada a beneficio del Asilo de Mendigos –inaugurado en noviembre de 1934–.

Todos los números programados se cumplieron. En su ejecución cosecharon nutridos aplausos Charito Ortega, Manuel Fernández Trava, María Luisa Rebolledo, Fanny Novelo Rosado, y, sobre todo, la graciosa bailarina de nueve años de edad Emma Alatorre, que, como una muestra de simpatía al público porteño, se presentó por esta única vez en escena.

Tanto la *Gavota*, como la *Polka*, y en el *Vals* que maravillosamente bailó la diminuta danzarina, así como en los bailes internacionales de la segunda parte, cautivó a los espectadores. La orquesta, en la que figuraron el violinista Orloff y el flautista Luis Ontiveros, estuvo dirigida por el consagrado maestro don Arturo Cosgaya. Felicitaciones a la pequeña Emma, que triunfó plenamente, así como a

todas las personas que tomaron parte en el humanitario festival, por el rotundo éxito alcanzado.<sup>396</sup>

El corresponsal en Progreso del *Diario del Sureste*, de Mérida, escribió una larga crónica:

Una simpática fiesta resultó la velada efectuada anoche en el teatro Variedades de esta ciudad de Progreso a beneficio del Asilo de Mendigos de Mérida y en la que se destacó de una manera interesante el hecho de haber sido presentada al público progreseño la encantadora niña de nueve años Emmita Alatorre Sainz, hija de los esposos general Arturo L. Alatorre Blanco, dinámico Jefe de la Guarnición de este puerto de Progreso, y la señora Betty S. de Alatorre Blanco.

La función a que hacemos referencia estuvo patrocinada por nuestro culto Gobernante, licenciado César Alayola Barrera, y el general Rafael Cházaro Pérez, de la jefatura de la 30 Zona Militar. El programa estuvo dividido en dos partes: después de una obertura por la orquesta dirigida por el maestro Cosgaya, el conocido *disseur* señor Manuel Fernández Trava deleitó a la concurrencia recitando, con la propiedad que lo ha distinguido siempre, varias hermosas composiciones en verso.

Inmediatamente fue presentada la niña Emma Alatorre, siendo recibida por un nutrido y prolongado aplauso. En la encantadora niña encontramos un fino espíritu de interpretación en las danzas más difíciles y delicadas, cosa que demostró interpretando graciosamente una *Gavota*, una *Polka* y un *Vals*.

Cubren la segunda parte la orquesta, la señorita María Luisa Rebolledo, que cantó admirablemente dos sentidas canciones, y Fanny Novelo Rosado, aventajada discípula de Fernández Trava, quien dijo dos sentimentales poesías. Nuevamente en escena, la precoz bailarina Emma Alatorre puso de relieve su temperamento con números de baile internacionales. El ruso escollo de muchas bailarinas fue ejecutado con verdadera maestría, y ello es natural ya que su profesora Nina Shestakova, de la extinta Academia Imperial Rusa, puso su arte en su enseñanza: el baile gitano que nos recordara a Antonia Mercé y Pastora Imperio, así como el baile húngaro. Estos tres números fueron bisados y objeto de ovaciones de la selecta y numerosa concurrencia que asistió al espectáculo.

<sup>396</sup> *Juventa*, febrero de 1935. [Progreso, Yucatán.]

No debemos olvidar la labor de la orquesta encomendada al profesor Cosgaya y en la que figuraron el violinista Miguel Orloff y el flautista señor Luis Ontiveros. La concurrencia que vino a esta capital, misma que citamos en nuestra información de anoche, partió inmediatamente terminado el espectáculo.

El resultado de la velada es el siguiente: ingresos \$344.50. Egresos: \$179.25. Utilidad: \$165.25. Nuestros estimados amigos, el general Alatorre B. y su distinguida esposa, dan las más expresivas gracias a las personas que colaboraron en este festival y al señor Gobernador, a los señores Presidentes Municipales de este puerto y de Mérida, y a otras personas por sus donativos.

Por nuestra parte, nuevamente felicitamos a la pequeña Emma y a todas las personas que tomaron parte en el humanitario festival, por el éxito alcanzado.<sup>397</sup>

*Juventa*, la revista porteña, volvió a referirse al evento:

Ya la prensa meridana prodigó a la niña Alatorre grandes y merecidos elogios, y, sin embargo, cuanto se ha dicho resulta poco ante la realidad de su valer artístico, por la magistral interpretación que da a sus bailables, a los que imprime un sello propio inconfundible, que desde luego hace augurarle un lugar preferente en el solio de los predestinados del Arte.

La *Gavota*, la *Polka* y el *Vals*, todos de la escuela clásica, que llenaron la primera parte de la actuación de la artista, merecieron la aprobación de la selecta concurrencia que con sus prolongados aplausos la obligaron a bisar cada número. La segunda parte del programa correspondió a la escuela internacional: baile ruso, húngaro y gitano; el baile ruso ejecutado con irreprochable maestría, a más de la ovación clamorosa de la diana.

Compartieron con la niña Alatorre el éxito de la velada el profesor de declamación señor Manuel Fernández Trava y su aventajada discípula, la señorita Fanny Novelo Rosado; la cantante señorita María Luisa Rebolledo, el cuarteto de trovadores porteños y la orquesta que actuó bajo la hábil batuta del inspirado compositor don Arturo Cosgaya.

La función fue a beneficio del Asilo de Mendigos en la Ciudad de Mérida; la doble circunstancia del debut de la niña Alatorre y el fin altruístico a que se destinaría el producto de la velada hacía esperar que el Teatro Variedades

<sup>397</sup> *Loc. cit.*

tendría lleno completo; pero desgraciadamente no fue así, pues gran parte del lunetario quedó desocupado. Pronto, en ocasión de la velada que ofrecerá el cuadro cultural HEBE, tendremos una nueva oportunidad para admirar a Emmita, quien gustosamente se ha prestado para realzar la actuación de aquel cuadro de aficionados que pugna por ofrecer a la sociedad porteña noches de sano e instructivo solaz. *Juventa* felicita a la niña Alatorre y la alienta a seguir por la ruta que su vocación señala.<sup>398</sup>

La familia de Emmita invitó a la maestra Shestakova para apoyarla por una temporada, cuando la pequeña, de tan sólo diez años de edad, comenzó a compatir sus conocimientos de ballet con los niños de la zona. De esta manera abrieron una Academia de Ballet, que fue la primera en el estado.

Una nota en la revista *Juventa* comentó:

Emmita, la precoz artista del ballet, abrió una Academia de Baile. Distinguidas damas han inscrito a sus graciosas bebés en la Academia de Emmita. La señora de Alatorre, mientras el maestro Basto teclaba el piano, nos iba explicando todos los tiempos de las danzas que las diminutas artistas en ciernes ejecutaban bajo la “severa” batuta de su maestra [...] Cuarenta y cinco alumnos tiene Emmita, divididos en cinco grupos, entre ellos Guillermo Urcelay Gutiérrez, Alfonso Díaz Maldonado, Blanquita Creollo Díaz, Fanny Castillo Flores, Esther Ortega [...] También Alfonso Morales, Enrique Urcelay Gutiérrez, Nora y Nilvia Flores Arjona.<sup>399</sup>

Así fue como la danza clásica fue introducida en el puerto de Progreso, convirtiéndose Shestakova y Alatorre en las pioneras de la enseñanza de esta disciplina en Yucatán.<sup>400</sup>

<sup>398</sup> *Loc. cit.*

<sup>399</sup> *Por Esto!*, 1995. [Mérida, Yucatán.]

<sup>400</sup> *Diario del Sureste*, noviembre de 1935. [Mérida, Yucatán.]

Pocos meses tuvo Emmita para imponer su talento y vocación formadora de niños artistas. Aconteció que Emmita fue a Mérida para presentarse en otra función de beneficio, pero el implacable destino determinó un cruel e inesperado desenlace:

Se alojó en la residencia de la señora Piedad Lara Baqueiro. Al día siguiente salieron para el puerto en un automóvil guiado por su hija Nydia Lara Baqueiro; a las puertas de Progreso la conductora perdió el control y se volcaron provocando una aparatosa voltereta. Emmita falleció prematuramente en un accidente en el kilómetro 32 de la carretera Mérida-Progreso el 9 de noviembre de 1935 a las 9.00 horas. El cadáver de la niña fue trasladado a la residencia del señor Guillermo Urcelay y posteriormente la llevaron al hogar de los inconsolables esposos Alatorre Sainz.<sup>401</sup>

Ante la tragedia se publicaron sentidas esquelas:

La niña Emma Alatorre Sainz falleció ayer. Sus padres y hermanos tienen la honda pena de poner en conocimiento de usted la dolorosa nueva y de suplicarle que sirva formar parte del cortejo fúnebre que acompañará el cadáver hasta el Cementerio General de este puerto, por cuyo favor le anticipan las más cumplidas gracias. Progreso, Yucatán, México, a 10 de noviembre de 1935.

Nota: El cortejo fúnebre partirá de la casa número 122 de la calle 27 de este puerto a las 10 horas.

El Capitán del Puerto de Progreso y su personal de oficina hacen presente al señor Gral. D. Arturo L. Alatorre Blanco y honorable familia, su sincera condolencia por la irreparable pérdida de su querida hija la niña Emma Alatorre Sainz. Progreso, Yucatán, a 9 de noviembre de 1935.<sup>402</sup>

*Parsifal* publicó una nota especial en el *Diario del Sureste*:

Alondra de voz de seda y de cristal, cuya misión divina era la de anunciar la radiante epifanía de la aurora. Criatura de alada estirpe paradisial, mujercita

<sup>401</sup> *Diario del Sureste*, 10 de noviembre de 1935.

<sup>402</sup> *Loc. cit.*

gentil de plástico cuerpo en capullo, en torno al cual las gracias y los ritmos tejían sus floridas guirnaldas para abrazarte cariciosas.

Tal vez en misteriosas metempsicosis en ti había resurrector Isadora Duncan, la de los pies alados, sabia danzadora de teorías filosóficas, y como tú, por rara coincidencia, de trágico destino, pues en un puente también se hundió cuando viajaba en su lujoso auto, la admirable triunfadora, inventora de simbólicos bailes: la creadora de “La muerte del cisne” [sic],<sup>403</sup> cuyos secretos rítmicos también poseías.

Anoche todavía, en una fiesta santa de caridad, hiciste tu arte refinado, y como un cisne morías... para aliviar la miseria de muchos seres para ti desconocidos. Sobre esos anónimos dolores desplegaste tus alas inmaculadas, y hoy esos dolientes seres, con tus bendiciones, te han formado una escala para que asciendas a la Gloria, mujercita gentil de estirpe paradisial.

Voces dilectas te cantarán aquel tierno, lindo madrigal:

Tú te has ido, tú te has ido...  
Y aunque muerta no te olvido,  
sobre mi hondo desconsuelo  
tu recuerdo, flota y flota,  
como nube y como nota,  
como el sol y como el cielo...

Nota y nube fuiste tú, por eso tan prestamente pasaste por la vida; te disipaste como efímero suspiro, como nota de la lira, como nube de incienso. ¿Qué poder humano hubiera podido retenerte, qué fuerza podía contener tu vuelo hacia la gloria?

Ahora que el corazón de la estrella matutina anidará tu alma ya nadie podrá olvidarte, peregrina de vuelo musical. Seguirás cantando la anunciación de la aurora, verás cómo se forma la resplandeciente custodia; tal vez con sus minitas sin maquillaje ayudará a tejerla. Y éste será tu divertido juego de infantina celestial.<sup>404</sup>

<sup>403</sup> *Parsifal* se confunde al atribuir a Isadora Duncan la coreografía *La muerte del cisne*, que fue creada por Michel Fokine para Anna Pavlova.

<sup>404</sup> *Parsifal*. *Diario del Sureste*, 9 de noviembre de 1935.



Pedro I. Pérez Piña señaló en la revista *Juventa*:

El aquilón de la tragedia hizo que arrumbase la barca de Caronte hacia el puerto de la Felicidad, que en un fugaz minuto quedó sombrío, desolado y triste. Era demasiada Gloria en un capullo para que reventara en fragantes y policromos pétalos.

Las leyes del Destino son ineludibles y hay que aceptarlas en toda su fiereza.

El Hado del Egoísmo, que ahora preside los actos de la Humanidad, es implacable y no podía aceptar que Emmita anduviese haciendo derroche de amor al desvalido, y por esto salió a su encuentro en medio de una encrucijada y abatió con lujo de impiedad sus impolutas alas que sólo sabían distenderse para escalar la cumbre del Bien.

¡Oh, sarcasmo inexplicable! La muerte truncó su ilusión, marchitó sus esperanzas y segó sus infantiles ensoñaciones, precisamente cuando volvía trayendo plasmados los ojillos zarcos del infinito regocijo de haber actuado en una función de beneficencia. En su rostro infantil, todavía caliente por las últimas palpitations de la vida que acababa de escapársele, conservaba cuando la vimos las huellas del resonante éxito que horas antes había obtenido con su postrimera danza "La muerte del cisne". Aunque la vemos en su armiñado ataúd con la pupila inerte, que tantas veces resplandeciera de gozo y gratitud cuando el público aplaudía sus inimitables danzas, aún la vemos inmóvil cuando tanto amó el movimiento: aun la vemos, quieto el corazón que tantas veces hizo latir para aliviar el dolor ajeno.

Hacía días que Progreso lloraba calladamente la noticia de que pronto se ausentaría su precoz artista predilecta, la que supo escribir sobre el pentagrama de la monotonía de nuestra vida provinciana las notas del arte más puro y de la más sana alegría. ¡Qué lejos estábamos de pensar que le daríamos nuestra eterna despedida los que soñamos verla en plena madurez de su triunfo!

¡Los que esperábamos asistir a su apoteosis bajo este mismo bello cielo tropical embalsamado por las brisas marinas! Para nosotros su prematura muerte será una lúgubre pesadilla de la que jamás despertaremos.

Nosotros seguiremos alimentando la ilusión de que asistimos a sus danzas clásicas y que todavía vemos agitarse en la escena su diminuto cuerpecito, ágil, flexible y subyugador. Nada importa que la tierra se hubiese agrietado,

silenciosa y amorosamente, para aprisionar en su insaciable avidez a la materia, si lo espiritual seguirá girando en torno nuestro, acrecentado en luminosidad de la tragedia.<sup>405</sup>

El licenciado Francisco Canto Rosas expresó en el *Diario del Sureste*:

Pleno florecimiento de arte, maravillosa eclosión de unos tiernos años triunfadores, ya por la virtud sin igual de su danza, esta gentil chiquilla puso aurora en nuestro corazón y distendió ante los ojos del cronista el abanico de sus bailes y la euritmia de su cuerpecito de bayadera ideal, hecha para el amor y pura gloria.

Vibrante en su ingenua infantilidad, las notas de la danza vivían en ella, haciéndola, por un milagro del arte, genial protagonista de poemas de dolor y de sacrificio, vueltos música y movimiento por la gracia sin igual de sus brazos y de toda ella, que pasaba por la escena con majestuosa belleza de sus interpretaciones y de sus sentimientos. La sociedad porteña, en la cual sus padres ocupan lugar predilecto por su hombría de bien y por su don de gentes, tuvo la suerte de descubrir a esta diminuta artista que alegraba las caliginosas horas de su siesta tropical con la urdimbre de sus bailes, tal una reinecita de Francia que ofrece sus primeras armas para la gentil pavana y para el aristocrático minué.

