



Narciso Hurtado de Córdoba

la huella de un
bailarín errante

Narciso Hurtado de Córdoba: la huella de un bailarín errante

CDAEM – Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

Madrid, 2025



Narciso Hurtado de Córdoba: la huella de un bailarín errante

Dirección del CDAEM: Marina Bollain Pérez-Mínguez

Edición a cargo de: M^a José González Ribot, Pilar Sanz Corral y Marina Bollain Pérez-Mínguez

Selección e índice de imágenes: Pilar Sanz Corral

Diseño y maquetación: José Fernández Gijón, Artelibro Editorial

Diseño de cubierta: Andrés Alonso Moutas

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: Antonio Castro y CDAEM (Fondo Hurtado de Córdoba); Biblioteca Virtual de la Prensa Histórica; CIRAE – Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía.

Edita: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. CDAEM – INAEM

C/ Alfonso XII, 3-5. 28014 Madrid

+34 91 353 39 41 / +34 91 050 53 14

cdaem@inaem.cultura.gob.es

<https://cdaem.mcu.es/>

ISBN: 978-84-9041-519-1

NIPO: 193-25-042-8 (Ed. Digital)

193-25-041-2 (Ed. Impresa)

D.L.: M-18323-2025



Los editores no tienen responsabilidad sobre la continuidad de la existencia o exactitud de las URLs proporcionadas en este libro y no garantizan que las páginas web o sus contenidos continúen siendo pertinentes.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, incluido el diseño de cubierta, ni registrado en o transmitido por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del editor.

ÍNDICE GENERAL

Presentaciones	5
<i>Narciso Hurtado de Córdoba: la huella de un bailarín errante</i>	
Paz Santa Cecilia Aristu	7
<i>Imágenes de una época</i>	
Marina Bollaín Pérez-Mínguez	9
<i>Espacios para el “ballet español” durante el franquismo (1952-1968).</i>	
<i>Una aproximación a las carteleras de Madrid</i>	
Beatriz Martínez del Fresno	11
<i>Más allá del recuerdo. Abrir la puerta a la memoria</i>	
Ana Isabel Elvira Esteban	73
<i>Testimonio vivo. Recordando junto a Pacita Tomás</i>	
Ana Isabel Elvira Esteban	137
<i>El fondo de Narciso Hurtado de Córdoba del CDAEM:</i>	
<i>una figura por descubrir</i>	
Miguel Ángel Hermida, Mar Gómez y Álvaro Pajares	147
Galería de imágenes	159
Índice de imágenes	
Pilar Sanz Corral	235



Presentaciones



NARCISO HURTADO DE CÓRDOBA: LA HUELLA DE UN BAILARÍN ERRANTE

Paz Santa Cecilia Aristu
Directora General del INAEM

Perdura en la memoria colectiva la imagen del cómico de la legua, artista errante con su maleta a cuestas, que el gran Fernán Gómez convirtió en obra de culto en *El viaje a ninguna parte*. Los actores y actrices no fueron, sin embargo, los únicos en vivir en la carretera, y un hallazgo fortuito, el de dos maletas precisamente, nos ha dado la ocasión de reivindicar la obra y el legado de un bailarín que también recorrió miles de kilómetros a lo largo de su trayectoria. Dos maletas repletas de memoria y de vida. Así se escribe a veces la historia, con afortunados descubrimientos, si bien hay que saber reconocerlos, entender su valor y ofrecerles la posibilidad de recobrar un sentido dotándolos de una nueva utilidad enfocada al estudio y la divulgación. El presente volumen se une a la escogida labor editorial del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, que con cada publicación ofrece herramientas de enorme valor historiográfico y, a la vez, libros de cuidada presentación y amena lectura o consulta. El contenido de las maletas encontradas ha permitido dar forma a un trabajo con profusión de material gráfico, un libro que confirma el esfuerzo del CDAEM por apoyar no sólo el estudio académico sino el servicio al conjunto de la ciudadanía.

Este libro nos permite asomarnos a una vida fascinante. El bailarín Narciso Hurtado de Córdoba (Madrid, 1927-Palma de Mallorca, 2019), artista precoz que desde muy temprano se veía a sí mismo como “niño prodigio”. Empezó a bailar con 11 años y pronto se lanzó a la que sería su carrera, debutando muy joven en la compañía de Concha Piquer. Bailarín en películas durante la posguerra, en 1944 viajó a Argentina junto a la gran coplista y a Amalia de Isaura, comenzando así una trayectoria junto a ésta última en la que la itinerancia sería una constante. Hurtado de Córdoba, al que los medios ya arropaban como una revelación y situaban entre los grandes bailarines del momento, se unió en 1944 a la compañía de Josephine Baker, con la que giró por buena parte de América y Europa; en 1949 a Pacita Tomás, con la que llevó el baile español por Europa; y en 1951 a la Compañía Española Folklórica, una gira de variedades que siguió apuntalando su nombre. Finalmente creó su propio ballet, con el que giró extensamente por América en un periodo de éxito en el que siguió grabando películas y acumulando críticas.

