

«Diversión sin freno, con mucho vino, cante, baile y jaleo»: carnaval y fiestas populares en las dramaturgias para ballet de la Edad de Plata¹

Alejandro Coello Hernández
Instituto de Historia, CSIC
alejandro.coello@cchs.csic.es

Palabras clave:

Edad de Plata. Dramaturgia. Ballet. Fiesta. Carnaval

Resumen:

La recurrente presencia de la fiesta en el ballet español de la Edad Plata se constituye como uno de los rasgos identitarios de los imaginarios de lo español, que se construyen desde el siglo XIX. Por tanto, este trabajo realiza un análisis comparativo sobre los usos de la fiesta en las dramaturgias para ballet compuestas entre 1922 y 1936 con el fin de estudiar su codificación y su visión carnavalesca, en un sentido laxo y bajtiniano. Así, se concluirá la trascendencia que adquiere la fiesta en la proyección de la idea estereotipada de España a través de la danza del primer tercio del siglo XX.

«Diversión sin freno, con mucho vino, cante, baile y jaleo»: carnival and popular parties in ballet dramaturgies in Silver Age

Key Words:

Silver Age. Dramaturgy. Ballet. Party. Carnival.

Abstract:

The recurrent presence of party in Spanish ballet during the Silver Age became one of the identitary characteristics of Spanish imaginaries, built since 19th century. Thus, this work analyses comparatively the party's uses in ballet dramaturgies written between 1922 and 1936 in order to study its configuration and its carnival vision, in its relaxed and Bakhtinian sense. In short, we will conclude the significance that the party gets in the projection of the stereotyped idea of Spain through the dance during the first third of the 20th century.

¹ Este artículo es resultado de un contrato FPU19/00203 del Ministerio de Universidades y se enmarca en el proyecto de investigación P.E. I+D+i «Tras los pasos de la Silfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936» (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación (10.13039/501100011033) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea.



En la construcción de los imaginarios de lo español, como se ha venido señalando en los últimos años², la danza ha cobrado un papel crucial desde el siglo XIX en un proceso complejo de dignificación del arte coreográfico a partir de comienzos del siglo XX. Los creadores de la Edad de Plata, por tanto, jugaron un rol definitivo para entender la reapropiación de la imagen internacional de lo español que se convertiría, hasta la actualidad, en reclamo turístico y artístico. Como advierte Idoia Murga Castro [2017: 449], el personaje novelístico de Carmen de Prosper de Merimée (con sus revisiones literarias y escénicas posteriores) cimentó desde 1845 un patrón en el que por «un proceso metonímico [Carmen] se convertiría en la mujer española y en la bailarina por antonomasia». De igual manera, y siguiendo el silogismo establecido por Murga Castro, la fiesta se convierte en una forma de existencia y vivencia del pueblo español, una conceptualización más de la identidad nacional, pues a partir de estos contextos la sociedad española puede quedar estereotipadamente representada como una comunidad utópica y universal en donde la música y la danza vertebran el rito e invitan a la participación de conciudadanos y extranjeros. Esta mirada exótica del acogimiento festivo de España, fraguada durante el siglo XIX, se afianzará en los ballets de la Edad de Plata que la reproducen de una manera sistemática. De ahí la pertinencia de esta revisión panorámica sobre las implicaciones que la fiesta adquiere en un repertorio cuya andadura no había gozado de tal interés por escritores y compositores españoles con anterioridad. Ni tampoco se había vivido hasta el momento una eclosión dramática de este subgénero dancístico en el territorio ibérico-insular. Así, se podrán ofrecer nuevas conclusiones sobre los imaginarios compartidos y se ahondará en las consecuencias festivas dentro de la construcción dramática que realizaron los artistas españoles en los años

² Consúltense los artículos que ha escrito al respecto Idoia Murga Castro, a saber: «La danza y el estereotipo español en el exilio republicano: redes e intercambios» [2016a]; «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco» [2016b] o «La danza en el imaginario de lo español: estereotipo, representación e institucionalización» [2017].



veinte y treinta a partir de la asunción de la mirada extranjera de lo español con la intención —quizá inconsciente— de reforzar, a través del ballet, el poder democratizador que subyace en el carnaval, las juergas y las fiestas populares de la España imaginada.

Para el corpus de este trabajo se han seleccionado los ballets que destacan por la centralidad de la fiesta y sus consecuencias en la acción dramática, a saber: *Triana*, de Enrique Fernández Arbós; *Juerga*, de Tomás Borrás; *Gracieta o la Festa Major*, de Enric Morera; *El fandango de candil*, *El contrabandista*, *El estudiante de Salamanca* y *La romería de los cornudos*, de Cipriano de Rivas Cherif; *Une nuit au musée*, de Carlos de Batlle; *La nuit de Saint Jean*, de Ventura Gassol y *El desertor*, de Felipe Ximénez de Sandoval. El corpus, más allá de los ballets representados, profundiza en los libretos que se conservan, en muchos casos sin apenas noticias de cómo surgieron estos proyectos o de su representación, al menos durante la Edad de Plata. Los textos y partituras —últimos vestigios de un arte efímero que apenas fue filmado— se comprenden entre 1922 y 1936 con especial atención al repertorio concebido para los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, la Argentina, aunque no lo llegó a representar en su mayoría. No obstante, se han añadido otros casos de interés, sobre todo en relación con el ballet catalán, porque permiten establecer una lectura transversal de la fiesta en España en una configuración diversa que amplía las nociones de lo español y lo nacional en los ballets del primer tercio del siglo XX. Precisamente, desde el punto de vista de los imaginarios, cabe reflexionar sobre la problemática que esta estereotipación genera durante estos años, pues la compañía de la Argentina, a pesar de su labor pionera, «nunca actuaría en España, como si el público español no quisiera o no aceptara mirarse en su propio espejo, porque igual no era *España* aquello que le vendían» [Murga Castro, 2017: 450]. Quizá, por ello, cabe plantearse que, de una manera u otra, los libretistas siguieron la máxima de Enrique Estévez-Ortega [1928] que proponía que «contra la españolada exótica solo hay un camino: otra españolada», un ejercicio que, como se apuntará, se



llevó a cabo decididamente y en inherente relación con la fiesta como ese estado lúdico y utópico en donde se difuminan las barreras de la cotidianidad.