Progreso, con su bárbaro son africano y con su playa de arenas dulces y románticas, supo primero de los minutos fugitivos vividos en íntima comunión con el arte, cuando Emmita tomaba participación en los Festivales de caridad o en fiestas sociales y sabía conmovir y triunfar tejiendo con sus delicados piececitos y con sus armoniosos brazos. La danza ritual que transportaba a lugares de meditación y a un oasis de dulzura y de emoción.

El viejo Teatro Variedades vibró de emoción cuando en su vetusto escenario la figulina gentilísima dibujó su ensueño en las fiestas escolares y contribuyó en una renunciación que mucho la honraba a hacer más atractivos los programas de esas veladas, en algunos de los cuales nuestro corazón se enredó en las notas musicales de una canción desgranada por unos labios en flor y en los pies de Emmita, que hacía vivir horas de intenso arte y de profunda belleza a la numerosa concurrencia, ávida de aplaudirla y de rendirle homenaje de su

<sup>405</sup> Pedro I. Pérez Piña. *Juventa*, 9 de noviembre de 1935.

simpatía y de su cariño. Y vino hasta Mérida, y nuestros escenarios también la vieron triunfar, maravillosamente artista y divinamente infantil.

Mérida no le regateó su admiración, y para que un programa de arte mereciera ese nombre se hacía indispensable que Emmita deshojara en él las flores de su gracia y los ritmos de sus danzas. Hija de padres comprensivos y cultos, volvió a la metrópoli a perfeccionar sus estudios en el divino arte. Y la ciudad de los palacios nos la devolvió más completa, más artista, más ella misma. Que Emmita fue eso y nada más.

Una mujercita que sabía el enorme valor de su arte y que lo iba popularizando poco a poco. Y no podía ser de otro modo, ya que hija de soldado de la Revolución necesita del arte para llegar mejor hasta el alma del pueblo.

Promesa hecha brillante verdad. Ensueño vuelto realidad. Maravilla de la fantasía de un cuentista oriental, que volcará su milanochesca alforja en su cuna, como las hadas de Andersen o Perrault, Emmita Alatorre Sainz habrá triunfado y será proclamada Reina de la Danza.

Y como todos los triunfadores jóvenes, como todos los enamorados del ideal, su existencia habría de ser corta y breve, con la brevedad de las cosas definitivamente maravillosas y enormemente bellas.

Y es así como ayer, de la manera más lamentable, cayó en los brazos de la muerte cuando apenas se abría a las sonrisas de la vida. *Diario del Sureste*, que como toda publicación honrada abrió su puertas de par en par para que por ella entrara triunfadora la adorable Emmita, y que supo del honor de contribuir a sus éxitos con una publicidad muy justa y merecida, sabe hoy del dolor de consignar su muerte y de abrir, también de par en par, sus brazos, para tener en ellos, muy cerca de su corazón, a los atribulados padres de la infantil danzarina que pagó a la vida el pecado de haberle arrebatado sus primeros triunfos cuando apenas ponía en ella sus primeros pasos.<sup>406</sup>

Una enorme concurrencia asistió a los imponentes funerales de la pequeña artista, efectuados en el Cementerio de Progreso,<sup>407</sup> los cuales constituyeron una nota de duelo sin precedente. Su tumba se encuentra al costado derecho del mausoleo de Miguel G. Gutiérrez.

<sup>406</sup> *Juventa*, 10 de noviembre de 1935.

<sup>407</sup> *Diario del Sureste*, 11 de noviembre de 1935.

Una semana después se propuso la creación del Parque Infantil Emma Alatorre Sainz:

En el Salón de Actos del Palacio Municipal, representaciones de distintos sectores sociales de esa localidad formaron un Comité que se encargará de la construcción del Parque Infantil que perpetuará la memoria de Emmita. Fueron elegidos Camilo Escalante P., presidente; Javier Arjona P., secretario; Ramiro Millán P., tesorero, y doce vocales, representantes del Club Rotario, el Centro Español, corporaciones obreras, escuelas oficiales y particulares. El terreno escogido fue el situado en el cruce de las calles 31 con 22 de esa ciudad, contraesquina de la Plazuela "Hidalgo". También se designó un subcomité de damas, siendo designada delegada especial la profesora señora María Arjona de Flores. El plano del parque será confeccionado por el ingeniero Fidencio G. Márquez, hijo.<sup>408</sup>

El tiempo transcurrió y Nina regresó nuevamente a Progreso:

En el vapor "México" llegó, procedente de la metrópoli, la distinguida señora Beatriz Sainz de Alatorre Blanco, esposa del general Arturo L. Alatorre Blanco, quien durante algún tiempo desempeñó el cargo de Comandante de la Guarnición de esta plaza de Progreso.

La señora Sainz de Alatorre viajó acompañada de la eximia bailarina clásica Nina Shestakova, quien dará un recital en la ciudad. El objeto del viaje de la señora Sainz de Alatorre es asistir a la ofrenda que se hará sobre la tumba de su extinta hija, la precoz bailarina Emma, fallecida el 9 de noviembre del año pasado. Hasta el muelle acudieron a recepcionar a las viajeras estimables personas de esta localidad. Las viajeras se hospedaron en la residencia del señor Guillermo Urcelay González.<sup>409</sup>

<sup>408</sup> *Diario del Sureste*, 18 de noviembre de 1935.

<sup>409</sup> *Juventa*, 1936.

La ceremonia ofrendada a Emmita en el panteón tuvo una asistencia multitudinaria, con muestras de admiración para su inolvidable arte.

Al cumplirse un año de su fallecimiento, Pedro I. Pérez Piña recordó la fatídica fecha:

¡9 de noviembre de 1935! Esta fecha, escrita con los rojos caracteres de la tragedia, aviva en nuestra memoria el dulce recuerdo de Emmita Alatorre Sainz, la diminuta y genial danzarina de ojos aceitunados que cayera en mitad de la carretera en momentos que la Gloria le brindaba sus caricias. Brevísimo tiempo siguió en su incesante giro a la rueda de la vida, y sin embargo sembró simpatías y cariños al regar con la infantil savia de sus generosos sentimientos el árbol de la Caridad, que en el primer aniversario de su prematura muerte está cuajado de frutos de gratitud que besan reverentemente su sepulcro perfumado con las rosas y azucenas de sus pequeñas discípulas, que en santa peregrinación van día a día a renovar la promesa hecha ante su exánime cuerpo ensangrentado de no olvidarla nunca. La catástrofe llegó cuando nadie podía presentir que la muerte rondara alrededor de aquel capullito henchido de gracia que experimentaba singular complacencia practicando el bien.

Emmita, que vivió y murió por su exquisito arte, nunca dejó de ofrecer su valioso concurso a cuanto festival benéfico se organizaba en aquellos días en que se solazaba nuestro espíritu al contemplarla en su maravillosa concepción de la “danza del cisne”; por esto, cuando su frágil cuerpecillo se ofreció ante los aterrados ojos de sus admiradores, bañado en púrpura, las pupilas se humedecieron en llanto y los corazones se encogieron de dolor.

Su padre, el intachable caballero general don Arturo Alatorre Blanco, dilecto amigo mío, nos dijo alguna vez en el Club Rotario, en animada charla de sobremesa, y con justificado paternal orgullo: “Emmita ha obtenido aquí sus primeros triunfos; aquí ha sido colmada de agasajos; si algún día llega su definitiva consagración, vendrá a ustedes; yo no quiero que les olvide”.

Cuán lejos estaba de pensar, mi pobre amigo, que se quedaría para siempre entre nosotros aquel retoño, que al hundirse entre las sombras del sepulcro segó la fuente de la felicidad donde mitigaba sus sinsabores de soldado de la Patria. “Yo no quiero que les olvide”, todavía martilla en mis oídos esta frase que en reciprocidad nos hace clamar: ¡nosotros no la olvidaremos!, y en prueba aquí estamos, demudado el semblante, renovando el dolor que nos dejó su prematura muerte.<sup>410</sup>

Con una ceremonia sencilla a la vez que imponente se recordó a Emmita.<sup>411</sup> Ese año, la maestra Shestakova realizó dos funciones en el Teatro Variedades de Progreso.

<sup>410</sup> *Diario del Sureste*, noviembre de 1936.

<sup>411</sup> *Loc. cit.*



## *Shestakova en Mérida*

"Nina Shestakova: pionera de la danza en México".  
*Boletín Informativo del Centro de Información  
y Documentación de la Danza*, núm. 3.  
México, SEP/INBA/CID Danza, 1985, pág. 27.

Nina viajó posteriormente a Mérida, donde tuvo un grato recibimiento. La prensa publicó sus fotografías de *ballerina* y les comunicó a los lectores:

Nina Shestakova, profesora de bailes clásicos, arte que enseñó a la pequeña Emma Alatorre, desaparecida trágicamente y de grato recuerdo entre nosotros. Nina se encuentra ya en esta ciudad y abrirá una academia de baile, continuando sus actividades de la capital de la República, de donde llegó, y en la que tenía a su cargo la academia rusa.

Se nos informa que para darse a conocer a la sociedad meridana la gentil visitante ofrecerá en breve un recital de arte.<sup>412</sup>

Nina preparó cuidadosamente su recital en el Teatro Peón Contreras. Se esmeró en presentarse como toda profesional rusa tenía costumbre. Sus anuncios en los diarios de Mérida lo prueban:

<sup>412</sup> *Diario del Sureste*, 1936.

Peón Contreras. Mañana Viernes 6 de noviembre de 1936 -a las 8.45 p.m.- ¡Acontecimiento artístico y social! Nina Shestakova de la Ópera Privé de París en un grandioso Festival de Arte.

Orquesta de 30 profesores bajo la dirección del maestro Francisco Sánchez Rejón.

Luneta numerada \$1.50 Segundo piso \$0.50 Los productos de este festival se destinarán al Monumento a la Memoria de Emmita Alatorre Sainz.

Localidades en venta en el Salón de Belleza de la señora María Guerra de Castellanos. Calle 61 No. 475.<sup>413</sup>

*Don Santos de la Santera, del Diario del Sureste, reseñó así el acontecimiento artístico:*

El arte de Nina Shestakova abarca todos los matices de la danza. Desde el ritmo ingenuo, frívolo, fácil del vals vienés, hasta el expresivo y complicado del ballet ruso. Un programa breve, compuesto de danzas que casi pudiéramos llamar a públicos no inclinados en los misterios de este arte para espíritus superiores, un programa inteligentemente confeccionado, en fin, fue el que sirvió a la genial discípula de la gran Anna Pavlova para presentarse anoche en el Peón Contreras ante el público de Mérida.

Y decimos inteligentemente confeccionado porque se inicia con un valsecillo suave y retozón, para entrar luego a la popular *Danza de Anitra*, de Grieg –toda plasticidad y elegancia–, y subir luego de tono en el *Preludio doloroso*, danza de gran expresión dramática; rompe enseguida con un baile gitano lleno de colorido, y termina, en progresivo ascenso, con la inmortal *Muerte del cisne*, de Saint-Saëns, en la que Nina tiene una interpretación personalísima.

La eminente danzarina rusa mereció anoche el homenaje cordial del público meridano. Su valor se revela fuertemente en cada una de sus interpretaciones, a las que imprime un sello de originalidad y de novedad inconfundibles. La escenografía, sobria y adecuada, sirvió de marco para realzar la belleza de su arte. La orquesta del maestro Sánchez Rejón colaboró eficazmente.

Comenzó la velada con varios bailables a cargo de un grupo de pequeños alumnos de la malograda Emmita Alatorre Sainz, promesa arrebatada al arte por la tragedia y que supo de las enseñanzas de Nina, quien tuvo por ella predilección porque apreció sus maravillosas facultades.

<sup>413</sup> *Diario del Sureste*, 5 de noviembre de 1936.



Fanny Castillo, Nilvia Flores, Esther Ortega, Nova Flores, Alfonso Morales y Enrique Urcelay son los nombres de estos pequeños artistas que, como muy bien dijo Ernesto Pacheco –que actuó como maestro de ceremonias en el festival–, pusieron de manifiesto la técnica perfecta y la paciente labor de la joven danzarina muerta: todos los números fueron aplaudidos, con especialidad el baile ruso (5° número), que reveló empeño y estudio en los pequeños actuantes. Los intermedios fueron cubiertos por números de poesía a cargo de la señorita Addy Noemí Escamilla –una verdadera excepción entre nuestras recitadoras del bello sexo: voz agradable, gracia, ademán justo y natural, un poco recargado quizás, pero nada artificioso– y del señor Manuel Fernández Trava, y un número de canto por el joven barítono Pedro Fernández Trava.<sup>414</sup>

Ante tan cálida acogida, y un triunfo enorme, la maestra Shestakova decidió quedarse en Mérida y fundar su escuela con el nombre de Academia de Baile Emmita Alatorre, en la calle 57 con 59, en la casa de René Alieta G. Cantón.

El éxito no se hizo esperar. Nina Shestakova logró reunir a una gran cantidad de estudiantes, quienes eran hijos de familias pudientes, políticos, intelectuales y profesionistas de la ciudad. Shestakova “depositó en esta entidad la primera semilla de su arte, y su incansable labor permitió que ésta germinara en lo que es hoy la cultura del ballet clásico de Yucatán”.

La maestra Nina Shestakova diseñó su plan de estudios como si se tratara de una escuela rusa profesional. Tenemos la fortuna de dar a conocer un ejemplo de la primera clase:

I Año

Ejercicios de la barra. Todos los ejercicios se hacen frente a la barra, durante dos semanas.

1.- *Demi plié*. 4/4 tiempos de música. 2 *demi plié* en la, Ila, IIIa y V posición, para cambiar de posición de los pies se usan 4 acordes.

2.- *Battements tendus* en la posición. 32 compases 4/4, 4 *battements tendus*, adelante, al lado, atrás y al lado. 2 compases cada *tendu*.

<sup>414</sup> *Por Esto!*, 7 de noviembre de 1936.

3.- *Battements tendus* de la posición con *plié*. 16 compases al primer compás: *battement tendu* adelante, al II compás *demi plié*, repetir otra vez, después lo mismo. 2 veces al lado, atrás y al lado.

4.- *Passé par terre* en la posición. 16 compases 4/4, al I compás, *battement tendu* adelante, sin detención en I posición *battement tendu* atrás, otra vez pasar adelante y atrás, se hace 8 veces.

5.- *Demi-ronde de jambe par terre* (una cuarta de rueda) 4/4, para afuera: en 2/4 el pie que trabaja se estira hacia adelante, se lleva al lado y se posa en la posición y detenerse en la la posición. El movimiento se hace 4 veces.

6.- En el primer tiempo 2/4, el pie se estira hacia el lado, llevar hacia atrás en otros 2 /4 y vuelve a la la posición. El movimiento se repite 4 veces. Lo mismo se hace en *dedans*: primero se estira para atrás y se lleva hacia el lado.

7.- Ejercicios para los brazos: 3/4 un *valse* lento: se pone la mano izquierda sobre la barra, los pies en tercera posición. En dos compases, la mano desde la preparación se levanta a la la posición, se detiene 2 tiempos y se baja, en preparación, y se detiene 2 compases en preparación. En 2 compases se levanta la mano a la primera, detener y seguir a la tercera, detener dos compases y bajar a la primera deteniendo siempre dos compases en cada posición, bajar en preparación, de la misma manera se levanta a la la, a la IIIa, abrir a la segunda y bajar en preparación, cada ejercicio se hace 4 veces.