“Soñé y sueño con ser un excepcional artista, con largos viajes, con grandes espectáculos encabezados con mi nombre”, respondía en una entrevista de aquella época. Parece que en su caso los sueños se cumplieron. Respetado en su momento por la crítica, querido por los espectadores, compañero de toda una generación de irrepetibles artistas –compartió escenario con nombres como Rafael Farina, Celia Gámez, Lola Flores, Carmen Sevilla, Tony

8 | NARCISO HURTADO DE CÓRDOBA: LA HUELLA DE UN BAILARÍN ERRANTE

Leblanc o Mariemma–, brilló en el baile español, marcó una época y, llegada la década de los 60, su luz se fue apagando hasta ocultarle en el injusto olvido del tiempo. El providencial hallazgo de sus documentos y el soberbio esfuerzo del CDAEM por rescatar su memoria abren una ventana a una vida y una obra que merece la pena enmarcar y que forman parte del legado de nuestra danza.

IMÁGENES DE UNA ÉPOCA

Marina Bollaín Pérez-Mínguez

Directora del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música

Las publicaciones del CDAEM a lo largo de 2025 han tenido como denominador común abordar aspectos de las artes escénicas durante el franquismo desde muy diferentes géneros: el circo, el teatro de Lauro Olmo y Pilar Enciso, el Teatro Independiente, la censura teatral o la música vocal escénica. A estas publicaciones se suma ahora el retrato de un bailarín que inicia su andadura en los años 40: Narciso Hurtado de Córdoba.

A partir del fondo recibido en el año 2019 en el CDAEM, con fotos y objetos personales de Hurtado de Córdoba, presentamos a un bailarín prácticamente desconocido, pero no por ello menos interesante, que desarrolla su carrera durante el franquismo, fundamentalmente fuera de España y, a partir de los años 60 en la costa mediterránea. Una carrera desigual, con momentos de grandes éxitos y giras, sobre todo en Hispanoamérica, pero también en Estados Unidos, Reino Unido o Francia. Un artista que llegó a grabar varias películas y a dirigir su propia compañía.

En este volumen encontramos un primer artículo de Beatriz Martínez del Fresno donde hace un recorrido por los ámbitos escénicos del ballet español en el franquismo, en concreto entre los años 1952 y 1968, a través de la cartelera madrileña. Ana Isabel Elvira realiza un semblante de Hurtado de Córdoba que refleja una vida itinerante junto a una de las figuras más queridas de la época, la actriz Amalia de Isaura, con quien debuta en espectáculos de variedades en los que se incluían números de baile español. La entrevista a Pacita Tomás, compañera de baile de Hurtado en los años 50, aporta un valioso testimonio de quien compartió con el artista escenario y éxitos.

Gracias al Departamento de Archivo del CDAEM, se incluye una descripción del fondo del bailarín que abarca más de trescientas fotografías, documentación personal y objetos como diversos pares de castañuelas o un juego de tocador con las iniciales de Amalia de Isaura.

Por último, una extensa galería de fotos cierra esta publicación con retratos del bailarín, de Amalia de Isaura y de la compañía con la que realizaron numerosas giras: un reflejo de una época y una estética a través de retratos de estudio, posados de baile con fondos pintados y los característicos rasgos suavizados gracias al tratamiento de la iluminación.

Este trabajo se suma a las numerosas publicaciones de danza realizadas por el CDAEM dedicadas a artistas, como *Homenaje a María de Ávila*, *Mariemma y su tiempo*, *Antonia Mercé "la Argentina": Epistolario (1915-1936)*, o *Antonio Gades y los clásicos*, así como a obras o compañías concretas: *El amor brujo*, *metáfora de la modernidad*, *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, *La Compañía Nacional de Danza, 1979-1990* o más recientemente, el *Repertorio del Ballet Nacional de España (1978-2023)*.