Por esa misma razón, el proceso frustrado de institucionalización de la danza a través de las políticas dancísticas se nutrió, sin embargo, de esta proyección festiva de lo español. Así, por ejemplo, Cipriano de Rivas Cherif [1931] proponía «que a título de reconocimiento positivo de un profesorado honorífico, no falte ningún año en las fiestas de la República la presencia de la gran bailarina nacional [Antonia Mercé la Argentina]». Este artículo le supondría a la Argentina el primer reconocimiento oficial de la II República el día 3 de diciembre con la imposición del Lazo de la Orden de Isabel la Católica. Otra huella de esta oficialidad, por ejemplo, se intuye en los Festivales Extraordinarios de Música y Bailes Españoles que organizó la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos en el Teatro Español de Madrid el día 28 de abril de 1934, donde la mencionada bailarina estrenó, por primera vez de manera completa en España, *El amor brujo*. En definitiva, la relación entre la fiesta y los imaginarios de lo español responden a esa apertura de lo festivo hacia «la posibilidad de experimentar una determinada verdad identitaria, una burbuja de autenticidad» [Delgado Ruiz, 2000: 87].

1. La fiesta, el encuadre natural de las danzas españolas

En 1935, Francis de Miomandre publicó un sugerente ensayo titulado *La danse* que establecía una visión panorámica de la historia de la danza con el fin de argumentar que el arte coreográfico estaba íntimamente ligado a la humanidad desde sus primeras manifestaciones artísticas. En su reflexión sobre las danzas españolas, que había incluido bajo el paraguas revelador de las «danzas exóticas», concluyó:

Dans ces danses, à la mise en scène si simple et si raffinée, est étudié en vue de créer une atmosphère favorable à ce phénomène psychique: l'accompagnement des guitares, les chants et jusqu'à cette invitation faite à l'assistance de participer à l'action et au rythme par ses battements de



mains, par ses acclamations rituelles. C'est pourquoi les danses espagnoles exigent pour ainsi dire d'être vues dans leur cadre, dans leur milieu naturel. [Miomandre, 1935: 40-41]

Esta afirmación final del escritor francés resulta reveladora, más aún en el caso del ballet español, que respondía a esa necesidad de encuadrar los números dancísticos en su contexto, a modo de evocación casi etnográfica. Ese espacio recaía, generalmente, en las plazas públicas, los puertos, los café-cantantes, las plazas de toros o todas aquellas reuniones y juergas que caracterizaban el constructo de lo español. El encuadramiento, además, permitía evocar el tipismo colorista y el jaleo que rodea a los números coreográficos, lo que explica esa fundamental conceptualización espacial en los ballets. Me refiero tanto a esos signos del espacio *per se* —escenografía, iluminación— como a los signos acústicos y paralingüísticos que se emiten a modo de oles y bravos a lo largo de toda la dramaturgia balletística. No es de extrañar, por tanto, que los Ballets Russes de Diaghilev estrenaran el ballet de inspiración española *Cuadro flamenco* en 1921 o que Antonia Mercé, la Argentina, preparase *El corazón de Sevilla* a modo de festejo en el interior de un patio andaluz. La idea de cuadro flamenco engarza con la propuesta de Miomandre, de presentar en su medio natural a las danzas españolas, y ofrece una evocación, casi pictórica, como si se tratara de una ventana, del estereotipo de lo español. Además, ya Cipriano de Rivas Cherif vinculaba los cuadros flamencos con el ballet, como pequeñas unidades dramático-balletísticas:

El cuadro flamenco, especie de escena ritual alternada de cante y baile, puede decirse que es la primera transcripción del arte andaluz puramente popular, al tablao (*tréteau*) escena mínima, que en el patio del cortijo (*maison de champagne*) o en el café de Sevilla, confiere ya cierta categoría de espectáculo, rudimento de bailete (ballet), a la fiesta íntima. El cuadro flamenco es el concierto de cámara del arte popular español.³

³ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 38, n.º 9, p. 2.



Por tanto, el cuadro flamenco se convirtió en esa forma de reflejar la ritualidad de cierta parte de las danzas españolas, en donde la conexión con la fiesta resulta insoslayable. Precisamente, los ballets ahondan en estas prácticas prefijadas, como se apuntará, y el reflejo de la liminalidad y sus consecuencias para con la suspensión de las jerarquías sociales, raciales e incluso sexodisidentes.

En cualquier caso, la idea festiva de España se emplea como encuadre «natural» de esa forma auténtica, genuina y verdadera de lo que significaba España para los países extranjeros (especialmente los occidentales) y empezaba a significar también para los propios artistas españoles. En definitiva, estas categorías de origen decimonónico con las que los propios creadores se referían a sus ballets venían a reclamar una reapropiación de la conceptualización de lo español que no era más que «una apreciación estética mistificadora», una afirmación que Pedro G. Romero [2008: 78] apuntó sobre lo jondo, que resulta extensible a estos procedimientos. Cobra, así, un mayor sentido la decepción que sufrió Théophile Gautier en su viaje a la España decimonónica en que, a la espera de disfrutar de un baile nacional a lo Fanny Essler, se encontró con un espectáculo lamentable que le llevó a afirmar que «los bailes españoles no existen más que en París, como las conchas solo se encuentran en los comercios de curiosidades y nunca a la orilla del mar» [Gautier, 1920: 51]. Nuevamente, en los años veinte y treinta, parecía recobrar fuerza esta idea, aunque esta vez los escenarios serían múltiples e internacionales. Incluso los teatros españoles albergarían esta nueva realidad.