8.- *Battement tendu*, desde la quinta posición, cada *tendu* se hace en 2 compases, total 32 compases: 4 *tendu* adelante, 4 al lado, cuatro atrás y al lado.

9.- Ejercicios preparatorios para *tendu jeté* en la posición, música 4/4. En dos tiempos se estira el pie adelante con la punta en el piso, al IIIer compás se levanta a 45° adelante, se detiene, y baja la punta al piso y cierra a la primera posición, detener en primera posición, se hace cuatro veces, adelante, al lado y atrás.

10.- Ejercicios preparatorios para *battements frappés*. 2/4 En los dos primeros acordes el pie se estira al lado con la punta estirada, al primer compás se dobla la pierna y se lleva al *sur cou de pied* delante, al segundo compás se detiene, al IIIer compás el pie se estira con la punta en el piso y se repite 4 veces, después se dobla atrás 4 veces.

11.- *Relevé* desde la I posición en *demi point* 32 compases, relevarse despacio y bajar despacio, cada ejercicio se repite 4 veces.

Centro. Los ejercicios de brazos, los pies en IIIa posición, aprender a caminar.

Para la interpretación de todos los movimientos de baile clásico es indispensable: posición correcta de la espalda, que ayuda al estudiante a conseguir equilibrio. Al empezar el 1er año sólo se bajan los hombros y los omóplatos, estómago y vientre adentro y no insistir en la espina dorsal hasta que las piernas adquieran musculatura, entonces la espina dorsal se apoya en los músculos de las piernas, de otro modo se puede lastimar la espina dorsal para siempre.

Interpretación de movimientos del cuerpo, inclinación doblando el torso con armoniosos cambios de una posición a la otra con las correctas posiciones de los brazos y cabeza, sólo se puede conseguir con la espalda bien puesta.

Primeramente, los ejercicios que se hacen en la clase de baile clásico son para conseguir la correcta posición del torso, cabeza y brazos, coordinando los movimientos.<sup>415</sup>

Nina contrató como pianista a Lupita Peraza de Núñez, lo que hizo posible acompañar con “música en vivo” los movimientos de sus aprendices. Al mismo tiempo que formaba a sus alumnas y alumnos en los aspectos técnicos, durante el año los preparaba a conciencia: media hora de barra, equilibrios en el centro y en media punta. Permitía el uso de las puntas según la fuerza en los tobillos logrados por cada alumna.

La maestra Shestakova insistió en la pulcritud de sus alumnos. Ella misma daba el ejemplo: para sus clases usaba mallas sin costuras, tejidas por ella. Diseñó el traje de clase de sus alumnas: una especie de túnica corta color rosa, con bolero hacia atrás, falditas abiertas, sin mallas, con zapatillas “Miguelito”.

Jamás se molestaba: era muy dulce; no regañaba a nadie y tenía paciencia. Pero imponía disciplina.

Anualmente programaba las funciones, además del examen de baile. Asimismo, diseñaba el vestuario de las coreografías, para las cuales cada quien se costeaba su traje. Y pintaba los telones que necesitaba para sus creaciones.

Nina acostumbraba estimular a sus discípulos regalándoles una “moneda de plata de la buena suerte”, para lo cual tejía bolsitas o las confeccionaba en

<sup>415</sup> Documento proporcionado por Rosita Medina. Mérida, Yucatán, 2011.

terciopelo de varios colores.<sup>416</sup> Con la finalidad de ampliar el espacio de su academia, se instaló en la Calle 60 núm. 452, cerca de la iglesia de Santa Lucía. Ahí comenzó a trabajar con Ana María Medina Domínguez, “Marusita”, quien fue su pianista hasta el día de su muerte. Ana María fue, como su hermana, su protectora y aliada en todas sus empresas artísticas. Ella se encargó siempre de recopilar la música para las clases y puestas coreográficas de Nina.

Shestakova montó coreografías acordes con las condiciones y los progresos de sus discípulos, creando sus propias versiones de ballets de repertorio de renombre internacional. Deben de haber sido muchas las horas de ensayo y preparación de las producciones y la coordinación escénica.

Una vez instalada en su academia de ballet, Nina organizó la Sociedad de Amigos del Arte, donde semanalmente invitaba a Luis G. Garavito, Alejandro de la Torre, al cardiólogo Eduardo Patrón Gamboa y a otros intelectuales a las veladas culturales en las que ella tocaba el violín y agasajaba a sus invitados con golosinas de su infancia.<sup>417</sup>

Antes de consignar el quehacer profesional de Nina en la cálida Mérida, describiremos su intimidad. Había sufrido mucho durante la guerra a causa de los bombardeos que atestiguó en Europa. Era una persona insegura; una mujer temblorosa y angustiada. Permaneció en el país sin documentos oficiales, por lo cual temía iniciar cualquier trámite gubernamental. No pudo visitar a su sobrina Svetlana, que residía en Alemania (actualmente vive en Canadá).

En Mérida se refugió en sus amigos, a quienes visitaba los fines de semana acompañada de sus mascotas: un pájaro y un gato. Se aseguraba de no tener problemas con nadie. Fue una mujer de una educación exquisita. Al entrar a su casa le gustaba calzarse sus “chanclas” tejidas por ella. Le complacía sembrar legumbres y frutas. Preparaba mermeladas de higo y de frambuesa. Cocinaba empanadas rusas *piroski*. Solía leer en francés, entonaba canciones de su terruño y adoraba las coreografías tradicionales.<sup>418</sup>

<sup>416</sup> Rosita Medina. Entrevista realizada por la autora. Mérida, Yucatán, 2011.

<sup>417</sup> *Loc. cit.*

<sup>418</sup> *Por Esto!*, 2010.

Shestakova decidió presentar a su alumnado anualmente, y, contrario a lo acostumbrado, en vez de preparar *suites* de danza se inclinó por abordar las grandes temáticas coreográficas rusas que habían sorprendido al mundo. De manera coincidente, el director coral Amílcar Cetina Albertos solicitó cantantes para dirigir la ópera *El Príncipe Igor*. Nina se presentó, ya que podía cantar en ruso. Le propuso llevar a escena las *Danzas polovtsianas* y se comprometió a recrear la coreografía de la obra, pues ella la había interpretado en la Ópera Privé de París.<sup>419</sup>

En 1937 Nina anunció su primera función de ballet, un acontecimiento artístico que se llevó a cabo el 5 de noviembre con “40 señoritas y 20 jóvenes de la sociedad meridana presentando en el Peón Contreras un bailable, bajo la dirección de la notable bailarina rusa Nina Shestakova, además de un coro de 60 voces bajo la dirección del maestro Amílcar Cetina. La orquesta de 40 profesores dirigidos por el maestro Francisco Sánchez Rejón”.<sup>420</sup>

Nina manejó profesionalmente la publicidad de sus funciones. Sus anuncios aparecieron en los principales diarios de la ciudad:

Teatro Peón Contreras. El acontecimiento artístico y social del año para el viernes 5 de noviembre de 1937. *Las danzas polovtsianas* de la ópera de *El Príncipe Igor*. Nina Shestakova. 40 señoritas y jóvenes de nuestra mejor sociedad. 40 profesores de Orquesta. Dirección: Francisco Sánchez R., y el coro que dirige el Prof. Amílcar Cetina. Ya están las localidades a la venta en la Academia de Baile Emmita Alatorre, Calle 60 núm. 452.<sup>421</sup>

La prensa preparó al público para poder apreciar los ballets programados. En el *Diario del Sureste*, N.N.C. hizo gala de su erudición sobre el tema:

<sup>419</sup> G. Cámara Zavala, *op. cit.*, pág. 337.

<sup>420</sup> *Loc. cit.* y *Diario del Sureste*, 2 de noviembre de 1937.

<sup>421</sup> *Diario del Sureste*, 3 de noviembre de 1937.

En la literatura rusa medieval destaca, por sus caracteres legendarios y épicos, el poema en que sugestivamente se pintan las hazañas del príncipe Igor Sviastosky. Este personaje, a quien la fantasía y la realidad dan relieves extraordinarios, no pudo conservar su soberanía, y en 1184, dicen los relatos, fue hecho prisionero por el Gran Kan, uno de los dignatarios de la estirpe de Gengis-Kan.

Mas eran tales actos de Igor, tanta admiración producía la inteligencia y bizarra defensa que de sus fueros hizo en el campo bélico, mantuvo su prestigio personal con tal dignidad e inspiraba tanta estimación, que el Gran Kan, su vencedor, sintió por su cautivo profunda simpatía. Y le colmó de honores y consideraciones. Y le hizo magníficos ofrecimientos: riquezas, palacios... Pero había algo que no podía ofrecerle: el valiosísimo tesoro de su libertad, que precisamente era lo que más ansiaba Igor.

Tal es la base histórico-legendaria que sirviera al genio musical de Alexandro Perfirievich Borodin para escribir su ópera *El Príncipe Igor*, en la cual figuran, como algo raramente exquisito y bello, las danzas que mejor presentan las tan peculiares expresiones del alma tártara. En el campamento guerrero, en el que se desarrollara la acción del tercer acto, se entonan, armoniosamente, coros nacionales, entre los que sobresale un vals que es como exteriorización, delicadamente bella, del alma patria, cual sublime canto a una tierra de amores y de ensueños...

Y teniendo como fondo lejano la inmaculada blancura de la estepa infinita, en la que ponen su nota pintoresca las típicas viviendas de la antigua Tartaria, en el transcurso de ese tercer acto es cuando tenemos ocasión de admirar las danzas polovtsianas, en las que entrelazan sus ritmos y sus evoluciones la encantadora belleza femenina, la ingenua expresión de los niños y la marcialidad de los guerreros.

Luego de esta introducción, N.N.C. apoyó el debut con el siguiente texto, pleno de reconocimiento:

Organizar y llevar a feliz término una fiesta de altos quilates espirituales, con la cooperación de un conjunto coral diestramente preparado, es hacer un supremo esfuerzo artístico y económico que resulta inusitado para nuestro medio. Por tales razones, la señorita Nina Shestakova, la gentil bailarina rusa, merece simpatía, admiración y estímulo. Y también los merece porque, con paciencia y

entusiasmo dignos de tan noble causa, ha establecido en esta ciudad un Estudio de Danza Clásica donde ha puesto todo su empeño, sus aptitudes y sus conocimientos en la educación estética del grupo de señoritas y jóvenes que actuarán en el Teatro Peón Contreras la noche del viernes próximo. Por primera vez, Mérida tendrá oportunidad de apreciar el trabajo artístico de un conjunto de danzantes técnicamente capacitados y actuando bajo la inteligente dirección de una artista distinguidísima.<sup>422</sup>

Las páginas de sociales hicieron eco del suceso:

Nina Shestakova, la danzarina rusa que fuera maestra de la inolvidable Emmita Alatorre Sainz, estableció en esta ciudad hace aproximadamente un año una Academia de Danza Clásica. Con el deseo de dar a conocer al público meridano el fruto de sus trabajos y de presentar a sus alumnas, la señorita Shestakova ha organizado una Fiesta que se efectuará la noche del próximo viernes en el Teatro Peón Contreras.

Podemos asegurar que la función que ofrecerá a Mérida la señorita Shestakova será un espectáculo sugestivo e inusitado en nuestro medio. Las *Danzas Polovtsianas*, engarzadas a la manera de gemas en el tercer acto de *El Príncipe Igor*, ópera magistral de Alexandro Perfirievich Borodin, serán ejecutadas por 40 señoritas y 20 jóvenes, alumnos de Nina Shestakova; serán representadas la *Fiesta Rusa*, de Chaikovski, las famosas *Danzas Gitanas*, y la célebre *Mazurca*, de Wieniavsky.

La orquesta la dirigirá el profesor Francisco Sánchez Rejón, y los coros de *El Príncipe Igor* el maestro Amílcar Cetina Gutiérrez. El vestuario está siendo cuidadosamente confeccionado, serán estrenados decorados especiales, de acuerdo con la índole de las danzas que figuran en el programa.

No dudamos que el público meridano sabrá estimar el gran esfuerzo que implica una actuación como la que ofrecerá la señorita Shestakova y contribuirá con su asistencia al éxito económico del tan esperado festival.<sup>423</sup>

<sup>422</sup> N.N.C. "El Príncipe Igor y Polovtsianas". *Diario del Sureste*, 19 de noviembre de 1937.

<sup>423</sup> *Diario del Sureste*, 4 de noviembre de 1937.

El espectáculo fue anunciado varias veces:

Teatro Peón Contreras. Hoy 5 de noviembre de 1937, el máximo acontecimiento artístico. Por primera vez en Mérida un cuerpo de Ballet: 40 señoritas y 20 jóvenes dirigidos por Nina Shestakova. Coro de 60 voces bajo la dirección del Profesor Amílcar Cetina G. y 40 profesores de orquesta, dirección: Fco. Sánchez Rejón. Luneta \$ 1.00. Galería \$ 0.30.<sup>424</sup>

Pudimos conseguir un programa de mano, que reproducimos a continuación:

Programa:

Primera parte

I. Parafraseando a *Sherezade*. Rimsky Korsakov. Orquesta.

II. *El Cuento*. Ballet original de Nina Shestakova, con música de Victoria Martínez. El Hada: Lilia Larios, El niño: Silvia Gutiérrez, Los conejitos: Thelma Peniche y Amira Ponce **V**. Las flores: Lucely Peniche P., Sara Ponce V., Blanca Chagoyán, Fanny Sánchez, Ana María Peniche P., Rita M. Pinzón, Yolanda Vales y Teresita Rivas. La mariposa: Rosita Medina. **OJO (Maestra): Estas dos partes no están en orden consecutivo. Revisar**

**III**. *Valts*, de Kreisler, Josefina Castro, Stela Rubio, Lili Cárdenas, Nelly Ancona G., Guadalupe (Lupita) Núñez, Lines Cano G., Amira Hernández y Amalia Aguilar.

IV. *Czardas*, de Monti, Nina Shestakova y Jesús Burgos.

V. *Mazurca*, de Wieniavsky, Josefina Castro A.

VI. *Danza Gitana*. Música popular de gitanos rusos. Lupita Núñez, Nelly Ancona, Elsa Beatriz Brito M., Lines Cano y José D. González.

VII. *Pizzicato*. Drigo. Nina Shestakova.

VIII. *La Fiesta Rusa*. Chaikovski. Grupo de los alumnos de Progreso, ex discípulos de Emmita Alatorre: Nora Flores A., Fanny Castillo, Nivia Flores A., Frenja Bentata, Melva Flores A., Elsi Aragón, Josefina Ocampo, Teté Ortega, Leticia Acevedo, Rita Ma. Pinzón y el niño Guillermo Urcelay.