Sirva esta nueva investigación para seguir arrojando luz a la realidad de las artes escénicas y, en concreto, a la danza española en una etapa decisiva de nuestra historia con una gran actividad teatral, a pesar de las dificultades de todo tipo. Como afirma Beatriz Martínez del Fresno en su artículo, hay un amplio campo de investigación por delante en cuanto a la censura que pudieron sufrir los artistas y directores de compañías de ballet español. Queda, pues, para investigaciones futuras, la realidad de unos artistas a menudo embajadores y transmisores de una imagen folclorista de España muy del gusto del régimen de Franco.

Espacios para el “ballet español” durante el franquismo (1952-1968). Una aproximación a las carteleras de Madrid

Beatriz Martínez del Fresno



Hurtado de Córdoba

ESPACIOS PARA EL “BALLET ESPAÑOL” DURANTE EL FRANQUISMO (1952-1968). UNA APROXIMACIÓN A LAS CARTELERAS DE MADRID

Beatriz Martínez del Fresno
Catedrática de la Universidad de Oviedo¹

Introducción

La actividad intermitente de Hurtado de Córdoba y otros artistas de la danza en nuestro país, sus frecuentes giras por el extranjero, así como su oscilación entre los teatros convencionales y otro tipo de locales, nos ha llevado a plantear un estudio sobre la presencia del ballet español en los circuitos espectaculares, a querer saber algo más sobre los ámbitos escénicos y de ocio en los que tenía cabida esta forma de bailar bajo el gobierno del general Franco. El tema del ballet español durante el franquismo tiene muchas facetas. Todavía es necesario estudiar la trayectoria de muchos artistas y agrupaciones, hacer mapas sobre los itinerarios de las giras, analizar las creaciones del período, hacer historia sobre la evolución de los estilos de la danza escénica española, y, por supuesto, reflexionar sobre los mecanismos de control y resistencia, las construcciones ideológicas desplegadas alrededor del arte coreográfico, su potencial representativo y diplomático. Por el momento, en este capítulo se presenta una aproximación de conjunto a las condiciones laborales y a los espacios en los que se movían las compañías denominadas de “ballet español” a lo largo de algo más de quince años. No seguiremos la trayectoria de un creador o de un grupo en particular, sino que fijaremos la vista en Madrid, con el fin de conocer la oferta de ballet español que la ciudad ofrecía y los distintos espacios que los profesionales frecuentaban.

Conviene aclarar que hemos elegido la denominación “ballet español” como modo de centrar el tema porque es el objetivo de exploración del proyecto de investigación en curso. Con esta elección, dejamos fuera de nuestro eje recitales y galas, los tablaos, el flamenco, el llamado Ballet Gitano y algunas variantes más. Sin embargo, tenemos interés en incluir en el mapa, aunque con diferente grado de detalle, tanto las funciones

¹ Investigadora principal del proyecto de I+D+i *En busca del ballet español (1952-1982): dimensiones políticas y artísticas, identidades nacionales y de género, funciones diplomáticas y recepción en España y América* (PID2023-146200NB-I00, financiado por MCIU / AEI / 10.13039/501100011033 / FEDER, UE), coordinadora del Grupo de Investigación acreditado MUDANZES de la Universidad de Oviedo y presidenta de la Comisión de Danza (COMDANZA) de la Sociedad Española de Musicología.

completas de ballet español como lo que se identificaba bajo la misma denominación dentro otros géneros de teatro lírico y de variedades, así como el “ballet español” que se exhibía en espacios de ocio y salas de fiesta. Por razones operativas y de extensión, excluimos de nuestro panorama otros espacios que fueron muy importantes para el desarrollo profesional de los bailarines, el cine y televisión, y también la programación de radiodifusión en la que a menudo se reproducían discos grabados por las mismas compañías de ballet español, con el sonido añadido de las castañuelas y los taconeos.

En la etapa por la que vamos a transitar se intentó construir un nuevo campo profesional y artístico para el ballet español, sin que desapareciera por ello la práctica de insertar bailes en los géneros líricos de espectáculo cómico, en las estampas folclóricas y en las variedades, tal y como la biografía de Hurtado de Córdoba muestra en otros capítulos de esta monografía. También hay que hacer constar que a lo largo de las décadas de 1950 y 1960 se produjo una decidida expansión de los espacios de ocio nocturno en los que el atractivo del baile y ballet español fue reclamo para propios y extraños. España salía de las épocas más austeras de la autarquía y entraba en el desarrollismo tras el Plan de Estabilización de 1959.