Por esa razón, la fiesta se codifica como el escenario idóneo para que brote el resto de imágenes presupuestas de lo español y se configura como uno de sus leitmotiv como ya se ha apuntado: «el ballet español de la Edad de Plata queda definido por los celos, la pasión, el engaño, la sensualidad, el garbo y la fiesta, pagana o religiosa indistintamente» [Coello Hernández, 2021: 124]. Aunque el paganismo y las juergas ocupan, en cierta medida, una mayor importancia que el acto religioso en sí, pues suelen quedar al



margen de la escenificación, esta presencia litúrgica aparece con frecuencia como una suerte de evocación de esa España negra de Verhaeren y Regoyos que exalta una devoción católica casi mística.

Así se refleja en *Triana*, con libreto de Enrique Fernández Arbós, cuyo segundo cuadro transcurre durante una procesión en que la protagonista, Soleá, canta una saeta mientras «tout le monde est tombé à genoux au 105. (Pendant cette période la lumière du jour a du disparaître peu à peu pour laisser la scène mystérieusement éclairée par la lumière des cierges)»⁴, una demostración de esa teatralidad y codificación ritualística de lo español. No obstante, esta breve detención advocacional no rompe con el desarrollo de la fábula del ballet, en cualquier caso potencia los sentimientos de odio, celos, rencor y amor que están sintiendo los personajes, con lo que el acto religioso queda en un segundo plano, como encuadre de los sentimientos humanos. Esta resistencia a la centralidad de los actos religiosos evoca los ritos y espectáculos del carnaval medieval que «ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; [y] parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida*» [Bajtín, 1989: 11]. No cabe duda de que esta naturaleza paradójica y resbaladiza que se refleja a través de las fiestas en los ballets de la Edad de Plata se refuerza por la intención de representar la vida de los flamencos entendidos desde el axioma de que actúan «a la contra como situación en el mundo, a modo de carnaval permanente» [Romero, 2008: 81], lo que explica la eficacia de la aplicación de la mirada bajtiniana a este estudio.

No obstante, dentro de esa dimensión festiva no-oficial, llama la atención la definición que propone Tomás Borrás sobre el término ‘juerga’ que dio título a su ballet más célebre estrenado en 1929, pero que se venía fraguando desde 1921: «El concepto de “juerga” expresa, en el argot de la gente del pueblo, diversión sin freno, con mucho vino, cante, baile y jaleo.

⁴ Bibliothèque-Musée de l’Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 25, n.º 44, p. 1



Alegría desbordada con un poso, tal vez, de pausa, de amarga melancolía»⁵. Esta definición, que ha servido para titular este trabajo, sintetiza las claves de la fiesta y, por ende, la preferencia lógica que se generó de manera tácita en la creación balletística de la Edad de Plata y con posterioridad en el exilio republicano y el franquismo. Borrás define la juerga de manera semejante a Bajtin [1989: 23] al plantear la importancia en la obra de Rabelais del «principio de la vida material y corporal: imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades sexuales y la vida sexual», esta última intuida en la seducción de la flamenca del pañolón, de los cortejos entre chulas y chulos y los tocamientos de los juerguistas.

Asimismo, en el ballet de Borrás, el conflicto dramático comienza a forjarse con la irrupción de los juerguistas en el espacio público donde se pavonean chulos y chulas y una castañera vende sus productos, acción que debe detener porque «sale de la silla de manos para proteger sus utensilios» [Borrás, 1931: 114], aunque, finalmente, le terminarán tirando el puesto de castañas y un señoritingo «echa unos billetes a la castañera, para remedio del mal» [Borrás, 1931: 120]. Desde un punto de vista bajtiniano, la castañera se encuentra fuera del código festivo, no ha participado de la nueva dimensión de la vida, de la creación circunstancial de un espacio público otro en donde la cotidianidad y el trabajo se suprimen en aras de lo lúdico. El único remedio para el mal de la castañera habría sido sumarse a la propia fiesta antes de que la fiesta detuviera el orden habitual de la vida. En definitiva, se forja una carnavalesca «dualidad del mundo» [Bajtin 11] que provoca la privatización pública y festiva del espacio porque los juerguistas lo sustraen «de su naturaleza de accesible a todos para imponer una cierta exclusividad» [Delgado Ruiz, 2000: 86].

Los juerguistas a su paso por el Madrid finisecular que esboza Tomás Borrás van imponiendo un «estado de excepción festivo» [Delgado Ruiz, 2000: 81] en donde el exceso suprime la vida ordinaria. De hecho, en esta otra cartografía que crean los juerguistas a su paso por la ciudad, los

⁵ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 26, n.º 9a, p. 1.



cuerpos, también en su dimensión material (gritos, empujones, bailes, palmadas), se convierten en hierofantes festivos. Por esa razón, la fiesta facilita la composición de ballets en España porque su presencia justifica la supresión de la palabra y la imposición del arte coreográfico como vía de expresión, sin necesidad de recurrir a mundos fantásticos u oníricos como los del ballet romántico europeo. Por extensión, los cuerpos danzantes y festivos permiten la profundización en una suerte de realismo grotesco que estaría vinculado a la deformidad de los imaginarios españoles, pero también con ese «sistema de imágenes de la cultura cómica popular» [Bajtin, 1989: 23]. De igual manera, la gestualidad y los movimientos grotescos, unidos al ambiente alucinatorio y lúbrico de la fiesta, confirman la presencia latente del *continuum* del que hablaba el teórico ruso entre el grotesco prerromántico rabelaisiano y la importancia capital del cuerpo [Bajtin, 1989: 49]. En semejante actitud grotesco-corporal, se podría imaginar a los personajes populares de *Las calles de Cádiz*, con libreto de Ignacio Sánchez Mejías, estrenado en 1933 por la compañía de Bailes Españoles de Encarnación López la Argentinita.