<sup>424</sup> *Loc. cit.*



## Segunda parte

I. *Danza de las horas. Gioconda*. Orquesta.

II. *El vendedor de muñecas*, de Keller. Nina Shestakova.

III. *Valts*. Poppi. Niña Julia Elorreaga.

IV. *Ave del Paraíso*. Debussy. Nina Shestakova.

V. *Las danzas Polovtsianas*, de la ópera *El Príncipe Igor*, música Alexandro Porfirievich Borodin. Esclavas: Lili Cárdenas, Alicia González, Teté Gutiérrez, Guadalupe (Lupita) Núñez, Elsa Beatriz Brito Marín, Lines Cano G., Zoila Castillo, Irma Cámara, Estela Rubio y Nelly Ancona G. La esclava principal: Amalia Aguilar Gómez. Muchachas polovtsianas: Margot Sánchez, Amira Hernández, Elsy Cabrilla, Alma y Wanda Gutiérrez. Niños polovtsianos: Beatriz Juanes C., Beatriz Cámara P., Lilia Larios, Silvia Gutiérrez, Yolanda Vales y Blanca Chagoyán. Guerreros tártaros: Jesús Burgos, Vicente Cano, Mario Vargas, José D. González, Bartolomé Montalvo, Miguel Sosa, Ramiro Pedroza y Humberto Franco.<sup>425</sup>

Hubo tal la aceptación del público en el debut que fueron publicadas críticas inusuales:

Todo un acontecimiento artístico fue la actuación de un grupo de niñas y señoritas que la profesora de baile presentó el viernes en la noche al público meridano en el Teatro Peón Contreras. Que fue un acontecimiento artístico nadie puede negarlo, pero fue igualmente un acontecimiento, hasta los que tenían plateas o palcos numerados se quedaron sin ellos. Los organizadores lo confundieron con una corrida de toros o una pelea de box. El público invadió palcos y plateas, pasillos y escaleras.

Todo fue un éxito, hubo aplausos y elogios muy merecidos. La Shestakova no es de las retrasadas, no ignora la técnica clásica, pudimos ver en ciertas actitudes de ella y de sus discípulas influencias modernas, con una tendencia de virtuosidad, tendencia gimnástica y pasitos ligeros que apenas tocan el suelo y la cabeza tirada hacia atrás. Se veía modernidad en la factura. El rostro no permanecía indiferente, las manos responden a la música, si no al sentimiento.

*El cuento*, ballet original de Nina Shestakova, sirvió para demostrar el esfuerzo y la tenacidad de la autora. Como en una de esas sinfonías multicolores de la

<sup>425</sup> Teatro Peón Contreras. Programa de mano. Mérida, Yucatán, 5 de noviembre de 1937.

pantalla, las graciosas chiquillas evolucionaron maravillosamente, con un dominio absoluto de la parte a cada una encomendada, sin tropiezos, ni equivocaciones. La ovación del enorme público fue de los que hacen época. En el *Valts*, de Kreisler, las distinguidas señoritas Josefina Castro, Stela Rubio, Lili Cárdenas, Nelly Ancona G., Guadalupe (Lupita) Núñez, Lines Cano, Amira Hernández y Amalia Aguilar, con distinción y elegancia supremas interpretaron al genial violinista en un bellísimo marco de sedas de juventud y de colores. En las *Czardas*, de Monti, la señorita Shestakova se mostró a la altura de su reputación como ejecutante, acompañada de Jesús Burgos. Sigue luego una *Mazurca*, de Wieniavsky, con la que la señorita Josefina Castro A. demostró sus excelentes condiciones para la danza, por su gracia y su ritmo, que le valieron una augusta ovación. A continuación, las señoritas Lupita Núñez, Nelly Ancona, Elsa Beatriz y Lines Cano, presentaron el más sugestivo número de la primera parte del programa y, a nuestro juicio, uno de los mejores logrados del espectáculo. *La danza Gitana*, como el *Valts*, de Kreisler, mereció los honores del bis por su irreprochable ejecución, y porque las guapísimas señoritas que la ejecutaron encarnaron magistralmente el temperamento sensual y rítmico de la mujer gitana, con una gracia tal y un entusiasmo juvenil tan desbordante, que el público estalló en la más sonora de las ovaciones de la noche.

En la segunda parte, Nina Shestakova danzó luego *El vendedor de Muñecas*, de Keller. Siguió enseguida un *Valts* que Julia Elorreaga, una pequeñuela de tres o cuatro años escasamente, bailó con gracia e inteligencia, hasta donde podía permitírsele su corta edad. Fue muy aplaudida. En el *Ave del Paraíso*, de Debussy, Nina nos confirmó el concepto que anteriormente formulamos de ella como bailarina. Y siguió luego el número final, las *Danzas Polovtsianas*, de Borodin, que presentado con el lujo y la propiedad con que fueron presentados todos los números del interesante programa, se ganó estruendosas y repetidas ovaciones. Estas danzas, número que figura en el repertorio de casi todas las compañías de ballet, recibieron una interpretación muy discreta, si se tiene en cuenta la dificultad, y que quienes tomaron parte apenas se inician en el difícil arte de la danza. Sin embargo, hay que hacer especial mención de la señorita Amalia Aguilar Gómez, que en la *Esclava Principal* nos justificó una vez más el alto concepto que nos merece como artista de múltiples facetas.

Y ante un público que, como hemos dicho, llenaba totalmente el amplísimo Peón Contreras cayó por última vez el telón, en esa noche de arte para

Yucatán, que ojalá no fuera más que la primera de una serie de noches semejantes. La enseñanza que imparte la señorita Shestakova es altamente meritoria, por su valor estético indudable, y también por lo que significa desde el punto de vista de la educación física, que se recibe así, en forma tan amena y agradable. Nuestras felicitaciones, pues, para la distinguida maestra, y nuestros parabienes igualmente para los prestigiados directores don Amílcar Cetina y don Francisco Sánchez Rejón, por haber colaborado en forma tan valiosa para la realización de una obra digna de todos los estímulos.<sup>426</sup>

La función de estreno se repitió en el Teatro Colonial el 12 de noviembre y fue anunciada así:

Teatro Colonial. Mañana viernes 12 de noviembre de 1937. ¡El acontecimiento artístico más grande del año! Nina Shestakova y 40 señoritas y jóvenes de nuestra sociedad, entre un selecto programa interpretan las *Danzas Polovtsianas* de *El Príncipe Igor*. 40 profesores de orquesta. Coro de 40 voces. Luneta numerada \$1.00 Luneta Alta \$0.50 Boletos a la venta en la Academia Emmita Alatorre, calle 60 núm. 452.<sup>427</sup>

Fue necesario programar una función más:

Teatro Colonial. Hoy domingo 14 de noviembre de 1937, a las 5 de la tarde. ¡Gran *vermouth!* Nina Shestakova se despide dedicando su ballet *Cuento*, original, a todos los niños de Mérida. ¡Nuevos números por Nina! Sin faltar las *Danzas Polovtsianas*. A 40 voces, 40 bailarines y 40 profesores de Orquesta. Precios popularísimos. Entrada general 50 cts.<sup>428</sup>

Ante tan clamoroso éxito, año con año Nina continuó preparando a sus alumnos para presentarse frente el público meridano.

<sup>426</sup> J. de B. "Nina Shestakova y sus discípulas. Vida artística". *Diario del Sureste*, 7 de noviembre de 1937, pág. 7.

<sup>427</sup> "Las danzas polovtsianas". Anuncio. Mérida, Yucatán. Teatro Colonial, 12 de noviembre de 1937. *Diario del Sureste*, 11 de noviembre de 1937.

<sup>428</sup> Anuncio. *Diario del Sureste*, 14 de noviembre de 1937.

En 1938, la maestra nuevamente dirigió los bailables interpretados el 16, 18 y 23 de diciembre:

La bailarina rusa Nina Shestakova presentó en el Peón Contreras a 52 alumnas de su academia, todas señoritas de la sociedad meridana. La orquesta la integraron 40 profesores y fue dirigida por el maestro Francisco Sánchez Rejón. El programa incluyó: I *La sombra de la bayadera*. El arreglo de la música fue hecho por los maestros Luis G. Garavito y Amílcar Cetina, utilizando melodías de Chopin y de Luigini. Además de la Shestakova, tomaron parte de este bailable: Nelly Cetina Albertos, Nelly Ancona, Lina Cano, Guadalupe Núñez, Wanda Gutiérrez, Beatriz Zapata, Margot Sánchez, Stella Rubio Sauri, Irma Cámara, Amalia Cardoz Fajardo, Esther Gutiérrez, Lili Cárdenas, Alma Gutiérrez, Amira Hernández, Elsy Cabrilla y Beatriz Juanes. Bailaron los jóvenes Juan Díaz Triay y Jesús Burgos. II *Danza tártara* (Borodin): Nina Shestakova y Jesús Burgos. III *Vals brillante* (Chopin): Silvia Gutiérrez, Piedad Peniche, Rosa Medina, Thelma Peniche, Marusa Canto, Noemí Novelo, Sara Cardoz, Ana María Peniche, María Molina, Lía Ancona, Lucely Peniche, Marbelena Chauvet, Blanca Argáez y Beatriz Zapata. IV *Pas de trois* (Kreisler): Guadalupe Núñez, Nelly Ancona y Lina Cano. V *Los soldaditos de plomo* (Pierné): Nelly Cetina Albertos, Stella Rubio Sauri, Wanda Gutiérrez, Amira Hernández, Amalia Cardoz Fajardo, Elsy Cabrilla, Lines Cano y Nelly Ancona. VI *Pas de trois* (Chaikovski): las niñas Sylvia Gutiérrez, Yolanda Vales y Piedad Peniche. VII *Danza húngara* (Brahms): Poppi Elorreaga. VIII *Nocturno* (Chopin): Nina Shestakova. IX *Fiesta rusa*. Serie de danzas que expresan el arte típico del baile de Rusia, en las que toman parte todas las alumnas de la Shestakova.<sup>429</sup>

No faltaron los anuncios:

Teatro Peón Contreras. ¡El acontecimiento artístico y social del año!: para el viernes 16 de diciembre de 1938. Nina Shestakova y sus 52 alumnas del Estudio de Baile Clásico presentando el ballet *La sombra de la bayadera*. Gran *divertissement*. 40 profesores de Orquesta. Dirección: Francisco Sánchez Rejón.

<sup>429</sup> *Diario de Yucatán*, 15 de diciembre de 1938, y Gonzalo Cámara Zavala, *op. cit.*, pág. 338.

Ya están a la venta las localidades, todas numeradas, en el Estudio de Baile Emmita Alatorre, en la calle 60 núm. 452.

Teatro Peón Contreras. Viernes 16 de diciembre de 1938. El esperado acontecimiento artístico del año en Mérida. Nina Shestakova y 52 alumnas, estimables señoritas de la mejor sociedad yucateca, presentando: *La sombra de la bayadera* y *Fiesta Rusa*. Gran *divertissement*. 40 profesores de Orquesta. Se agotan las localidades. Todas están numeradas.<sup>430</sup>

El *Diario de Yucatán* exhortó al público a asistir:

La gentil Nina, quien desde hace alrededor de dos años tiene establecida en esta ciudad una academia de danza clásica, hará la presentación anual de sus 50 alumnos, niñas y señoritas. El viernes ofrecen en el Teatro Peón Contreras una fiesta que seguramente igualará y superará los éxitos artísticos que obtuvo el año anterior al terminar con las *Danzas Polovtsianas* de *El Príncipe Igor*, preparando un programa digno de la cultura del público meridano. El mayor atractivo, dos ballets de estreno: *La sombra de la bayadera* y *Fiesta Rusa*, montados con toda la propiedad y el lujo posibles. Con instrumentaciones y adaptaciones musicales de Amílcar Cetina G. y Luis G. Garavito, y los trajes especiales confeccionados en México por un experto del ramo.

Mérida tiene muy contadas ocasiones de disfrutar de un espectáculo de la calidad ofrecida por Nina Shestakova, esperamos que el público sepa estimular con su asistencia los esfuerzos artísticos y económicos que implica el efectuar una fiesta como ésta.<sup>431</sup>

El *Diario de Yucatán* publicó una detallada crónica redactada por el crítico que firmaba con las iniciales E.O.:

Como paréntesis gratísimo de exquisito arte puede conceptuarse el festival de la danzarina rusa Nina Shestakova, con la cooperación de sus alumnas de la Academia de Baile Clásico “Emmita Alatorre” y con el contingente de nuestros más valiosos músicos, en el Teatro Peón Contreras.

<sup>430</sup> *Diario de Yucatán*, diciembre de 1938.

<sup>431</sup> *Loc. cit.*

A las nueve de la noche, y con un lleno que pocas veces suele verse, se alzó el telón, dando comienzo al espectáculo con *La sombra de la bayadera*, ballet musicado por los maestros Amílcar Cetina y Luis G. Garavito, utilizando melodías de Chopin y de Luigini.

Este ballet, cuya factura delicada no desmerecería al parangonarlo con las mejores obras de su género, puso en relieve la facultad creadora de la Shestakova. En su interpretación, que fue muy del agrado del público, tomaron parte, además de la danzarina eslava, las señoritas Nelly Cetina Albertos, Nelly Ancona, Lines Cano, Guadalupe Núñez, Wanda Gutiérrez, Beatriz Zapata, Margot Sánchez, Stella Rubio Sauri, Irma Cámara, Amalia Cardoz, Esther Gutiérrez, Lili Cárdenas, Alma Gutiérrez, Amira Hernández, Elsie Cabrilla y Beatriz Juanes; y los señores Juan Díaz Triay, Vicente Cano y Jesús Burgos.

El *divertissement* comprendió los números siguientes: *Danza Tártara*, de Borodin, en la que el señor Jesús Burgos puso de manifiesto sus capacidades artísticas al lado de la consagrada Nina. *Vals brillante*, la muy conocida obra de Chopin, dio ocasión para demostrar la cultura estética de un grupo de niñas formado por Silvia Gutiérrez, Piedad Peniche, Rosa Gutiérrez, Rosa Medina, Thelma Peniche, Marusa Canto, Noemí Novelo, Sara Cardoz, Ana María Peniche, María Molina, Lía Ancona, Lucely Peniche, Marbelena Chauvet, Blanca Argáez y Beatriz Zapata. Las señoritas Guadalupe Núñez Perza, Nelly Ancona y Lines Cano, cual nueva reencarnación, aunque bellamente trajeadas de las Tres Gracias que a París dejaran perplejos, interpretaron un *Pas de trois*, de Kreisler.

Representando los *Soldaditos de plomo*, de Pierné, con propiedad encantadora sobresalieron las señoritas Nelly Cetina Albertos, Stella Rubio Sauri, Wanda Gutiérrez, Amira Hernández, Amalia Cardoz, Elsy Cabrilla, Lines Cano y Nelly Ancona.

Y otro *Pas de trois*, el de Chaikovski, sirvió para que demostraran su agilidad y gracia las niñas Silvia Gutiérrez, Yolanda Vales y Piedad Peniche. La niña Poppi Elorreaga, de unos cuantos abriles, bailó la *Danza húngara*, de Brahms, con una seriedad que le valió los aplausos del público.

Nina Shestakova cerró brillantemente esta parte del programa trasladando al divino arte de la danza uno de los *Nocturnos* de Chopin, con tal propiedad que el público le tributó una gran ovación que la orquesta acompañó con las dianas. La última parte del programa fue cubierta por la *Fiesta rusa*, serie de danzas que dan a conocer algunas expresiones de arte más típicas de Rusia de otras épocas.

Indudablemente esta *Fiesta rusa* fue presentada con admirable perfección, tomando parte en ella todo el alumnado de Nina.

De justicia es consignar que, como en otras ocasiones, la batuta de Francisco Sánchez Rejón supo dar a la actuación orquestada todos los matices y sincronismos indispensables a la armonía de conjunto.<sup>432</sup>

La difusión del espectáculo continuó: "Teatro Peón Contreras. Domingo 18 de diciembre de 1938. Última presentación en *vermouth*, a las 5.30 de la tarde, de Nina Shestakova y las 52 alumnas de su Estudio de Baile Clásico. *La sombra de la bayadera* y *Fiesta rusa*. Precios populares: Luneta general \$0.50 (cincuenta centavos)".<sup>433</sup>

A manera de ejemplo de los argumentos que Nina incluyó en los programas de mano, citamos el siguiente:

#### *La sombra de la bayadera*

Ballet de Nina Shestakova, con música de Chopin y de Luigini.