Cronología elegida y antecedentes

La fecha inicial del recorrido, 1952, ha sido elegida por motivos generales: por entonces se iniciaron algunos movimientos de apertura del régimen, fueron suprimidas las cartillas de racionamiento y se empezó a avanzar hacia el ingreso de España en la ONU, que tendría lugar en 1955. Hay, además, razones específicas para la elección de este año: en 1952 se crearon los festivales de Granada y Santander y, poco después, fundó Antonio Ruiz Soler su compañía, que se presentó en mayo de 1953 y estaba llamada a ser una de las más representativas del ballet español, tanto dentro como fuera de España. En cuanto a la fecha de cierre, 1968, responde también a motivos generales, dado que este es el año bisagra entre el segundo franquismo (1959-1968) y el tardofranquismo (1968-1975), si bien no se puede afirmar que en nuestro país hubiera un movimiento social y reivindicativo comparable al de “Mayo de 1968”. En un plano más particular, pero importante para el tema que nos ocupa, las actuaciones de Hurtado de Córdoba se anuncian por última vez en la prensa española digitalizada que se ha consultado en 1965². Parecía conveniente extender el trabajo de búsqueda y recopilación hasta el final del segundo franquismo, con el fin de abarcar el período histórico completo.

Dado que la intención es dibujar un panorama general –aunque, como se verá, cargado de detalles–, el contenido de este estudio por fuerza ha de ser selectivo. Hace años intenté, junto con Nuria Menéndez Sánchez, describir los espacios que ocupaba la danza en el Madrid de 1915-1925 (Martínez del Fresno, et al., 2000). Mi

² Además de algunas otras consultas puntuales, con el fin de tener una visión detallada sobre la presencia del ballet español en las carteleras de Madrid he realizado un vaciado sistemático en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura (<https://prensahistorica.mcu.es>) y, de forma complementaria, en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (<https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital>). El vaciado de *Pueblo. Diario del Trabajo Nacional* fue iniciado hace un tiempo con la ayuda de dos alumnas de Grado que hicieron prácticas con el Grupo MUDANZES. La última referencia a interpretaciones de Hurtado de Córdoba en estos repositorios aparece en *Informaciones* el 25 de septiembre de 1965, si bien Ana Isabel Elvira menciona una actuación bastante más tardía en un local de un pueblo de Tarragona llamado El Rincón (1971).

aproximación al período 1952-1968 se basa principalmente en fuentes legales de la época y algunos programas de mano consultados en diversos archivos (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía), pero, sobre todo, en noticias cotidianas, anuncios y carteleros de la prensa local. Este tipo de trabajo, laborioso y lento, permite conocer de cerca las posibilidades de los conjuntos españoles de la época, así como la oferta cultural y de ocio disponible para el público que asistía a los espectáculos. Surge de él una especie de microhistoria elemental, necesaria para poder extraer conclusiones generales en el futuro.

Antes de entrar en materia, es obligado mencionar algunos estudios previos, entre los cuales destaca el libro-catálogo editado desde el antiguo Centro de Documentación de Música y Danza sobre los compositores españoles y el ballet en el siglo XX (Álvarez Cañibano, *et al.*, 1998), las actas del congreso dedicado a Mariemma (Ruiz Celaá *et al.*, eds. 2018), el congreso *Antonio, cien años de baile* organizado por la Universidad de Sevilla en 2021, así como algunas tesis doctorales accesibles en repositorios universitarios, que en los últimos años han aportado conocimiento sobre cuestiones específicas y de fondo: Antonio Ruiz Soler y la danza estilizada (Segarra, 2012), la presencia de la danza en el cine español (Barrios, 2014), la danza española como oficio artístico (Algar, 2016), la formación y el desarrollo profesional de las bailaoras de Sevilla (Pulpón, 2016), Antonio Gades en la vanguardia escénica hasta 1965 (Rodrigo de la Casa, 2022) y el repertorio del Ballet Nacional de España (Ros, 2022; libro editado en 2025), entre otras. Los aspectos escenográficos de la danza también han recibido atención (López Fernández, 2022). Por lo demás, a lo largo de las últimas décadas varias publicaciones colectivas (Pérez Zalduondo, *et al.*, 2013; Martínez del Fresno, *et al.*, 2017; Vega Pichaco, *et al.*, 2019; Pérez Zalduondo *et al.*, 2021) han ido consolidando un campo de estudio y sentando las bases para contextualizar aspectos ideológicos de las políticas culturales del franquismo en conexión con la música y la danza.