A continuación, a partir de las nociones ya propuestas, se realizará un análisis comparativo teniendo en cuenta las implicaciones que tiene la fiesta en la construcción dramática y en los imaginarios españoles. Por un lado, se partirá del uso de la fiesta como manifestación utópica y democratizadora, donde todos los cuerpos pueden danzar sin importar su origen ni clase semejante al significado de las danzas de la muerte de la Edad Media. Por otro lado, se profundizará en aquellos comportamientos que se alejan de las normas que son permisibles en el contexto de la fiesta y, aunque terminan siendo justificados, representan un testimonio de la diversidad de usos y prácticas no habituales en un espacio público que cobra una dimensión lúdica.



2. La suspensión de las jerarquías y de la realidad

Como advertía Francis de Miomandre, las danzas españolas, sobre todo aquellas vinculadas con el flamenco, invitan al público a participar y a interactuar del espectáculo ritual y es ese movimiento inconsciente de la fiesta flamenca o aflenecada el que propicia los oles y bravos en un espacio liminal que democratiza. Por tanto, esa manera de comunicación prefijada de la fiesta española o, en palabras de Ángel González⁶, de la noche española brota de una tácita «abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana» [Bajtín, 1989: 20]. Por tanto, se abre el camino para la mencionada dimensión dual de lo carnavalesco, en su sentido laxo, en los ballets de la Edad de Plata, que materializan estas posibilidades de la fiesta. Más allá de *El amor brujo* que, por ejemplo, escenifica decididamente una historia de gitanos dentro de su comunidad, los ballets dan protagonismo a personajes aflenecados, o incluso racializados, pues no es *conditio sine qua non* que un flamenco pertenezca a la comunidad gitana. Pero intuimos, por la inclusión de términos caló, por actitudes o por mención explícita, que quienes ocupan el margen pasan a centralizar la acción dramática de los ballets. En resumidas cuentas, esta suerte de justicia igualitaria en que las clases sociales, las razas o las relaciones de poder de cualquier índole quedan suspendidas de manera frecuente en los ballets de la Edad de Plata se deben precisamente a la elección del encuadre festivo. Por ello, a continuación, se ejemplifican algunas de las más significativas manifestaciones de esta liminalidad.

La detención del poder civil durante las festividades se plasma en el ballet catalán *Gracieta o la Festa Mayor* [1922], con libreto y música de Enric Morera. En ella, un alcalde ocupado por los oficios religiosos producto de la celebración de la fiesta mayor del pueblo intenta enamorar a una Gracieta que, para él, resulta inalcanzable. Gracieta utiliza sus artes

⁶ Véase el artículo «La noche española» en González [1991] o su reproducción en González [2008].



amatorias, aun así, para confundir al alcalde en un proceso de ridiculización de la figura civil con más poder de la localidad. Tanto es así que, en este proceso de inversión de roles, de mundo al revés de naturaleza carnavalesca, Gracieta logrará dejar en ridículo al alcalde y levantar la risa de todo el pueblo:

L'alcalde arriba malhumorat perquè ha fet tard a l'ofici, i al veure Gracieta amb el Dançari, el seu mal humor creix, i diu a Gracieta que deix aquell pelacanyes, ell di que ha farà feliç. Gracieta s'en riu, i juntament amb el Dançari, i tots els que son a la plaça s'en burlen. Rabiós, l'Alcalde s'en va a missa tot amenaçant.⁷

Esta descripción que aparece al pie de la partitura se refuerza en unas notas que parecen un primer borrador del ballet. En el final propuesto por Morera, tras una sucesión de bailes tradicionales de la región tarraconense-barcelonesa del Penedès, el alcalde acaba desprovisto de su vara, claro símbolo de su poder, y convertido en un ciudadano más por el devenir inexorable de la fiesta:

L'alcalde que en mitj de la seva dignitat ~~no sap~~ i en moments tant solemnes, surt de la fila alça la vara i vol abartonar [*sic*] al dançari però un garrot del ball de bastons hi engega la cara en l'aire quedant desprovit de tots els atributs, i tan mortal com els demés.⁸

En un sentido opuesto, en que el personaje poderoso se interna en las fiestas de manera inadvertida, se encuentra el caso de *El fandango de candil* (1927), escrito por Cipriano de Rivas Cherif, en donde la aparición de una tapada revoluciona este festejo en un espacio interior propio del encuadre decimonónico de las danzas españolas. La seducción y la provocación de celos de la protagonista, la Niña Bonita, en relación con Manolo desviarán el desinterés de este último que propondrá a la tapada bailar y, cuando esta se decide, la Niña Bonita se interpone y desafía a Manolo. A continuación, se produce una breve interrupción de la fiesta con su consiguiente vuelta a la

⁷ Biblioteca de Catalunya, Fons Enric Morera, M-Mor-213/1.