Cuadro primero. En su maravilloso palacio, digno de la fantasía del autor de *Las mil y una noches*, un joven y apuesto príncipe, esperanza de una dinastía del Indostán lejano, sufre intensamente, agobiado por la tristeza que le produjo la muerte de su amada: una bayadera en quien la belleza puso todas sus galas, la juventud todas sus gracias y la inteligencia sus mejores dones. Con el fin de mitigar el inmenso dolor del príncipe y de hacer que recupere su perdida alegría, el más fiel de sus servidores hace comparecer a un hombre misterioso, mezcla de encantador de serpientes y de mago.

Mas el espectáculo que el taumaturgo ofrece no logra divertir al príncipe, quien siente que su pena se acrecienta. El buen servidor, en un segundo intento de alegrar a su príncipe presenta ante éste a una nueva esclava, joven, bella y gentil, la que danza con toda la armonía de que es capaz, suplicando que se le devuelva la libertad. Enternecido el príncipe ante ruego tan vehemente,

<sup>432</sup> *Loc. cit.*

<sup>433</sup> *La sombra de la bayadera*. Programa de mano. Teatro Peón Contreras. Mérida, Yucatán, 16, 18 y 23 de diciembre de 1938.

accede al deseo de la esclava, pero la danza de ésta, no obstante haber sido gratamente rítmica, tampoco disipa su melancolía. Sólo queda al príncipe, como único lenitivo, el recurso de los paraísos artificiales. Y acude al opio pensando que le proporcionará olvido. Y el efecto enervante de la droga le produce una somnolencia llena de alucinaciones y de ensueños.

Cuadro segundo. El joven príncipe sueña... sueña estar en una selva jamás imaginada de árboles milenarios, donde armonizan bellezas encantadoras con idealidades prodigiosas... De pronto, unas sombras femeninas, blancas como copos de nieve, moviéndose al impulso de alas invisibles, como si formasen una corte de ángeles, entre los cuales y a manera de reina, el príncipe reconoce a su dulce amada... Al contemplar la sombra de su nunca olvidada bayadera, divinamente hermosa, un éxtasis dulcísimo invade el corazón del príncipe, quien una vez más siente que la felicidad existe. Las albas sombras, y con ellas la de su amada, en deleitoso conjunto, danzan con arte propio de seres celestes, cual si, como premio a la fidelidad, quisieran hacer al príncipe la dádiva de ritmos bellos, que su belleza no podría ser en lenguaje humano.

Cuadro tercero: El joven príncipe despierta rodeado de las suntuosidades de su palacio legendario. Al instante, se da cuenta de que la contemplación de su bayadera no ha sido más que un sueño y de que ha estado en un mundo de visiones. Piensa que la vida no le reserva más que sufrimientos y que vivirá perennemente atormentado por la ausencia de la inolvidable...

Y en una suprema renunciación, en un rasgo de soberano holocausto, ofrenda su vida al recuerdo de su amada, haciendo penetrar en su ardiente y enamorado corazón la fría hoja de un puñal de oro.

El reparto fue el siguiente: La sombra de la bayadera: Nina Shestakova. La Esclava: Nelly Cetina. El Príncipe: Juan Díaz Triay. El Encantador de serpientes: Vicente Cano. El Servidor: Jesús Burgos. Las Sombras: Nelly Ancona, Lines Cano, Lupita Núñez, Wanda Gutiérrez, Beatriz Zapata, Margot Sánchez, Estela Rubio, Irma Cámara, Amalia Cardoz, Teté Gutiérrez, Nelly Cetina, Lili Cárdenas, Alma Gutiérrez, Amira Hernández, Elsy Cabrilla y Beatriz Juanes.<sup>434</sup>

<sup>434</sup> *Diario de Yucatán*, 1938. *La sombra de la bayadera*. Programa. Teatro Peón Contreras, 18 de diciembre de 1938.



El fin de la temporada se anunció así:

Teatro Colonial. Viernes 23 de diciembre de 1938, a las 20.45 (8 y 3/4 de la noche), a petición de estimables familias, positiva última presentación de baile clásico que dirige Nina Shestakova, quien se despide de la honorable sociedad yucateca. *La sombra de la bayadera. Gran divertissement y Fiesta Rusa.* Luneta numerada \$1.00. Luneta general \$0.50. Están a la venta las localidades en la taquilla del teatro.<sup>435</sup>

Shestakova preparó con mayor entusiasmo la Temporada 1939: "Teatro Peón Contreras. Viernes 8 de diciembre de 1939. Presentación de las 52 alumnas de la Academia de Baile Clásico que dirige Nina Shestakova. 35 profesores de orquesta. Ya están de venta las localidades en la Academia, calle 60 núm. 452, de 5 de la tarde a 9 de la noche".

En una inserción periodística se difundió el programa correspondiente:

Nina Shestakova y sus 52 alumnas en el Peón Contreras. Mañana viernes se presentará en el Teatro Peón Contreras la notable bailarina rusa Nina Shestakova con cincuenta y dos señoritas alumnas de su Academia de Baile Clásico "Emmita Alatorre". He aquí el programa de la velada.

Primera Parte. *Chopiniana*. Ballet en un cuadro. Música de Chopin. I. *Nocturno*: Nelly Ancona G., Guadalupe Núñez P., Piedad Peniche, Amalia Cardoz Fajardo, Beatriz Zapata, Alma Gutiérrez, Nelly Cetina Albertos, Elsy Cabrilla E., Blanca Chagoyán, Amira Hernández, Lili Cárdenas y Rosario Colomé. II. *Vals núm. 11*: Nelly Ancona G. III. *Preludio*: Guadalupe Núñez Peraza. IV. *Vals núm. 7*: Nina Shestakova y Jesús Burgos. V. *Vals núm. 14*: todo el conjunto.

Segunda Parte: I. *Fée poupée. El hada de las muñecas*. Ballet en un cuadro. Reparto: El vendedor de muñecas, Ernesto Pacheco Cetina; Los compradores, Eddy Echánove y Vicente Cano; La muñeca parlante, Rosa Elena Tijeras; El hada, Piedad Peniche; Colombina y Pierrot, Yolanda Vales y Silvia Gutiérrez; Muñecas chinas, Lidia Mimí Novelo y Ana María Peniche; Muñeco ruso, Poppi Elorriaga;

<sup>435</sup> *Diario de Yucatán*, 1939. Anuncio.

Muñecas vienesas, María Canto, María Luisa Segura, Sara Cardoz, Lía Ancona; Muñecas francesas, Rosa Medina, Thelma Peniche y Magda Ancona; Muñecas holandesas, Melba Elena Chauvet y Lucely Peniche.

Tercera Parte. I. *Danza oriental* (César Cui): Nelly Ancona G. y Guadalupe Núñez P. *Pajaritos* (Grieg): Amalia Cardoz, Nelly Cetina y Beatriz Zapata. *Vals brillante* (Moszkovski): Nina Shestakova.

Cuarta Parte. *Rapsodia húngara. núm. 2* (Liszt): La gitana, Guadalupe Núñez Peraza; Los húngaros, Nelly Ancona G., Beatriz Zapata, Amalia Cardoz, Alma Gutiérrez, Piedad Peniche, Amira Hernández, Eddy Echánove, Nelly Cetina Albertos, Elsy Cabrilla E., Rosario Colomé, Blanca Chagoyán, Lía Ancona, María Canto, Perla Torres, Bertha Gual, Lili Cárdenas, Julieta Torres, Julia Murillo, Judith Manzano, Manón Narváez, Nina Shestakova y Jesús Burgos. La velada comenzará a las 8 3/4. La orquesta estará bajo la dirección del profesor Luis G. Garavito.<sup>436</sup>

Se reforzó la propaganda: “Hoy, viernes 8 de diciembre de 1939, a las 8 y 3/4 de la noche. El esperado acontecimiento artístico y social del año. Nina Shestakova y el alumnado de su Academia de Baile Clásico. Luneta numerada: \$1.00. Silla de Palco. Primero: \$ 0.75. Segundo piso: \$ 0.50”.<sup>437</sup>

Y la prensa comentó el programa:

Una velada de la bailarina rusa se efectuó el 8 de diciembre de 1939 en el Teatro Peón Contreras. El programa:

Primera parte: *Bailable en un cuadro*. Música de Chopin. I *Nocturno*: Nelly Ancona G., Piedad Peniche, Amalia Cardoz Fajardo, Beatriz Zapata, Alma Gutiérrez, Nelly Cetina Albertos, Elsy Cabrilla E., Blanca Chagoyán, Amira Hernández, Lili Cárdenas y Rosario Colomé. II *Vals núm. 11*. Nelly Ancona G. III *Preludio*: Guadalupe Núñez Peraza. IV *Vals núm. 7*: Nina Shestakova y Jesús Burgos. V *Vals núm. 14*: todo el conjunto.

<sup>436</sup> “Nina Shestakova y sus 52 alumnas en el Peón Contreras”. *Diario de Yucatán*, 7 de diciembre de 1939, pág. 4.

<sup>437</sup> “Hoy”. Anuncio. *Diario de Yucatán*, 8 de diciembre de 1939, pág. 6, y Gonzalo Cámara Zavala, *op. cit.*, pág. 340.

Segunda parte: I *El hada de las muñecas*. Bailable en un cuadro. Reparto: El vendedor de muñecas, Ernesto Pacheco Cetina; Los compradores, Eddy Echánove y Vicente Cano; La muñeca parlante, Rosa Elena Tijeras; El hada, Piedad Peniche; Colombina y Pierrot, Yolanda Vales y Silvia Gutiérrez; Muñecas chinas, Lidia Mimí Novelo y Ana María Peniche; Muñeco ruso, Poppi Elorreaga; Muñecas vienesas, María Canto, María Luisa Segura, Sara Cardoz, Lía Ancona; Muñecas francesas, Rosita Medina, Thelma Peniche y Magda Ancona; Muñecas holandesas, Melba Elena Chauvet y Lucely Peniche.

Tercera parte. I *Danza oriental* (César Cui): Nelly Ancona G. y Guadalupe Núñez P. *Pajaritos* (Grieg): Amalia Cardoz, Nelly Cetina y Beatriz Zapata. *Vals brillante* (Moszkovski): Nina Shestakova.

Cuarta parte. *Rapsodia húngara núm. 2* (Liszt). Reparto: La gitana, Guadalupe Núñez Peraza; Los húngaros, Nelly Ancona G., Beatriz Zapata, Amalia Cardoz, Alma Gutiérrez, Piedad Peniche, Amira Hernández, Eddy Echánove, Nelly Cetina Albertos, Elsy Cabrilla E., Rosario Colomé, Blanca Chagoyán, Lía Ancona, María Canto, Perla Torres, Bertha Gual, Lili Cárdenas, Julieta Torres, Julia Murillo, Judith Manzano, Manón Narváez, Nina Shestakova y Jesús Burgos.

La orquesta estuvo bajo la dirección del profesor Luis G. Garavito. Esta fiesta se repetirá con el mismo programa en la tarde del 10 de diciembre del propio año.<sup>438</sup>

El Teatro Peón Contreras comunicó: “Hoy 10 de diciembre de 1939, domingo. A las 5 de la tarde. Función dedicada a los niños. Nina Shestakova y el alumnado de su Academia de Baile Clásico. Gran rebaja de precios. Luneta numerada: \$0.75. Silla de Palco. Primero: \$0.50. Segundo: \$0.30”.<sup>439</sup>

<sup>438</sup> “Velada de la bailarina rusa Nina Shestakova”. *Diario de Yucatán*, 8 de diciembre de 1939, y Gonzalo Cámara Zavala, *op. cit.*, pág. 340.

<sup>439</sup> “Hoy”. Anuncio. *Diario de Yucatán*, 10 de diciembre de 1939, pág. 6.

El cronista del *Diario del Sureste* evaluó así la presentación:

La excelente danzarina y profesora de bailes clásicos, señorita Nina Shestakova, presentó una vez más al público meridano su conjunto de ballet, integrado por niñas y discípulas de su acreditada Academia de arte coreográfico. Año a año, la señorita Shestakova nos muestra la muy estimable calidad de sus trabajos, su exquisito buen gusto y, sobre todo, la fertilidad de su imaginación para confeccionar estos ballets, con la mejor música y de acuerdo con las capacidades artísticas de sus discípulas. Hasta hoy no la hemos visto caer en vulgaridades de cierta música y de ciertos bailables, que ni son música, ni nada tienen que ver con el arte. Por lo tanto, hasta ahora, aun desde este punto de vista, los trabajos de la inteligente danzarina pueden considerarse como eminentemente culturales, bastante para despertar en nuestro medio el gusto por los espectáculos de verdadero arte. Lo comprueba la enorme concurrencia que acude a sus veladas y que llena totalmente la soberana amplitud del Peón Contreras, desde las lunetas, palcos y plateas, hasta la celeste altura de las galerías. La interesante velada del viernes pasado comenzó con un ballet compuesto íntegramente con selecciones musicales de Federico Chopin, el insigne polaco. Una de las mejores baladas del famoso poeta de la música, a modo de preámbulo, inició al auditorio en los secretos de su arte maravilloso. El rotundo aplauso de la nutrida concurrencia significó elocuentemente que ya Chopin era dueño y señor de los espíritus en aquel momento evocador y sugestivo.

Y comenzó seguidamente a desarrollarse la deliciosa *Chopiniana*, con un nocturno del poeta del teclado, interpretado bellamente por las señoritas Nelly Ancona G., Guadalupe Núñez P., Piedad Peniche, Amalia Cardoz Fajardo, Beatriz Zapata, Alma Gutiérrez, Nelly Cetina Albertos, Elsy Cabrilla E., Blanca Chagoyán, Amira Hernández, Lili Cárdenas y Rosario Colomé. Aquel grupo de muchachas parecía arrancado de un escenario parisiense del siglo pasado, se ganó la primera de las grandes ovaciones de la noche.

Acto seguido, la orquesta ataca los primeros compases del *Vals núm. 11*, y aparece en el escenario la gentil Nelly Ancona para hacernos sentir con su interpretación impecable las bellezas inefables del divino vals. Lupita Núñez, cada vez más adelantada en el arte coreográfico, nos hace penetrar en el profundo sentimiento de uno de los Preludios del amante sublime.

La propia Nina Shestakova, acompañada por el joven Jesús Burgos, dibuja pasos deliciosos en el vasto escenario, a los compases del *Vals número 7* del polaco inolvidable. Por último, todo el conjunto chopiniano cierra la primera parte del programa con otro vals, el número 14, que rubrica maravillosamente este ballet de tan dulces y deliciosas armonías.

Al levantarse el telón para iniciarse la segunda parte, nos encontramos ante un surtido tan precioso de muñecas, tan lindas todas, y tan bellamente vestidas, que no sabemos si quedarnos con la orientalesca parejita de muñecas chinas, con las vienasas del *Danubio Azul*, la riente parejita de la Colombina y el Pierrot, la miniatura del muñeco ruso, o las dos holandesitas de suecos retumbantes y de soberana gracia. En el bien surtido bazar, luego de una venta apresurada, el vendedor descansa de la ruda faena. Duerme.