Sin olvidar los precedentes de siglos anteriores, se suele considerar que el ballet español recibió un impulso notable en la Edad de Plata, gracias a dos compañías de breve existencia: los Ballets Espagnols de Antonia Mercé la Argentina (1927-29), una agrupación que nunca llegó a actuar en España, y la Compañía de Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez la Argentinista (1933-34). Estas figuras y otras, como la de Vicente Escudero, fueron claves para la consolidación de la danza escénica española anterior a la Guerra Civil, particularmente en el extranjero —Argentinista continuó su actividad durante su exilio (Murga, 2014)—. Sin embargo, es indiscutible que fue en la posguerra, especialmente tras el regreso de Pilar López y la creación de su compañía en 1946, cuando se consolidó el ballet español. Al final de la etapa que nos ocupa, en 1969, Mariemma (Guillermína Martínez Cabrejas) fijaría los planes de estudio de la Danza Española³, con sus cuatro formas —escuela bolera, folclore, danza estilizada y flamenco—, además de incluir la danza clásica entre las asignaturas necesarias para la formación de los bailarines de este perfil.

³ Desde hace unos años la Danza Española se ha empezado a reivindicar como manifestación representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (DGBBAA, 2018). Buena parte del informe previo fue redactado por Guadalupe Mera Felipe, catedrática del Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid.

A partir de 1952 y, sobre todo, en la España del desarrollismo, creció exponencialmente el número de compañías de ballet español y florecieron nuevas obras con argumento y puesta en escena que vinieron a sumarse a las versiones de los más conocidos ballets con música de Manuel de Falla: *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* (la historia de cada uno de estos ballets se ha revisado en un congreso con su correspondiente libro colectivo: Torres Clemente, et al., 2017; González Mesa, et al., 2020).

El Ministerio de Información y Turismo trató de impulsar la danza en los Festivales de España, un tema enorme en el que también contamos con algunos estudios (Pérez Zalduondo, 2017; Mateos Miera, 2017; Ferrer Cayón, 2017); Elvira Esteban, 2018) y, en colaboración con el Ministerio de Asuntos Exteriores, se organizaron algunas giras de compañías españolas por el extranjero con la intención de incidir en el ámbito de la diplomacia cultural. Andando el tiempo, y con otras etapas intermedias que quedan fuera del ámbito del presente estudio, todo este proceso acabaría conduciendo a la creación del Ballet Nacional Español en 1978, una agrupación que, como bien sabemos, ha proseguido su andadura hasta la actualidad, bajo el nombre de Ballet Nacional de España.

Un perfil general de las compañías de “ballet español” en las décadas de 1950 y 1960

Si bien contamos con un cierto registro de la danza presentada en Barcelona hasta 1950 (Puig Claramunt, 1951), no se ha elaborado aún una cronología similar en cuanto a los espectáculos ofrecidos en Madrid. El trabajo emprendido por el CDAEM sobre las carteleras teatrales de la capital española (*Documentos para la historia del Teatro Español* ⁴), es, desde luego, prometedor, aunque en el presente solo es posible consultar datos de las temporadas 1939-1949. Esta base de datos aporta información sobre 7 compañías de ballet español —Ballets de Arte Español, Ballet Ana de España, Compañía Española de Ballets, Rapsodia Española de Jorge Montemar, Ballets Españoles de la empresa Sirce, Ballet Teatro de Paco Reyes y, sobre todos ellos, destaca el Ballet Español de Pilar López, que protagoniza más de la mitad de las series reseñadas desde su presentación en 1946— que ofrecieron una quincena de temporadas en varios teatros de Madrid: Teatro Pavón (1), Español (1), Fontalba (4), María Guerrero (1), Albéniz (1), Gran Vía (4), Teatro de la Zarzuela (1), Paseo de la Chopera (1) y Teatro Lope de Vega (1).

Para el registro de compañías de ballet español es punto de partida importante el catálogo elaborado por Juan María Bourio Balanzategui, agente de espectáculos y gestor de estudios de danza que resultaron fundamentales para la enseñanza y los ensayos de las compañías, primero en la calle Montera y luego en Amor de Dios. Bourio comenzaba su *Archivo de Baile Español* aludiendo a Antonia Mercé, Vicente Escudero, Pastora Imperio, Argentinina y Carmen Amaya, para continuar luego con Rosario y Antonio, Elvira Lucena y su compañía de bailes españoles, así como las agrupaciones que nos conciernen por su actividad en la cronología elegida: Ballet Español de Pilar López, compañía seminal por muchos motivos, Luisillo y su Teatro de Danza Española, Mariemma y su Ballet de España, Ballet Español de Antonio y Antonio Ballets de Madrid, Rosario Ballet de Arte Español, Ballet Español de María Rosa, Rafael de Córdoba y su compañía de baile español (Bourio Balanzategui, 1992: 39-71).