⁸ Biblioteca de Catalunya, Fons Enric Morera, M-Mor-213/5, p. 2.



cotidianeidad porque la protagonista arranca el embozo a la tapada y «no era peineta lo que sujetaba la mantilla de la tapada. No era peineta sino corona real»⁹. La confusión y la sorpresa ante la presencia de la monarca en una reunión popular provoca un desajuste entre la prefijada democratización de esta fiesta, ya que se les presupone a los presentes la no pertenencia a clases superiores. Sin embargo, el embozo, a modo de disfraz carnavalesco, permite a la reina su integración en los bailes de candil. Rivas Cherif volverá sobre estos motivos en la propuesta argumental de *La Calderona* (1927), también titulada *La zarabanda*, en donde la reina demuestra su gusto por esta danza áurea frente a las danzas cortesanas. De nuevo, la figura de la tapada permite que «la reina, de incógnito, como si se trata de una simple dama de la Corte, va[ya] a aprender la zarabanda a casa de la Calderona»¹⁰.

Estas posibilidades que ofrece la fiesta para el encuentro igualatorio de clases sociales diversas o, incluso, personajes tan singulares como los regios se vuelven a repetir en *El contrabandista* (1928), también del autor madrileño. En este caso, un contrabandista, figura de enorme proyección en los imaginarios españoles del siglo XIX, se interna en la fiesta aristocrática y, esta vez, la integración no se produce de arriba abajo, de las clases altas a las populares, sino en sentido inverso, lo que demuestra la capacidad proteica de lo festivo para incluir a nuevos cuerpos en esa suerte de privatización mencionada. Así, «la Condesita le esconde entre las propias haldas pomposas de la Condesa su madre»¹¹ y, tras el paso de los agentes del orden y, por tanto, los antípodas de la fiesta, la Condesa logra mantener la suspensión de jerarquías y bailar con el contrabandista.

Pero estos «estados de excepción festiva» también ofrecen otras implicaciones en la congruencia ficcional, pues al borrarse las barreras y los límites entre vida y ficción se crea un espacio otro que, partiendo del real y cotidiano, abre el camino a lo onírico, lo fantástico o lo ilusorio. La realidad,

⁹ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 24, n.º 17, p. 5

¹⁰ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 38, n.º 2.

¹¹ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 38, n.º 7, p. 2



que no la verosimilitud, queda también suprimida por el carnaval. Así ocurre en la versión balletística de *El estudiante de Salamanca*, escrita probablemente en 1927, año prolífico en la composición dramático-dancística para Rivas Cherif. En esta ocasión, el autor vuelve sobre la obra homónima de José de Espronceda publicada en 1840 y realiza, a partir del hipotexto, unas sugerentes modificaciones que resaltan la teatralidad y favorecen una síntesis argumental. En esa ocasión, la acción ocurre durante el miércoles de ceniza según se advierte en una de las versiones del libreto [Rivas Cherif, 1989: 56]. En efecto, la elección de esta fecha no es baladí, pues, siguiendo la estela del romántico, Félix de Montemar se enfrentará dentro de este mundo alucinatorio y carnavalesco a la sombra de sí mismo; este es uno de los cambios sustanciales, pues Rivas Cherif suprime a su vengador Don Diego y su hermana burlada Elvira sintetizados en una suerte de presencia de la muerte en la ya mencionada figura de la tapada, una manifestación hispánica idónea para su carnavalización. Así pues, en el ballet, el protagonista se da muerte a sí mismo y, en un cambio apenas imperceptible, «la mascarada con sus mismos personajes se ha convertido en funeral sin más que trocar el ritmo de la misma música con que antes alborotaban la calle»¹². Rivas Cherif materializa la visión bajtiniana que une el carnaval con la muerte, con la consciencia de la futilidad. Este acierto dramático, que abre una nueva realidad cercana a la pesadilla, está íntimamente relacionado con la celebración del entierro de la sardina, aspecto que no explicita el autor, pero que intuimos por ese apunte temporal del Miércoles de Ceniza. El carnaval se convierte, por tanto, en ese espacio confuso e ilusorio que establece una continuidad sin fracturas entre vida, fiesta y muerte.

Carlos de Batlle también recurre al uso del entierro de la sardina en su ballet *Une nuit au musée* (1930). Esta singular obra consiste en un *tableau vivant* o, mejor sería decir, *dansant*, en el que los cuadros de un hipotético museo goyesco reviven por la noche con el cierre de la

¹² Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 38, n.º 6, p. 4



institución. Así, a la manera de *El encanto de una hora*, de Jacinto Benavente, los personajes pintados cobran vida, una vida muda escenificada por la pantomima y la danza. De esta manera, los cuadros de Goya (incluso el mismo pintor) bailan y disfrutan de las escenas recreadas: la gallina ciega, la danza del macho cabrío y las brujas, las gigantillas y, por último, el entierro de la sardina. La elección de este número carnavalesco al final, a diferencia de *El estudiante de Salamanca*, provoca la armonía universal e igualatoria. Todos los personajes pueden incluirse, ya que el resto de juegos y danzas resultan privativas o, en el caso del macho cabrío y las brujas, espeluznantes para los propios personajes protagonistas. Sin embargo, la alegría del código carnavalesco permite que se produzca una integración sin distinciones entre los cuerpos carnavalizados y los que, hasta ese momento, no lo habían estado:

Grand brouhaha suivi d'un divertissement. Les quatre ou cinq personnages principaux du tableau –le diable édenté, les deux femmes en blanc masquées, l'homme de la mante sur l'épaule et l'ivrogne- dansent jusqu'au moment où la Belle Libraire, qui avec Goya s'est grisée de ce débordement de mouvement et de vie, s'empare des castagnettes d'un des ceux qui accompagnent les danseurs et fait irruption au milieu du groupe. [Batlle, 1930: 26]