Y es cuando el Hada toca con su mágica varita a sus hermanas en fragilidad y en donosura, y a los compases de la *Danza de las Horas* las invita a bailar, recordando de paso sus tierras lejanas y sus nacionales melodías. El auditorio aplaude entusiasmado. Y es motivo de tristeza el despertar del robusto y sonriente vendedor, que con su sonrisa acogedora deshace aquel manojito de encajes y de melodías, de colores y de ritmos. Fue éste, indudablemente, el número más gustado de la fiesta, y en él jugaron papel equivalente todas y cada una de las chiquillas deliciosas, entre ellas Silvia Gutiérrez y Yolanda Vales, Marusa Canto, Ana María y Lucely Peniche, Poppi Elorreaga y la magnífica Piedad Peniche, una de las heroínas de esta noche por el ritmo impecable de sus danzas, su seguridad y precisión. A esta inteligentísima chiquilla le faltó únicamente vivacidad en el rostro, alegría juvenil. En la belleza de su rostro faltó siempre el rayo de sol de una sonrisa de artista y de mujer.

La *Danza Oriental*, del compositor ruso César Cui, señaló el comienzo de la tercera parte, en la que Nelly Ancona y Lupita Núñez pusieron de relieve una vez más su temperamento y los progresos de su educación artística. Amalia Cardoz, Nelly Cetina y Beatriz Zapata, tres bellas florecitas tempraneras, interpretaron luego *Pajaritos*, de Grieg, el insigne músico noruego. Para ceder el escenario a Nina, quien nos brindó el *Vals brillante*, de Moszkovski, en una de sus interpretaciones siempre aplaudidas, por su colorido y por la corrección y elegancia de sus actitudes.

La *Rapsodia Húngara número 2*, del inmenso Liszt, llenó totalmente la cuarta y última parte del programa. En ella tomaron parte Lupita Núñez en el papel de gitana, y todos los elementos del bien adiestrado grupo artístico de Nina Shestakova, inclusive ella misma, empeñándose en dejar buen sabor de boca al público que en esa noche supo aquilatar una vez más las innegables dotes de la señorita Shestakova como danzarina y como profesora de baile.<sup>440</sup>

Para la siguiente temporada, Nina le propuso a Gustavo Río Escalante realizar el montaje del ballet *El corsario*. Así, el compositor se dio a la tarea de escribir la partitura, con la finalidad de estrenarla en 1940. Sobre el estreno se dijo lo siguiente:

Argumento: El maestro Gustavo Río y Nina, alma y nervio, principio y fin, cabeza y pies de un conjunto armoniosamente constituido. Construcción pleonástica necesaria para poner de relieve la combinación feliz existente entre los dos creadores de un cuerpo de baile de suyo armonioso.

El maestro Río, la cabeza que plasmó en sonidos cadenciosos –delectación del oído– la música que su mente de artista –de artista modesto y apenas conocido en nuestro rincón provinciano– creó para el baile *El Corsario*.

Nina, la grácil bailarina clásica que está en Mérida –artista por abolengo– y la ha convertido en rival del Parnaso, del Pindo y del Helicón al hacer que en ella sentara sus reales la preclara hija de Júpiter y Melpómene; Nina, los pies ligeros que escriben con sutiles signos –delectación de la vista– las frases musicales.

Nina y el maestro Río, conjunción de dos expresiones de arte; atracción magnética de dos polos de donde surge la chispa divina de una relación estética; el baile, placer de dioses, grato hasta a los ojos del austero Jehová. Bailaba David ante el Arca; bailaban ante sus dioses las sacerdotisas de los cultos orientales; bailaba Salomé para conseguir la cabeza del Bautista. Baila Nina para nosotros y es su baile toda una novela elucubrada por su mente esclava.

Ambiente marino en la sala de espectáculos: la música, rumor de olas; el decorado, el ancho mar, el proceloso mar, el grande mar, y allá lejos, en lontananza, juguete del calmo elemento, una nao se desliza rítmicamente al suave vaivén de las mansas olas; una nao con todas sus velas abiertas al espacio

<sup>440</sup> “El Ballet de Nina Shestakova en el Teatro Peón Contreras”. *Diario del Sureste*, 10 de diciembre de 1939, pág. 4.

azul para recibir la caricia de todos los vientos, como se abren en cruz, cuan largos son, los brazos para recibir el cariñoso abrazo de un ser querido.

Escenas de vida marinera: la tripulación juega, la tripulación bebe, la tripulación confía y se divierte. Un barco pirata asoma. Música guerrera. Lucha breve. Triunfo del bajel corsario que se adueña de la nave de velas blancas que surcaba confiada piélago azul e infinito. Van en busca de tesoros los piratas, ansían poseer un cargamento de oro de Ofir, de diamantes de Golconda; mas la carga del barco preso es mucho más preciada que los diamantes, mucho más valiosa que el oro: ella está compuesta de bellas y jóvenes esclavas a las que el jefe pirata saca de su encierro y las obliga a bailar.

Una de las esclavas prende en el alma negra del capitán los dardos gratamente hirientes del amor: el rechazo de sus insinuaciones pasionales exagera en el tétrico personaje sus instintos sanguinarios momentáneamente aplacados por la dulzura de Eros. La joven esclava, la bella esclava, pagó con su vida su insumisión. Las aguas del ponto, quietas, tranquilas, cubren con cendales azules el cuerpo ingravido, el cuerpo púber de la mujer que no quiso amar.

La venganza surge, la música es ahora admonitoria: reconviene solemne al criminal, en tanto que un marinero de la nave apresada –Némesis implacable y cruelmente justa– prende fuego a la nao de velas blancas que surca el piélago azul e infinito. Cárdenas llamas del siniestro palor de la luna. Música que treme, gime e implora. Pies que, desligándose de la burda materialidad ambiente, bordan poéticas concepciones en el tejido de la fantasía: *El Corsario* del maestro Río y de Nina.<sup>441</sup>

Muchos fueron los anuncios que se publicaron para promover la función:

Teatro Peón Contreras. Viernes 6 de diciembre de 1940. Nina Shestakova y las alumnas de su Academia de Baile *En el país de las maravillas, Oro y Negro y El Corsario*.<sup>442</sup>

Teatro Peón Contreras. Hoy viernes 6 de diciembre de 1940. A las 20.45 has (8 y 3/4 de la noche). Esplendente y lujosa presentación de Nina Shestakova y el

<sup>441</sup> “ ‘El Corsario’. Vida Artística”. *Diario del Sureste*, 6 de diciembre de 1940, pág. 3.

<sup>442</sup> *Diario del Sureste*, diciembre de 1940.

Alumnado de su Academia de Baile Clásico. *En el país de las maravillas, Oro y Negro y El Corsario*. Argumento de Nina, música de Gustavo Río, decorado de Aurelio Juárez.<sup>443</sup>

Teatro Peón Contreras. Viernes 6 de diciembre de 1940. Nina Shestakova y las alumnas de su Academia de Baile *En el país de las maravillas, Oro y Negro, El Corsario*. Argumento de Nina y música de Gustavo Río. Suntuoso decorado. Lujosa presentación.

Teatro Peón Contreras. Viernes 6 de diciembre de 1940. Suntuosa presentación de la notable bailarina rusa Nina Shestakova y el alumnado de su Academia de Baile Clásico interpretando los interesantes ballets *En el país de las maravillas, Oro y Negro, El Corsario*. Busque usted programas.

En una nota firmada por EOR, y con una foto de Nina, en *Gavota* se hizo saber:

La notable y aplaudida bailarina rusa Nina Shestakova se presenta hoy ante el público de esta ciudad, en el Teatro Peón Contreras, con 50 estimables señoritas de nuestra mejor sociedad. Cuidadosamente ensayadas y lujosamente presentadas [...] *El Corsario*, con decorado de Aurelio Juárez. La sociedad meridana tendrá nueva oportunidad de apreciar la magnífica labor de Nina y el adelanto de sus alumnas.<sup>444</sup>

En el *Diario del Sureste* se anunció la siguiente función:

Teatro Peón Contreras. Hoy domingo 8 de diciembre de 1940 a las 5 de la tarde. Última presentación en *vermouth* dedicada a los niños. Nina Shestakova y *El Corsario*. Notable rebaja de precios: Platea, palco y luneta \$1.00 - Niños 50 cts.<sup>445</sup>

<sup>443</sup> *Loc. cit.*

<sup>444</sup> "Hoy". Anuncio. *Diario del Sureste*, 6 de diciembre de 1940, pág. 4.

<sup>445</sup> "Hoy". Anuncio. *Diario del Sureste*, 8 de diciembre de 1940, pág. 4.



Puntualmente, L.P.V. valoró la presentación:

Tres números únicamente fueron preparados. Pero los tres llenaron satisfactoriamente su cometido, pues en su selección se tuvo en cuenta tanto el valor estético de las obras elegidas, como sus condiciones espectaculares y sus modalidades externas adecuadas al principal objetivo del acto: poner de relieve los adelantos de las jóvenes intérpretes, sus incipientes facultades y el talento de la preceptora.

Nina tiene un admirable sentido de la plasticidad. Por eso sus espectáculos son una fiesta para los ojos. En sus fiestas hay lujo, buen lujo, acierto escenográfico. Sin duda alguna en *El Corsario*, sugestivo ballet musicado, estuvo la parte nuclear del programa. Trátase de una creación en la que la armoniosa coreografía, con diferencia de todos los elementos estéticos que la integran, unida a la labor discreta y disciplinada de los jóvenes realizadores de la tarea escénica, son factores que avaloran y caracterizan la unidad del espectáculo que polariza la atención del público en su conjunto plástico y bello, sin desplazarla hacia sus componentes para establecer distinciones o preferencias. En la música encontramos el vigor y la seguridad que hemos apreciado en otras producciones sin caer en la aridez y en el exotismo, se mantiene muy por encima del arte menor sensiblero y decadente, para permanecer, con sinceridad encomiable, fiel a su personalidad y a su temperamento creativo, y fiel también a ciertas tradiciones, que casi pudiéramos llamar inmutables del buen gusto artístico. Estructurada para dar vida a un motivo poético sencillo, pero espectacular, la música de *El Corsario* se desenvuelve dentro de un cauce al que impone las necesarias limitaciones el rejuego argumental. Y Río la acomoda con absoluta precisión identificándola estrechamente con los incidentes de la escenificación. Sus descripciones son vivas, inspiradas, realistas. En cuanto a la labor orquestal, es digna también de elogio, pues contribuyó en muy alto grado al buen éxito del ballet. La hermosa decoración estrenada se debió al pintor Aurelio Suárez y fue favorablemente calificada.

La primera y segunda partes del programa fueron cubiertas con el ballet intitulado *En el país de las maravillas*, fantasía de Nina, y otro sugestivo número de baile *Oro y Negro*, con la señorita Shestakova como figura central y un grupo de sus alumnas más destacadas. *En el país de las maravillas* es un delicioso cuento de hadas al que da color la actuación de esos personajes de

leyenda que cautivan nuestra imaginación y conquistan nuestra simpatía o nuestro enojo dondequiera que los encontremos: los gnomos, las ninfas, la bruja, la princesa, etc. Vistasas evoluciones, a los acordes de selecciones musicales atinadamente elegidas por Nina, tienen a su cargo las pequeñas intérpretes de este ballet infantil que fue muy aplaudido por su gracia y color.

En *Oro y Negro*, la genial danzarina eslava nos brinda una maravillosa exposición de sus maravillosas facultades: movimiento, plasticidad, expresión. Hay en el ritmo de su danza cierta unción religiosa diluida en una suave voluptuosidad que domina.

Tuvieron a su cargo la interpretación de los diversos números presentados las alumnas siguientes: Piedad Peniche, Melba Elena Chauvet, Lupita Núñez Peraza, Silvia Gutiérrez, Yolanda Vales, Sarita Cardoz, Rosita Medina, Thelma Peniche, Poppi Elorreaga, Socorro Arceo, Carmita Thomas, Ana María Peniche, Lucely Peniche, Magda Ancona, Ossa OJO (Maestra): ¿Es nombre de pila o apellido? Tejero, Marisa Canto, Lía Ancona, María Luisa Reguera, Rita María Pinzón, Muñí Novelo, Rita María Tejero, Rosario Colomé, Amalia Cardoz, Julieta Murillo, Lili Cárdenas, Elsa Beatriz Brito, Margot Sánchez, Nelly Cetina y Judith Manzano. Todas recibieron cálidos aplausos de la nutrida concurrencia que colmaba el Peón Contreras.

También colaboraron en la labor interpretativa el señor Ernesto Pacheco Zetina y los jóvenes Artemio Herrera, Jesús Burgos, Vicente Cano, Mario Vargas Basto, José Dolores González, Guillermo Gamboa y Ramón García.<sup>446</sup>

La maestra, incansable, preparó novedosas obras coreográficas para 1941:

Teatro Colonial. Miércoles 10 de diciembre de 1941. Nina Shestakova y 50 bellas señoritas de su Academia de Baile Clásico. *Carnaval* (Schumann), *Hojas de Otoño* (Chopin) y el ballet en 2 cuadros *En el Reino de Neptuno*. 30 profesores de Orquesta. Busque programas. Localidades: Calle 60 No. 452.<sup>447</sup>

Hoy, miércoles 10 de diciembre de 1941. El esperado acontecimiento artístico del año. Nina Shestakova y las bellas señoritas de nuestra mejor sociedad,

<sup>446</sup> L.P.V. "La fiesta de Nina Shestakova. Vida artística". *Diario del Sureste*, 8 de diciembre de 1940, pág. 4.

<sup>447</sup> Teatro Colonial. Anuncio. *Diario del Sureste*, 30 de noviembre de 1941, pág. 4.

alumnas de su Academia de Baile Clásico, interpretando *Carnaval. Hojas de Otoño. En el Reino de Neptuno*. Luneta numerada \$1.50. Luneta General \$1.00. Planta Alta \$ 0.75.<sup>448</sup>

Una entusiasta reseña apareció tras los estrenos:

Fue todo un éxito la fiesta que este año ofreció en el Colonial la distinguida danzarina rusa Nina Shestakova, con la cooperación de las alumnas de la Academia de Ballet Clásico “Emmita Alatorre”, que está a su cargo.

Tres bellos y originales ballets fueron preparados: el primero, sobre motivos de Schumann, con el título de *Carnaval*. Alegre, delicado, sugestivo, este número proporcionó el marco adecuado para poner de relieve los adelantos obtenidos en el difícil arte de la danza por las jóvenes alumnas Lupita Núñez, Beatriz Zapata, Piedad Peniche, Yolanda Vales, Marusa Canto, Julieta Murillo, Lucely Peniche, Sarita e Hilda Cardoz, Carmen Sauma y Gladys Chami, discretamente secundadas por los jóvenes Mario Vargas, Jorge Zaldívar, Mario Vidal, Jesús Burgos, Ramón García, José D. González y Manuel Sosa.

El segundo número fue una poética y sentida escenificación de un conjunto de selecciones chopinianas que Nina llamó *Hojas de Otoño*. Las evoluciones estuvieron a cargo de las alumnas Marusa Canto, Lucely, Piedad y Ana María Peniche, Lía Ancona Herrera, María Luisa Reguera y el joven Jesús Burgos, que merecieron como las anteriores sonados aplausos.