⁴ <https://www.teatro.es/contenidos/documentosParaLaHistoria/Docs1949/>

Entre las siete compañías extraídas del catálogo de Bourio y las mencionadas en el párrafo anterior, así como en algunas más que aparecerán en las páginas que siguen, se observa que la forma de rotular las agrupaciones surgía de la combinación entre el nombre del o la artista principal y los términos Compañía, Ballet o Ballets, Danza —menos veces Teatro—, y España o derivados. El énfasis en lo artístico se expresaba en los que se bautizaban como Ballet de Arte, con lo que, de alguna forma, se pretendía defender un campo profesional de buen nivel técnico. En algún caso también se utilizarán términos musicales como “Rapsodia” (Montemar), “Suite” (Roberto Iglesias) o “Conciertos de Danzas” (Rosario), así como otros alusivos a la combinación de elementos musicales y coreográficos del estilo de “Danzas y Cantares” (Pericet). En todos los títulos aparecía mencionado expresamente lo español —con la única excepción de la segunda compañía de Antonio que se llamaría Ballets de Madrid— no sólo porque así se identificaba una forma de bailar diferenciable del ballet clásico y de la danza moderna y contemporánea, sino también porque estos espectáculos concitaban elementos identitarios regionales o nacionales y no pocas veces nacionalistas. Para los artistas y el público de la época el carácter nacional de la danza era casi un lugar común.

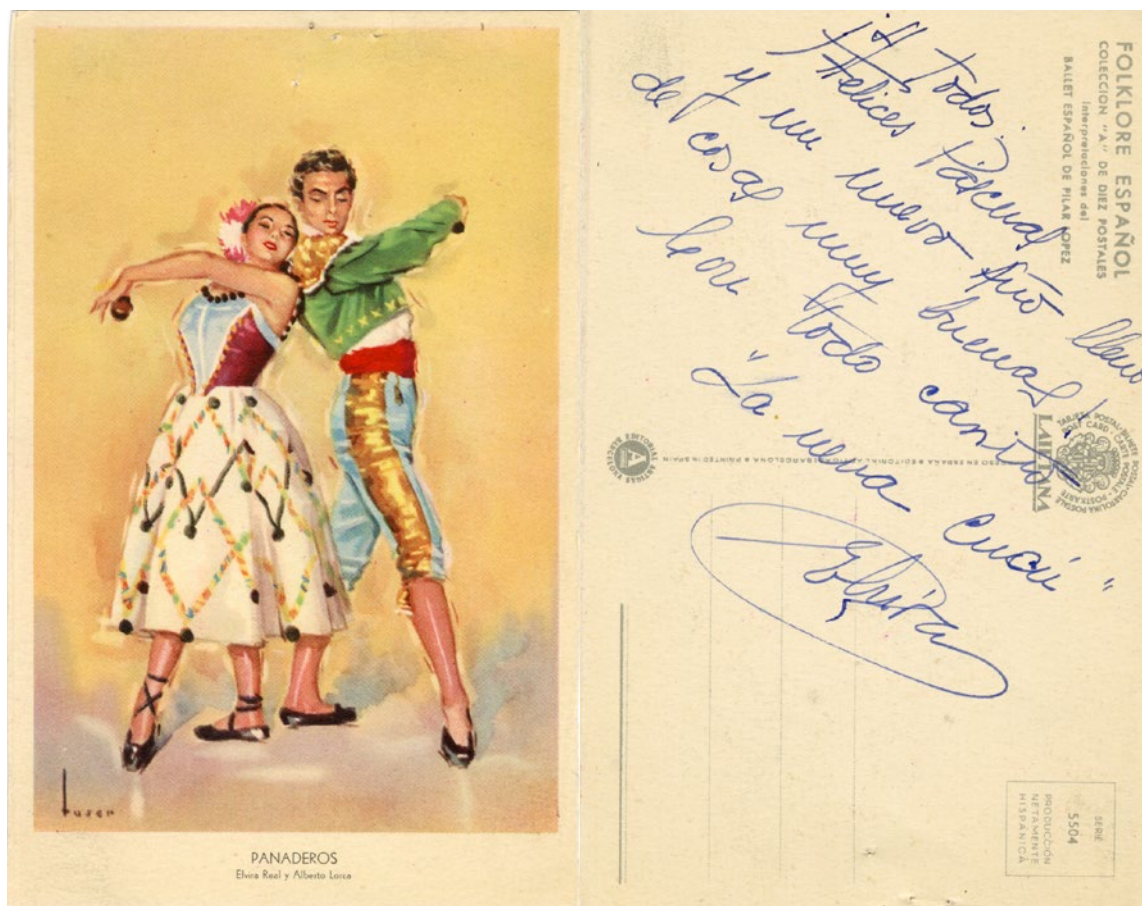
En un plano más ligado a la práctica que a los imaginarios, al elegir la palabra ballet, consciente o inconscientemente, las y los artistas⁵ que regían las agrupaciones estaban optando por una gama de significantes combinados entre sí.