3. Subversiones y disidencias

Encuadrar los ballets de la Edad de Plata en la fiesta —entendida en buena medida como una manifestación carnavalesca del mundo— no solo tuvo implicaciones dramáticas como las que hasta ahora se han comentado, centradas en la suspensión de las jerarquías sociales, económicas y raciales y en la posibilidad de un pacto de ficción no exclusivamente realista o ilusionista, sino que provocó la concepción de obras deliberadamente subversivas y disidentes. Las sexualidades y deseos reprimidos constituyen, pues, el eje de esta reflexión en donde se explicitan los adulterios, la homosexualidad o el sexo. Así, estos ballets confirman que «la función del grotesco es liberar al hombre de las formas de necesidad



inhumana en que se basan las ideas convencionales», así como la risa o esta cosmovisión carnavalesca «liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades» [Bajtin, 1989: 50]. De esta manera, aquellas realidades, pensamientos e inclinaciones reprimidos se difuminan dentro de este contexto festivo, lo que llevaría a plantearse si, en efecto, según la reflexión de Francis de Miomandre, estas disidencias sexoafectivas dentro de la Edad de Plata se manifestaron en la propia realidad histórica, dancística y festiva de aquella época, lo cual tendría una lógica respuesta afirmativa. En conclusión, la fiesta «crea una prolongación de la realidad, convierte en reales situaciones o instancias imaginadas que no gozan de existencia sustancial, o acaso que sólo se insinúan en la vida ordinaria» [Delgado Ruiz, 2000: 81].

Uno de los ejemplos más significativos es el ballet *Soirées de Barcelona*, que comenzó a fraguarse en junio de 1936 y se materializaría durante la Guerra Civil por el político y dramaturgo Ventura Gassol. Aunque fue ideado para los Ballets Rusos de Montecarlo, el conflicto bélico, el exilio y los problemas internos de la compañía impidieron su puesta en escena [Tarré i Pedreira, 2015: 18-20]. En el libreto conservado se emplea el título *La nuit de Saint Jean* que, a los efectos, resulta más evocador y acertado, pues la acción dramática transcurre en Isil, un pueblo situado en los Pirineos. El enclave del ballet en una de las fiestas más cargadas de significado y magia, coincidente con el comienzo del solsticio de verano, se propone como un entorno idóneo para que los cuerpos festivos se encuentren. De hecho, en los primeros actos, la fiesta institucionalizada con la presencia clerical acaba difuminándose con la presencia del bosque en donde brotan las silvas, los druidas, las náyades o los duendes, en sintonía con los personajes del ballet romántico. En este espacio dramático, cargado de una significación tradicionalmente misteriosa —incluso misteriosa— y mágica, aparece un travieso Cupido que provoca la sugerente incursión de las parejas en lo oscuro del bosque. Los cuerpos festivos se



conocen, por tanto, a través de la carne y de la satisfacción sexual, invitados por el metafórico fuego de las hogueras. Así se refleja en «todo lo que un aire malicioso y escandalizado habrá visto, encontrando a las parejas de enamorados, todavía iluminados por el misterioso rayo de sol, durmiendo el plácido y profundo sueño del Amor» [Tarré i Pedreira, 2015: 83]. El uso eufemístico del amor supone un mecanismo de reestructuración del orden. Sin duda, muchos ballets de la Edad de Plata reflejan los momentos liminales, disidentes, inusuales en un espacio-tiempo concreto y limitado por la cotidianidad, que suele aniquilar las estructuras de la fiesta al final de los ritos y de la liberación. Por eso, los amantes de la noche de San Juan se terminan casando, al igual que las reinas terminan volviendo a palacio después de los bailes de candil o los personajes goyescos vuelven a sus cuadros al abrir el muso.

De una manera similar ocurre en el ballet *La romería de los cornudos* (1933), escrito a finales de la década anterior por Rivas Cherif a partir del «Romance de la Fuente Viva», de Federico García Lorca, y estrenado por Encarnación López la Argentinita en el Teatro Calderón de Madrid. La romería del Paño de Moclín, en Granada, inspira esta creación que confirma esa búsqueda neopopularista que nutre la creación de un repertorio balletístico español original y esa necesidad de encuadrar en su realidad las danzas españolas. Los romeros y romeras acuden a la sierra, un espacio que podría recoger los semas de emplazamientos naturales como el bosque, donde se reúnen en torno a una hoguera, nuevamente simbólica. Como ocurre en *La nuit de Saint Jean*, las mujeres salen de escena al internarse con el Sacristán en la vegetación para consumir, lo que, al ocurrir *in absentia*, «potencia su carácter misterioso y sagrado» [Bethencourt Pérez, 2015: 180]. Igual que no se representan a los amantes de Gassol en el bosque, no se escenifica el encuentro sexual entre la protagonista, Sierra, y el Sacristán. Al volver, la mujer será coronada con la flor de verbena en un acto de reordenamiento, una justificación misteriosa para la disidencia festiva que se materializa en que la primera mujer coronada tendrá un hijo. De esta



manera, la fertilidad y la maternidad se presentan como dos ejes vertebradores y normativos que esconden un acto adúltero consumado en la fiesta.

En escena, sin embargo, asistimos a la danza de Chivato con unos cuernos alusivos a su situación, lo que supone un «coronamiento grotesco que alude a su triste condición de cornudo» [Bethencourt Pérez, 2015: 180]. La elección de esta representación frente a la del adulterio demuestra esa filiación popular del ballet español de la Edad de Plata con el grotesco, así como con una larga tradición cómica del marido cornudo que ha tenido una trascendencia escénica crucial para entender el ballet. Además, la alusión al macho cabrío abre la posibilidad a una interpretación diabólica y satírica, pero también, como concluye Sahuquillo [1986: 216-217], a una evocación de la sexualidad perversa y las prácticas orgiásticas, que está en curioso paralelismo con la circunstancia que convierte a Chivato en cornudo.