Y cerró brillantemente el festival con la presentación del vistoso ballet *En el Reino de Neptuno*, dividido en dos bellos cuadros de mucho atractivo, y en cuya interpretación participaron con inteligencia y muy estimable dominio de la técnica Piedad, Ana María, Lucely, Thelma y Maristela Peniche, Rita María Pinzón, Mimí Sosa, Yolanda Vales, Lía, Lucy y Magda Ancona, María Luisa Regera, Gladys Chami, Lupita Núñez, Julita Murillo, Carmita Thomas, Rosita Medina, María Cristina Hernández, Violeta Martha Aguilar, Julita Buenfil y Sarita Cardoz. Cooperaron los jóvenes Artemio Herrera y Helio Monforte.

<sup>448</sup> “Hoy”. Anuncio. *Diario del Sureste*, 10 de diciembre de 1941, pág. 4.

De más está decir que la actuación personal de Nina en las tres obras dio mayor realce al buen éxito de cada una de ellas. El decorado de Aurelio Juárez y la actuación de la orquesta dirigida por el maestro Garavito obtuvieron también cálidos elogios del público que llenaba en su totalidad la sala del Colonial.<sup>449</sup>

Ese mismo año, 1941, se fundó la cátedra de enseñanza del ballet en la Escuela de Bellas Artes, y Shestakova sugirió que su alumna Nelly Cetina Albertos asumiera dicha responsabilidad. Al llegar 1942, al entonces director, Alfredo Tamayo Marín, le pareció oportuno socializar la enseñanza del ballet y oficializó en la escuela la citada cátedra.

Nina y su inseparable colaboradora Ana María Medina decidieron alejarse de Mérida y se marcharon a mediados del año a la capital. No regresarían a la Ciudad Blanca hasta 1979, cuando la Shestakova aceptó trabajar en la Escuela de Bellas Artes.

Las entrañables amigas vivieron en el asilo Celarain hasta el día de su fallecimiento. Nina murió el 29 de agosto de 1995.

<sup>449</sup> “El festival anual de la Academia de Nina Shestakova. Vida artística”. *Diario del Sureste*, 12 de diciembre de 1941, pág. 4.



## El Ballet Parisiën de Mademoiselle Dambre en México

Nelsy Dambre. Fabiola Palapa Quijas. "Nelsy Dambre superó la miseria para lograr su sueño: ser *ballerina*".  
*La Jornada*. Cultura. 2010, pág. 3.

<https://www.jornada.com.mx/2010/12/18/cultura/a03n1cul>

La biografía que conocíamos de *Madame Dambre* a finales del siglo XX era la siguiente, debida fundamentalmente al bailarín, coreógrafo e investigador Felipe Segura. En su libro *Nelsy Dambre. Un ballet para México*, el maestro Segura señala que Nelsy era bailarina, maestra, coreógrafa y directora. Acota que cuando se estableció en la capital fue profesora de la Escuela de Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera, y después organizó su propia academia en la calle Campeche de la colonia Roma. Asimismo, apunta que fundó y dirigió el Ballet de Nelsy Dambre con Gloria Contreras, Lupe Serrano, César Bordes, el mismo Felipe Segura, Salvador Juárez, Nellie Happee, Laura Urdapilleta, Ana Pola Platte y Tere Sevilla.

Más adelante, el texto indica que en 1951 estableció una academia de danza en San Salvador, República de El Salvador, en la que se desempeñó como directora hasta 1959, y que impartió clases en la Academia de la Danza Mexicana, en la Escuela de Ballet de San José de Costa Rica, en el Ballet Clásico de México y en el Ballet Clásico 70.

Algunas de sus coreografías –agrega Felipe Segura– son *La Cenicienta* (1944), *Invitación al vals* (1945), *Una tarde en Viena*, *Suite de dance*, *Claro de*

*luna y Hamlet* (1946), *Suite y Divertissement* (1947), *Clase de baile y Coppélia* (1950), *Blanca Nieves* (1964) y *Mozartiana* (1971). Apunta también que en 1970 recibió la Medalla de Oro del INBA por su labor artística en México.<sup>450</sup>

Más adelante, una ardua investigación de la investigadora del Cenidi Danza Isaura Corlay en Francia reveló datos hasta entonces desconocidos en México sobre la coreógrafa francesa.

En su libro *Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)*, la investigadora habla de las penurias que vivió Nelsy en sus primeros años de vida, y da a conocer que su verdadero nombre era Marguerite Cussignot, hija legítima de Leo-Marius Cussignot y la cantante Louis-Josephine Brie, quienes la dieron en adopción. Marguerite contaba que nació en un teatro de Génova: “Por poco mi madre daba a luz en su camerín”.<sup>451</sup> La verdad –revela Isaura Corlay– es que nació el 5 de diciembre de 1903<sup>452</sup> en **Chausseenes, OJO (Maestra): Verificar este dato** aunque fue registrada en Besançon.

Desde muy niña, deseaba zapatillas para bailar. Acompañó a su madre en sus giras y entre bambalinas soñaba con ser *ballerina*.

Tuvo la oportunidad de presentarse a una audición en la Ópera de París. Fue aceptada, y como *petite rat* estudió en la Escuela aproximadamente de 1911 a 1917. Sus maestros fueron la italiana Carlota Zambelli, la española Rosita Mauri, el francés Leo Staats y Theodore, entre otros. A sugerencia de Jacques Rouché, director de la ópera, adoptó el nombre de Nelsy Dambre al incorporarse a la compañía, primero como *second quadrille* –primer escalón profesional–, posteriormente fue promovida a *petit sujet*.

Del numeroso repertorio del ballet de la temporada 1919-1920, Nelsy interpretó *Fausto*, *La condenación de Fausto*, *Salambó*, *Cobzar* y *Los hugonotes*, entre otras coreografías.

<sup>450</sup> Felipe Segura. *Nelsy Dambre. Un ballet para México*. México, INBA, 1998, pág. 238.

<sup>451</sup> Rodolfo Rojas Zea. “Soy un ratoncito de teatro con zapatillas para bailar”. *Excélsior*, 18 de noviembre de 1973.

<sup>452</sup> Isaura Corlay. *Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)*. Conaculta/INBA/Cenidi Danza, 2010, pág. 30.

En el Gran Teatro de Bordeaux, en la temporada lírica de 1922-1923, como uno de los *sujets de la danse*, apareció Nelsy como primera bailarina de *demi-caracter*. Bailó en *La noche de Walpurgis*, *Guillermo Tell*, *Carmen* y *La mégère apprivoisée*. En las críticas la señalaban como “una *demi-caracter* ligera y elegante”; “todo lo que ella hace está lleno de gracia, ligereza y encanto, con un algo suavemente joven que lo hace muy atractivo”. Fuera de Francia, en 1923, Dambre trabajó como solista con el Ballet Sueco al lado de Jean Borlin y Rolf de Maré.

En la Ópera de Lyon, durante la temporada de invierno 1924-1925, fue integrante estrella del ballet. En la de 1925-1926 figuró como *danseuse a demi-caracter*.

En el Gran Teatro de la Ópera de Argel, en la temporada lírica 1926-1927, Nelsy se presentó como primera bailarina *noble* en *Hamlet*, *La tarantela* y el *Ballet oriental*. También trabajó en el Gran Casino de Aixces-Baies, y en el Teatro de Lieja con Von Kamberg.<sup>453</sup>

En París se perfeccionó en las clases de Lubov Egorova, Olga Preobrajenska, Alexander Volinine y Albert Aveline. El maestro Belloni la vio en esas clases y la contrató para el Gran Casino de Vichy en 1928. Después le ofreció dos años de trabajo en la Ópera de Marsella como *ballerina étoile*, protagonizando *Coppélia*, *La fille mal gardée*, *Les deux pigeons* y *Giselle*.

En 1929 se integró al Ballet de Carina Ari y participó en una gira por Laussane, Ginebra, Lugano, Berna, Locarno y Montreux. También trabajó en Bélgica. Por dos temporadas aceptó un contrato con el Oestude y actuó en las temporadas 1933-1934 y 1934-1935 en La Haya, Holanda.

Desafortunadamente Nelsy sufrió un accidente y no pudo bailar durante mucho tiempo. Puede imaginarse el sufrimiento de Nelsy, “que no quiso ser otra cosa en la vida, excepto bailarina. Nada más, desde que nació”.

De regreso a París, una vez recuperada, Dambre y sus amigas *ballerinas* decidieron aprender canción. Se organizaron, buscaron a un empresario y resolvieron viajar a América.

Hay que decir que en Europa, cuando los bailarines profesionales de danza no tienen trabajo en las compañías oficiales o privadas, acostumbran ganar dinero en acreditados centros nocturnos y cabarets. Así es que Dambre y

<sup>453</sup> *Ibíd.*, págs. 150-152.

sus colegas se presentaron ante el empresario mexicano Peredo. Hicieron audiciones en el Teatro de Champs-Élysées, donde presentaron *Ondas del Danubio*, un foxtrot de moda y un número folclórico estilizado. Peredo les solicitó un cancán y ellas aceptaron. Fue todo un éxito. La Empresa José Furstemberg les dio un contrato por seis meses y bautizó al grupo como Ballet Parisiën, el cual quedó bajo la dirección de Nelsy, quien también se convirtió en la primera bailarina del grupo.

Dos meses después viajaron por ferrocarril al puerto de Havre y se embarcaron en un transatlántico de la empresa Cunard, vía La Habana, hacia Veracruz, adonde arribaron en 1937.

Una de las razones por las que *Madame Dambre* ha sido incluida en este libro es que se recuerda poco sobre su actividad en lugares dedicados a espectáculos frívolos en México.

Enseguida reproducimos algunos ejemplos de la profusa publicidad que se le dio en la prensa de la época a las presentaciones de Nelsy y su ballet:

La famosa bailarina francesa Mlle. Nelsy Dambre, que llegó a Veracruz, goza de gran prestigio en los teatros de París por su armonioso estilo y su técnica moderna. Debutará en un prestigiado centro nocturno, para el que ha sido especialmente contratada. Entre las gratas novedades artísticas que en breve animarán nuestro medio se encuentra la famosa bailarina *Mademoiselle* Nelsy Dambre, quien viene de París, en cuyos escenarios ha triunfado plenamente, estando por lo mismo consagrada por el público y la crítica de la Ciudad Luz. Dambre goza de gran prestigio entre las sacerdotisas de Terpsícore, habiendo figurado como primera danzarina en las más brillantes temporadas de ópera de las principales capitales del viejo continente.

La Dambre está considerada por los críticos como la mejor intérprete coreográfica de *La invitación al Vals*, de Weber. Hará su presentación con lo más selecto en El Retiro.<sup>454</sup>

<sup>454</sup> *Revista de Revistas*, 1o. de noviembre de 1937.



El grupo se transportó inmediatamente hacia la capital del país en ferrocarril.

Se iniciaron los ensayos en un salón del Hotel Plaza. En octubre ensayaron en el restaurante El Retiro. Poco después inició la difusión de su presencia en el Follies Bergere: “Muy pronto la sorpresa del año, el grandioso Ballet Parisián con Mlle. Dambre. Directamente de París”.<sup>455</sup> “El Retiro presenta al notable Ballet Nelsy Dambre, procedente de los principales teatros de París”.<sup>456</sup> “Ya está ensayando el grandioso Ballet Parisián. ¡Es estupendo! Próximamente debut”.<sup>457</sup>

El Retiro presenta al famoso Ballet Nelsy Dambre, procedente de los grandes cabarets parisinos Lido y Moulin Rouge. Madame Dambre, primera danzarina de la Ópera de París. La *signorina* Mary Parmeggianni presenta *La zebra fenomenal*, espectacular número cómico. Seis bailarinas de fila interpretando las últimas danzas de moda de París. Pepe Guízar presenta a sus Charros de Atotonilco.<sup>458</sup>

El debut tuvo lugar el 4 de noviembre. Iniciaron la función con *Danzas acrobáticas*, siguieron con el *Valse Frères Joyeux*, y finalizaron con la “creación máxima parisina”: *Le French Cancan*, número por el que fueron muy aplaudidas. Tuvieron que repetir los solos y presentaron una segunda función.

Continuaron publicándose los anuncios del espectáculo: “Follies Bergere. Próxima semana, por fin: el famoso Ballet Parisián, con Nelsy Dambre. ¡Exitazo asegurado!”<sup>459</sup> “Follies Bergere. Sábado próximo, lo mejor del año. Presentación del formidable Ballet Parisián, con Nelsy Dambre. Sorprendente. Separe con tiempo sus boletos... porque habrá tiros para entrar”.<sup>460</sup> “Follies Bergere, debut del Ballet Parisián. Brutal estreno”.<sup>461</sup>

<sup>455</sup> “Follies Bergere”. *Excélsior*, 3 de noviembre de 1937, pág. 8.

<sup>456</sup> “El Retiro”. *Excélsior*, 3 de noviembre de 1937, pág. 8.

<sup>457</sup> “Follies Bergere”. *Excélsior*, 4 de noviembre de 1937, pág. 8.

<sup>458</sup> “El Retiro presenta hoy”. *Excélsior*, 4 de noviembre de 1937, pág. 8.

<sup>459</sup> “Follies Bergere”. *Excélsior*, 5 de noviembre de 1937, pág. 8.

<sup>460</sup> “Follies Bergere”. *Excélsior*, 8 de noviembre de 1937, pág. 7.

<sup>461</sup> “Follies Bergere”. *Excélsior*, 9 de noviembre de 1937, pág. 8.

Días después, el 13 de noviembre, debutaron en el teatro de revista Follies Bergere, alternando con Mario Moreno *Cantinflas*,<sup>462</sup> Manuel Medel, Armando Soto la Marina *El Chicote*, Jesús Martínez *Palillo* y el estreno de Relajo Films *Follies*.<sup>463</sup> También actuaron con Del Moral y Federico Ruiz. Realizaban cuatro intervenciones diarias, ya que además del Follies tuvieron actuaciones en El Retiro. El 31 de diciembre terminaron sus presentaciones en dicho escenario.

Ecos de su presencia en tan singulares escenarios permanecen en las reseñas elaboradas por los cronistas de aquellos años.

Francisco Monterde comentó: “En el teatro de Gabriel Leyva, más que en el título poco grato de la revista firmada por Del Moral y Federico Ruiz, el atractivo consistió en la presentación del Ballet Parisiën que encabeza Nelsy Dambre y que seguramente conocen ya los noctámbulos, clientes de cabaret”.<sup>464</sup>

*Roberto el Diablo* apreció posteriormente lo sucedido:

La compañía de revistas que usufructuó durante todo el año el Follies Bergere renovó constantemente su elenco de artistas locales y extranjeros, siendo el más aplaudido de estos últimos el ballet francés denominado Nelsy Dambre. El actor cómico “Cantinflas” fue el más firme sostén de la temporada por gozar de mayor popularidad actualmente”.<sup>465</sup>

Por invitación de *Cantinflas*, Nelsy y sus bailarinas actuaron en la Pérgola Ángela Peralta el 5 de diciembre de 1937, y en el Palacio de Bellas Artes el 22 de diciembre, con motivo del homenaje y beneficio de la Unión Americana de Autores. En estas dos funciones el Ballet Parisiën interpretó una brillante danza académica, un número acrobático, una marcha, una mazurca y el vals *Sobre las olas*, por el que fue ovacionado.

<sup>462</sup> Mario Fortino Alfonso Moreno Reyes (Ciudad de México, 12 de agosto de 1911-20 de abril de 1993), conocido como Mario Moreno *Cantinflas*, fue un actor, productor, guionista y comediante del cine mexicano.