En primer lugar, se trataba de la actuación de un grupo, y no de un recital a solo o a cargo de una pareja de baile. En el periodo analizado he comprobado que el tamaño de los conjuntos podía oscilar entre 5 y 40 intérpretes, entre bailarinas y bailarines, que no siempre eran pares, ya que en ocasiones actuaban más mujeres que hombres. De acuerdo con los programas de mano revisados, la compañía de Pilar López tenía solo 9 bailarines en 1952 (véase el elenco de este año en la Fig. 2) y 12 en 1958. Marianela de Montijo actuaba con 13 personas en 1953. Antonio presentó su grupo con 17 (1953), que luego aumentaron a 29 (véase el elenco de 1957 en la Fig. 4) y más adelante a 40 (1965). El grupo de Mariemma contaba con 30 intérpretes (1955) y con 26 en el segundo grupo (1962, véase Fig. 11a). Luisillo actuó con 15 (1959), 18 (1964, Fig. 14) o 22 bailarines para *Aventuras y desventuras de don Quijote*, el único ballet de los creados en la época que ocupaba función completa. El ballet de María Rosa tenía entre 20 y 25 bailarines según el programa (1964, Fig. 13).

En la página de los elencos (ejemplos en Figs. 2b, 4b, 5, 11a, 13, 14, 15c) se destacaba el director o directora de la compañía y luego las primeras figuras, los solistas y el cuerpo de baile cuando lo había. En ocasiones, se especificaban los tipos: bailarín o bailarina, bailaor o bailaora, solistas folclóricos. Cuando las compañías adquirieron estabilidad hacían constar también a sus maestros de baile y a su equipo musical y escenográfico.

⁵ El ballet es uno de los pocos géneros artísticos en los que podemos encontrar a mujeres directoras y emprendedoras durante el franquismo. Nueve compañías destacadas de ballet español posteriores a la Guerra Civil llevaban el nombre de una mujer en su título (Ana de Pombo o Ana de España, Trini Borrull, Elvira Lucena, Pilar López, Marianela de Montijo, Rosario —Fig. 3—, Mariemma, Ana María y María Rosa) frente a otras tantas encabezadas por un hombre (Vicente Escudero, Jorge Montemar, Paco Reyes, Antonio, Roberto Iglesias, Luisillo, Rafael de Córdova, Ángel Pericet, más adelante Antonio Gades). Si bien esta presencia paritaria se justifica por la feminización histórica de la danza en el ámbito occidental, la proporción de mujeres al frente de compañías es una interesante anomalía en el contexto profesional de la dictadura franquista. En términos de retribución, como se verá, el gobierno inclinaba en cambio la balanza en la dirección contraria.

En contraste, eran menos ambiciosos en cuanto al tamaño de sus compañías los artistas que no actuaban en los grandes teatros sino en otros espacios. Alberto Lorca presentó en 1962 su grupo, Lorquiana, con unas diez personas (Fig. 6) y muchos conjuntos que encontraremos en las variedades y salas de fiesta se componían solamente de cinco o seis miembros: tres parejas tenía el Ballet de Pacita Tomás en 1960 y otras tantas el de Silvia Ivars en 1964 (véase imagen en la Fig. 18), dos hombres y tres mujeres componían el ballet de Luis Príncipe, mientras Paco Reyes y Paco Romero se conformaban con actuar ellos mismos en compañía de tres bailaoras según imágenes de 1963 y 1966, respectivamente.



Figs. 1a y 1b. Tarjeta postal con la imagen de dos bailarines de la compañía de Pilar López, Elvira Real y Alberto Lorca, en *Panaderos*, 1952 (a partir de una fotografía realizada en París).

Programas y músicas de las compañías más destacadas

Normalmente las grandes compañías ofrecían extensos programas en tres partes, que entre bisés y aplausos podían finalizar a altas horas de la madrugada cuando se trataba de una función de noche. En ellos exhibían estilos y técnicas de baile con raíces folclóricas, de escuela bolera, baile clásico español o flamenco. Aunque no sea el objetivo de este estudio, mencionaremos algunos ejemplos para dar una idea del repertorio interpretado en la época.