Resulta lógica, por tanto, la apreciación que realiza del estreno el crítico Regino Sainz de la Maza [1933] en *La Libertad* al sentenciar que se escenificó esa «extraña supervivencia en que lo pagano y lo religioso se funden con un sentido bárbaro y primitivo». Por esa razón, cabe volver a la reflexión que ya se había comentado en torno a lo religioso, con respecto al ballet *Triana*, y es que las festividades cristianas suponen el marco idóneo para la aparición del arte coreográfico y las acciones dramáticas de un repertorio de ballet español que se fragua, con especial intención, en la Edad de Plata, pero no suponen más que una excusa onomástica en el calendario, una evocación contextual. Por ello, se ahonda en lo pagano, en lo popular y en lo humano que brota en esos momentos de encuentro colectivo. De otra manera no se entendería, incluso, la risa desacralizadora que se observa en *La romería de los cornudos* en una de sus versiones, una deformación carnavalesca de la figura crística que responde al poder subversivo y al absurdo que se ha ido fraguando en estos territorios liminales que abren las fiestas:



Todos se precipitan a la ermita, de donde sacan al Cristo (figura de Cristo endiablado, mezcla bárbara de sátiro apolíneo). Sierra le coloca al Cristo la corona de verbena, y baila luego con el sacristán, mientras el marido le hace *el grotesco*. Bacanal. Buenvino toca la guitarra. La romancera canta. Todos bailan una danza satírica y flamenca. [Rivas Cherif, 1989: 58]

Este fragmento de una de las versiones conservadas del ballet de Rivas Cherif da buena cuenta de la importancia que jugó el flamenco en la aparición de la disidencia en estos ballets. Esta relación entre flamenco, vanguardia y grotesco resulta vital para comprender el interés de la Argentinista y su representación en su compañía de Bailes Españoles, así como se configura como un eje propicio para soportar la disidencia y las fisuras frente a una visión totémica y normativa del ballet e incluso otras manifestaciones dancísticas de la Edad de Plata. De igual manera ocurre con el ballet *El desertor* (1930), de Felipe Ximénez de Sandoval, donde este eje flamenco-vanguardia-grotesco se fusiona con la fiesta y permite que, como advierte Delgado Ruiz [2000: 81] sobre los mecanismos festivos, «aflore por unos momentos lo que está latente, lo larvado, la parte oculta del orden». Este ballet subvierte el orden heterocentrado del canon de la época y propone una nueva vía creativa cercana a las conclusiones de Alicia Navarro [2021], quien propone ahondar en el *queerness* ibérico a través del flamenco como un espacio de resistencia sexogenérica y racial. Esta perspectiva de análisis refuerza la afirmación de Pedro G. Romero [2008: 74] que advierte que el espacio poético que han trabajado los flamencos no es otro que «la promesa de una experiencia estética no mercantilizada», a lo que cabría extender a las consecuentes implicaciones en cuanto al género y la sexualidad normativos de esta cosmovisión.

En *El desertor*, se representa el enfrentamiento de unos marineros guiados por su Contra maestre y unos novilleros admiradores de un Torero que compiten por el amor de Morena. Sin embargo, esta desaparece y todos quedan de juerga, lo que trocará la enemistad en una amistad de tono homoerótico y provocará, al inicio del cuadro tercero, que un Contra maestre ebrio entre en escena «arrastrando una guitarra y en vez del gorrito de piqué



de marinero, el cordobés del NOVILLERO»¹³. Así, los efectos de la fiesta y el alcohol producen la aparición onírica de Morena que baila para él. En el devenir de la acción, la danza adquiere un «frenesí de pasión sonámbula y los marineros, persiguiendo para besarla la sombra escurridiza de MORENA, se encuentran unos con otros y se besan y abofetean entre ellos, con actitudes de payasos»¹⁴. De esta manera, los marineros evocan la imagen de unos Pierrots homosexuales que, embriagados de fiesta, subvierten el orden heterocentrado justificado por el marco carnavalesco de la juega «sin freno», como comentaba Tomás Borrás.

4. Conclusiones festivas

Tras el análisis comparativo de algunos ballets significativos de la Edad de Plata, se puede considerar que hubo una intención —consciente— de construir un repertorio inédito y original de ballets de factura española, en sentido abierto, encuadrado en el primigenio espacio de la danza: la fiesta y el carnaval. Sus implicaciones dramáticas parecen en clara correspondencia con las estrategias carnavalescas, a pesar de enmarcarse en celebraciones cristianas, reuniones aristocráticas o tablaos populares. Indistintamente, los ballets de la Edad de Plata, con la inclusión de la fiesta, cumplen las características bajtinianas: la supresión de las normas sociales, económicas, políticas y sexogenéricas; la dualidad de los personajes al poder constituirse como otros; la resistencia religiosa y la subversión; la creación de un espacio colectivo otro; o la posibilidad de la utopía en el tiempo que transcurre la fiesta. Aun así, esta primera lectura ofrece, de manera general, una visión posible para continuar interpretando este repertorio dramático en relación con los imaginarios de lo español, pero son muchos los proyectos que habría que repensar y analizar de manera pormenorizada. Por ejemplo, las posibles implicaciones de la fiesta en la

¹³ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 38, n.º 11, p. 6.

¹⁴ Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Fonds Argentina, *pièce* 38, n.º 11, p. 7.



celebración de una boda, como ocurre en *Don Lindo de Almería* (1926), de José Bergamín, y *El quite* (1931), de Tomás Borrás.