<sup>463</sup> “Follies Bergere. Un estrenazo”. *Excélsior*, 13 de noviembre de 1937, pág. 8.

<sup>464</sup> Francisco Monterde. “Teatros. Por los Teatros de Revista”. *El Universal*, 15 de noviembre de 1937, pág. 9.

<sup>465</sup> Roberto Núñez y Domínguez. “Ópera, Opereta y Revista”, *op. cit.*, pág. 523.

Peredo las presentó bailando sólo el cancan en el cabaret Waikiki. Les pagó muy bien y se logró un triunfo apoteósico. Esa misma noche del 31 de diciembre terminaron sus actuaciones en el Follies. El 5 de enero de 1938 dieron término a su contrato con El Retiro.

Al día siguiente debutaron en el exclusivo club nocturno El Patio, del empresario Vicente Miranda. El Ballet Parisiën tuvo dos apariciones nocturnas que fueron calurosamente vitoreadas durante tres meses.

En los primeros días de marzo comenzaron los ensayos en el Teatro Lírico, de la Empresa Zavala-Hernández, y debutaron el 27 de marzo en el espectáculo *Music Hall Revue*, revista de veintiocho cuadros en los que cada uno de los artistas brillaba con luz propia:

El Ballet Parisiën, con “célebres bailarinas francesas”, presentó *Ondas del Danubio*, *Danza danesa* o *Frères Joyeux*, cerrando con *Acrobatic Music Hall*, montado por el reconocido coreógrafo Pedro Rubín,<sup>466</sup> con los bailarines Ridola, todas las tiples y el Ballet Parisiën con su aplaudido cancan, antecediendo a las estrellas del espectáculo como Maclovia Ruiz, “La Gitana de México”, que triunfó en París; Juanita Barceló, bailarina mexicana que regresa triunfante de Europa, y el Ballet de Pedro Rubín, entre otros 100 artistas.<sup>467</sup>

Durante todo marzo se alternó esta función con la de El Patio. Aunque los empresarios quisieron prorrogar el contrato, *Cantinflas* invitó al Ballet Parisiën a una gira que promovió la Empresa Sánchez por Guadalajara, San Luis Potosí,

<sup>466</sup> Pedro Rubín (San Luis Potosí, S.L.P., 23 de junio de 1903-Ciudad de México, 17 de abril de 1938). Bailarín, maestro, coreógrafo y director. Inició su carrera profesional en espectáculos de variedad con Fernandita Areu como pareja. Actuó en varios teatros de la capital y de Tampico. En los Estados Unidos lo contrató la Ópera de San Carlos. Fue bailarín estrella de la revista *Río Rita*, de Ziegfeld. Se desempeñó como director y coreógrafo de The Pedro Rubín Girls. Fue la atracción en los espectáculos Ziegfeld en los Estados Unidos y del Folies Bergère de París, así como del Roxy's Ziegfeld Folies. Actuó en el Teatro Maravillas de Madrid, el Teatro Nacional de La Habana, el Teatro Colón de Buenos Aires y el Kit Kat Club de Londres. Con Lupita Tovar participó con el Carroll Ballet y en el filme *Santa* (1931). También en *María Elena* (1935) y *¡Ora Ponciano!* (1936). Fue profesor de la Escuela de Danza de la SEP. Con los Rubín Dancers actuaba en los Teatros Politeama y Lírico.

<sup>467</sup> Roberto Núñez y Domínguez. “Music Hall Revue”, *op. cit.*, pág. 527.

Ciudad Juárez, Laredo y Monterrey. El comediante solamente actuó en las funciones de las plazas taurinas.

Nelsy firmó con la Empresa Sánchez otra gira de un mes. En Guadalajara volvieron a actuar junto a *Cantinflas*, y cuando éste se ausentó programaron al Ballet Parisiën en cabarets de tercera, como el San Juan de Dios. Afortunadamente, cuando *Cantinflas* regresó mejoró la situación del grupo en las presentaciones de San Luis Potosí, Torreón, Ciudad Juárez y Monterrey. Al concluir la gira, para acabar con los innumerables problemas que tuvieron que soportar las bailarinas, decidieron desbaratar al grupo y dar por terminado el contrato.

Casarse en México o volver a Francia fue la disyuntiva. Nelsy Dambre contrajo matrimonio el 9 de mayo de 1938 con Joseph de André en la ciudad de Monterrey.

Años después, *Roberto el Diablo* afirmó que la artista francesa firmaba entonces como Delsy Dambe [sic].<sup>468</sup>

Ya radicada en la Ciudad de México, *Madame* Nelsy Dambre –después de colaborar en la Escuela de Carmen Burgunder y Esperanza de la Barrera– abrió su Escuela en San Juan de Letrán y comenzó la importante labor de formar a toda una generación de bailarines profesionales que después presentaría en el Ballet que llevaría su nombre.

Habían transcurrido casi cuatro décadas desde su regreso a México cuando aconteció su fallecimiento en la capital del país, el 6 de febrero de 1976. Su labor fue reconocida públicamente: “*Madame* Dambre perteneció a la estirpe del maestro verdadero y forma parte de la historia de nuestra danza”.<sup>469</sup>

<sup>468</sup> *Ibíd.*, pág. 523.

<sup>469</sup> Manuel Blanco. “Una vida dedicada a la danza. *Madame* Dambre enseñó 42 años el difícil arte en México”. *El Nacional*, 9 de febrero de 1976, pág. 15.

# Bibliografía

## A

- Alonso, Enrique. *María Conesa*. Prólogo de Carlos Monsiváis. México, Océano, 1987.
- Aulestia, Patricia. *Despertar de la república dancística mexicana*. Prólogo de César Delgado Martínez. México, Ríos de Tinta. Arte, Cultura y Sociedad Editores, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Historias alucinantes de un mundo ecléctico. La danza en México 1910-1939*. México, INBA Digital. Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013.

## B

- Bulitt, Patricia. “Maclovia Ruiz. A life in Spanish Dance”. San Francisco, Legacy Oral History Project, 1997.

## C

- Cámara Zavala, Gonzalo. *Historia del Teatro Peón Contreras*. Mérida, Editorial Mérida, 1947.
- Cano, José Luis. *García Lorca*. Barcelona, Ediciones Destino, 1962.
- Ceballos, Édgar. *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano. Siglo XX*. México, Escenología, 1998.
- 50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, CID Danza/INBA/SEP, 1986.
- Corlay, Isaura. *Nelsy Dambre. Los años en Francia (1903-1937)*. México, Conaculta/INBA/Cenidi Danza, 2010.

## D

- Dallal, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*. México, Conaculta, 1994.

## E

- Escudero, Vicente. *Mi baile*. Barcelona, Montaner y Simon, 1947.
- Estévez, María. Con la colaboración de Héctor Dona. *Reina del duende: la vida, los amores y el arte de una mujer apasionada*. Barcelona, Roca Editorial, 2012.

## F

- Flores Martínez, Óscar. *Cortes selectos*. México, Cenidi Danza/INBA/Conaculta, 1991.

## G

- Gasch, Sebastián, y Pedro Pruna. *De la danza*. Barcelona, Editorial Barna, 1946.

## L

- Leal, Juan Felipe. *Anales del cine en México 1895-1911. Segunda parte: El cinematógrafo y los teatros*. México, Juan Pablos, 2009.

## M

- Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*. México, Editorial Cvltvra, 1932.
- Maria y Campos, Armando de. *Memoria de teatro*. México, Compañía de Ediciones Populares, 1946.
- \_\_\_\_\_. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México, Conaculta, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Un ensayo general sobre el teatro español contemporáneo visto desde México*. México, Stylo, 1948.
- Money, Keith. *Anna Pavlova. Her life and art*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1982.
- Musacchio, Humberto. *México: 200 años de periodismo cultural*. Tomo I. México, Conaculta, 2012.
- \_\_\_\_\_. *México: 200 años de periodismo cultural*. Tomo 2 (1911-1960). México, Conaculta, 2013.

–Museo Nacional de Culturas Populares. *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*. México, Conaculta, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2005.

## N

–Núñez y Domínguez, Roberto. *Descorriendo el telón. Cuarenta años de teatro en México*. Madrid, Editorial Rollán, 1956.

## O

–Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*. Prólogo de Salvador Novo. 5 vols., 3a. edición ilustrada. México, Biblioteca Porrúa, 1961.

## P

–Parga, Pablo. *Cuerpo vestido de nación*. México, Conaculta/Fonca, 2004.

–Pasi, Mario, y Alfio Agostini. *El Ballet: Enciclopedia del Arte Coreográfico*. México, Aguilar, 1987.

## R

–Reyes de la Maza, Luis. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

# Heimerografía

(A menos que se indique lo contrario, los periódicos, suplementos culturales y revistas que se registran en esta sección fueron editados en la Ciudad de México.)

*The American Dancer*. Nueva York, 1936.

*El Arte del Teatro*. Madrid, 1908.

*El Contemporáneo*. Periódico oficial del estado de San Luis Potosí, 1907 y 1908.

*El Correo Español*, 1908 y 1910.

*La Correspondencia Militar*. Madrid, 1930.

*The Dance*. Nueva York, 1928.

*Dance Observer*. Nueva York, 1936.

*Daily News*. Nueva York, 1928.

*El Demócrata*, 1919.

*Diálogos*, 1980.

*El Diario*, 1908, 1910 y 1912.

*El Diario del Hogar*, 1908.

*El Diario Ilustrado*, 1908, 1910 y 1912.

*Diario de la Marina*. La Habana, 1939.

*Diario del Sureste*. Mérida, Yucatán, 1934, 1935, 1936 y 1942.

*El Disloque*. San Luis Potosí, 1908.

*Eco Artístico*. Madrid, 1909 y 1910.

*Ecuador News*. Nueva York, 2001.

*Estampa*. Madrid, 1929.

*Excélsior*, 1921, 1922, 1925, 1935, 1936, 1938, 1973 y 1976.

*Fin de Siglo*, 1919.

*Jueves de Excélsior*, 1931 y 1938.

*Juventa*. Progreso, Yucatán, 1935 y 1936.

*The San Francisco Examiner*. San Francisco, 1933.



*Herald Tribune*. Nueva York, 1928 y 1930.  
*Hoy*, 1938 y 1939.  
*La Iberia*, 1910.  
*Ilustrado*, 1908, 1930 y 1936.  
*El Imparcial*, 1908, 1910, 1911 y 1912.  
*México al Día*, 1938.  
*The Mexican Herald*, 1908.  
*Muchas Gracias*, 1924.  
*El Mundo Ilustrado*, 1909, 1910 y 1912.  
*Musical Advance*. Nueva York, 1930.  
*La Nación*. Madrid, 1918.  
*El Nacional*, 1935 y 1976.  
*Nueva York Evening Post*. Nueva York, 1930.  
*New York Herald Tribune*. Nueva York, 1930 y 1936.  
*New York League News*. Nueva York, 1935.  
*Nueva York Musical Leader*. Nueva York, 1930.  
*The New York Review*. Nueva York, 1928.  
*New York Sun*. Nueva York, 1930 y 1936.  
*New York Times*. Nueva York, 1930 y 1936.  
*Novedades*, 1912.  
*Nuestra Revista*.  
*Nuevo Mundo*. Madrid, 1918.  
*El Nuevo Diario*, 1913.  
*El País*. La Habana, 1939.  
*La Patria*, 1910.  
*El Popular*, 1908.  
*Por Esto!* Mérida, Yucatán, 1995.  
*El Pueblo*, 1919.  
*La Prensa*. Nueva York, 1938.  
*El Quijote*, 1922.  
*El Redondel*, 1938.  
*Revista de Revistas*, 1910-1912, 1915, 1917, 1919, 1921, 1926, 1930, 1932, y 1934-1937.

*El Siglo XX*, 1911.  
*Teleguía*, 1955.  
*Theatre Arts Monthly*, 1928.  
*Theatre Guild Magazine*, 1929 y 1930.  
*El Tiempo*, 1908.  
*Todo*, 1935 y 1936.  
*El Universal*, 1918, 1919, 1925 y 1935.  
*El Universal Ilustrado*, 1917, 1919, 1926, 1936 y 1938.  
*El Universal Gráfico*, 1925.  
*La Voz*. Madrid, 1924.  
*Voz Hispana*. Nueva York, 1934.

## Documentos y programas impresos

- “Nina Shestakova”. Programa de mano. Auditorium del Colegio Americano, 1o. de diciembre de 1933.
- “Concierto y Baile”. Programa de mano. California Hall. San Francisco, California, 14 de abril de 1934.
- “Fiesta Mexicana”. Volante, 22 de julio de 1935.
- “Sophia Delza. Danzas modernas”. Por Verna Carleton de Millán. *OJO (Maestra) ¿A qué se refiere este crédito?* Palacio de Bellas Artes, 8 de septiembre de 1935.
- Manuel Horta. “Argentinita”. “El Retorno de la ‘Argentinita’”. Espectáculos de Danza. Palacio de Bellas Artes. Programa de mano. *OJO (maestra): Precisar esta información*
- Nina Shestakova. Apuntes manuscritos.
- “Sophia Delza. Danzas modernas”. Departamento de Bellas Artes de la SEP. Teatro Hidalgo, 28 de agosto de 1935.

- “Gran Compañía de Bailes Clásicos. Anna Pavlova. Tournée 1919”. Programa de mano, 30 de enero de 1919.
- “Teatro Principal. Compañía de Zarzuela Española y Mexicana”. Cartel, 20 de noviembre de 1930.
- “Tournée 1925. Gran Compañía de Bailes Clásicos. Anna Pavlova”. Programa de lujo.
- “Señorita Montalva”. Programa de mano. Town Hall. Nueva York, 19 de abril de 1936.
- “Guillermo del Oro and Spanish Ballet”. Programa de mano. War Memorial Opera House. San Francisco, California, 12 de diciembre de 1935.

## Discografía

Compañía Fonográfica Mexicana, A.C.

Ed. Odeón (1907-1910).

Ed. Columbia (1910-1913).

Ed. Zonófono (1910).

## Documentos digitales

- Moncada, Luis Mario. *Cronología del teatro en México. Artes e historia de México, 1901, 1908.* OJO (Maestra): ¿Artes e Historia de México es parte del título o es el nombre de una colección? ¿1901, 1908 también es parte del título? Asimismo, es necesario precisar –en éste y en los demás casos– dónde se encuentra el documento digital, la dirección electrónica y la fecha de consulta
- Mut Camacho, Magdalena. “Mujeres cantantes y de Castellón”. Cardona Vives. OJO (Maestra): ¿A qué se refiere este dato? Asociación Cultural de Castelló, España.
- Aspecto social y cultural del Puerto de Progreso, Yucatán.
- Carmen Amaya.
- María de la O.

# *Entrevista (realizada por la autora)*

Con Rosita Medina. Mérida, Yucatán, 2011.

## *Ilustraciones*

Lydia de Rostow, pág. 19

Anna Pavlova, pág. 38

Sophia Delza, pág. 91

Pastora Imperio, pág. 106

Antonia Mercé, pág. 116

Encarnación López, pág. 127

La "Señorita Montalva", pág. 147

Maclovia Ruiz, pág. 158

Carmen Amaya, pág. 170

María Conesa, pág. 181

Emmita Alatorre, pág. 209

Nina Shestakova, pág. 221

Nelsy Dambre, pág. 251

## **Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bepalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

## **Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez López  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama  
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo del  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, octubre 2022



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**