En cualquier caso, con el encuadramiento en la fiesta de los ballets aflora una cosmovisión de lo español que refuerza la mirada estereotipada del siglo XIX a la par que se hace eco de fisuras que quedan justificadas y reordenadas a través de normas y preceptos institucionalizados como el amor heterosexual, el matrimonio, la maternidad o la reorganización social y civil, en que cada uno de los personajes vuelve a su rol cotidiano y se reestablecen las jerarquías y las relaciones de poder. No obstante, también se puede concluir que el flamenco es uno de los recursos que permite la afloración de estos imaginarios y el vehículo para una suerte de resistencia. Aun así, el corpus seleccionado favorece una reflexión de fondo clave en torno a los nacionalismos en el ballet de la Edad de Plata que trabajaron creadores de diversas regiones y que permiten difuminar una idea centralista del ballet español como un devenir de la superiorización de los imaginarios madrileñistas y andalucistas en detrimento de otras regiones. A pesar de la falta de fuentes y la dificultad de encontrar los documentos dispersos, por ahora se puede intuir que existe, sobre todo en el caso catalán, un movimiento de gran vitalidad en la construcción de un ballet nacional reaccionario al español en varias regiones, también de raíz popular, folclórica y misteriosa, repleto de leyendas y celebraciones que pertenecen al pueblo y que beben, a su vez, de los mecanismos carnalescos visibles en el resto del corpus.

Por tanto, el paroxismo, el alcohol, la sexualidad, la diversión o el jaleo configuran el ballet de la Edad de Plata con su posterior proyección en el exilio republicano, el franquismo o desde la democracia a la actualidad. La cosmovisión carnalesca de lo español se potenció en los años veinte y treinta de una manera sistemática, auspiciada por una filiación folclórica y una genealogía popular en un proceso de estilización y experimentación dentro del neopopularismo y cercano, a veces incluso inserto, en el contexto de las vanguardias. Por ello, el realismo grotesco debe interpretarse desde



esta óptica festiva, misteriosa y popular potenciada por las tendencias estéticas del momento que desarrollaron las bailarinas, compositores, escenógrafos y libretistas —cuya labor ha sido objeto de nuestro estudio—. Este giro en el enfoque resulta vital para no colocar la «alta cultura» —concepto hartamente maniqueo— en el centro en detrimento de las posibilidades temático-formales de la cultura popular que se potenciaron, investigaron y se reformularon en la danza de la Edad de Plata. En definitiva, esta cartografía carnavalesca del ballet solo viene a confirmar la presencia de la música y la danza en esa manera de conceptualizar lo español como una vida desmedida y desenfrenada de fiesta continua.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1989.
- BATLLE, Carlos de, *Une nuit au musée. Ballet pantomime en un acte*, París, Éditions Hispano-françaises Librairie Cervantès, 1930.
- BETHENCOURT PÉREZ, Fátima, *La escena moderna como crisol de la vanguardia: su reflejo en el ballet La Romería de los Cornudos (1927-1933) y el espectáculo La Tragedia de Doña Ajada (1929)* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- BORRÁS, Tomás, *Tam tam. Pantomimas. Bailetes. Cuentos coreográficos. Mimodramas*, Madrid, Compañía Iberoamericanas de Publicaciones, 1931.
- COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, «“Una invitación a viajar por España”: el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina, dentro de la política dancística de la II República Española» en *Tenso Diagonal*, 2021, núm. 11, enero-julio, 114-136.
- DELGADO RUIZ, Manuel, «La ciudad y la fiesta: afirmación y disolución de la identidad» en F. Javier Castaño (ed.), *Fiesta, tradición y cambio*, Granada, Proyecto sur de Ediciones, 2000, 73-96.



-
- ESTÉVEZ-ORTEGA, Enrique, «Hacia el ballet español» en *La esfera*, Madrid, 1 de marzo de 1928, 19.
- GAUTIER, Teófilo, *Viaje por España*, Madrid, Calpe, 1920.
- GONZÁLEZ, Ángel, «La noche española» en *El Paseante*, 1991, núm. 18-19, 68-79.
- _____, «La noche española» en Patricia Molins y Pedro G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, MNCARS, 2008, 27-47.
- MIOMANDRE, Francis de, *La danse*, París, Flammarion, 1935.
- MURGA CASTRO, Idoia, «La danza y el estereotipo español en el exilio republicano: redes e intercambios», en Michel Boeglin (ed.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII-XXIe siècles)*, Bruselas, Peter Lang, 2016a, 125-147.
- _____, «La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco» en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016b, 109-123.
- _____, «La danza en el imaginario de lo español: estereotipo, representación e institucionalización» en Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.), *Imaginario en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2017, 447-464.
- NAVARRO, Alicia, «Cruising Iberia o ‘abrir el ojo’ de la mariposa. Oralidad corporal, caza sexodisidentes y sociabilidad flamenca en el paralelo andaluz gay-ciudad» en Javier Cuevas (ed.), *Cruising Torremolinos. Cuerpos, territorio y memoria*, Valencia, Tirant humanidades, 2021, 145-191.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de, «Embajadora extraordinaria» en *El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1931, 8.



_____, «El estudiante de Salamanca» en Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler (eds.), *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía, Cuadernos El Público*, 1989, núm. 42, 56.

_____, «La romería de los cornudos» en Juan Aguilera Sastre y Manuel Aznar Soler (eds.), *Cipriano de Rivas Cherif. Retrato de una utopía, Cuadernos El Público*, 1989, núm. 42, 57-58.

ROMERO, Pedro G., «El sol cuando es de noche. Apuntes para habilitar una poética y política entre flamencos y modernos, sitio paradójico» en Patricia Molins y Pedro G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Madrid, MNCARS, 2008, 48-89.

SAHUQUILLO, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1986.

SAINZ DE LA MAZA, Regino, «La romería de los cornudos, en el Calderón» en *La Libertad*, 12 de noviembre de 1933, 2.

TARRÉ I PEDREIRA, Mònica, *Robert Gerhard i el ballet Soirées de Barcelone* [trabajo de Fin de Grado], Barcelona, Escola Superior de Música de Catalunya, 2015.