El flamenco estaba casi siempre incluido en los programas, con mayor o menor autenticidad o transformación creativa. Sirvan como ejemplos de procedimientos y estilos diversos *El café de Chinitas*, *Madrid flamenco* o *Flamencos de la Trinidad* de Pilar López (Fig. 2c); *Estampa flamenca*, *Taberna del toro* (Fig. 4c) y *Jugando al toro* de Antonio (sobre este ballet con música de Cristóbal Halffter, véase Gan Quesada, 2007); *El flamenco* de Mariemma; *Cuadro flamenco* de Ángel Pericet.

A menudo también se integraban en las funciones algunos bailes de evocación histórica y/o inspiración bolera (véase Fig. 1), tales como *Suite de sonatas*, sobre música del padre Soler arreglada por Currás para Antonio; *Escuela bolera* de Mariemma; *Eritaña* de Albéniz (Fig. 2d), pieza que van a coreografiar tanto Pilar López como Antonio, y escenas goyescas como *Fantasía goyesca* y *El pelele* de Pilar López (Fig. 2d) o *Goyescas* de Pericet.

En cuanto a los bailes “regionales” o de raíz folclórica reseñamos, por ejemplo, la persistencia de ¡*Viva Navarra!* de Joaquín Larregla, que fue coreografiada por Mariemma, Antonio y Pericet bajo diversos títulos, lo que demuestra que la jota era una referencia identitaria crucial, que en la compañía de María Rosa interpretaba como especialista Pedro Azorín (véase Fig. 14). Del mismo modo, las danzas vascas resultaron atractivas para Marianela de Montijo, Antonio (*Suite de danzas*



Fig. 2a. Cubierta del programa de mano del Ballet Español de Pilar López en el Teatro de la Comedia, junio de 1952.

vascas, arregladas por Currás, Fig. 4c), Mariemma (*Suite vasca o Ballet vasco*, Fig. 11b), Pericet y María Rosa. Varias compañías interpretaban además otras piezas de inspiración gallega (valgan como ejemplos *Fantasia galaica* de Antonio, *Pandeirada* de Luisillo, los bailes gallegos incluidos en el espectáculo "Danzas y cantares de España" de Pericet).

Por último, hay que destacar las obras que podemos considerar como ballets en un sentido estricto, con su correspondiente tema o argumento, decorado, vestuario y *atrezzo*. Las compañías más solventes presentaron en el período que nos interesa ballets de tema o argumento, tales como *El pelele* y *El concierto de Aranjuez* (Pilar López); *La quimera de don Quijote*, *Capricho español*, *La noche de San Juan* (Marianela

BALLET ESPAÑOL

de
PILAR LOPEZ

creado por
ARGENTINITA

Coreografías y creaciones de
PILAR LOPEZ

con

ROBERTO XIMENEZ • MANOLO VARGAS
ELVIRA REAL • ALEJANDRO VEGA
ALBERTO LORCA
DORITA RUIZ • PILAR CALVO
ROSARIO ESCUDERO

Cantador:
RAMON DE LOJA

Guitarrista:
LUIS MARAVILLA

Pianista:
ABRAHAM THEVENET ECHANIZ

ORQUESTA CLASICA DE MADRID
Director:
JOSE MARIA FRANCO

Dirección Artística
de
TOMAS RIOS

Costura: KARINSKA y AMALIA DE NEW-YORK, PASTRANA y ENCARNACION DE MADRID
Figurines: CORTEZO, VIUDES, RIVERO y CANALEJAS • Luminotecnia: MARCOS JIMENEZ
Costureros: GUILLERMINA • Maquinistas: SEGUNDO SANCHEZ • Regidor: TARRAZO
GERENCIA DEL BALLET: T. R. O., General Goded, núm. 42. MADRID



FLAMENCOS DE LA TRINIDAD

En el muelle de Cádiz,
puerta de España,
por decir que te quiero
bailo por caña...

Y hasta la orilla,
celosa de tu cante
baja Sevilla.

(Rafael Druys)

Figs. 2b, Elenco del programa del Ballet Español de Pilar López en el Teatro de la Comedia, junio de 1952 y **2c.**

de Montijo); *Sortilegio de la luna* (Rosario); *El segoviano esquivo*, *Fantasía galaica*, *Eterna Castilla*, *El amor brujo*, *El sombrero de tres picos*, *Sonatina* (Antonio); *Flamencos y boleros*, *Ibérica*, *España*, *La rosa viva* (Mariemma); *Aventuras y desventuras de don Quijote*, *Luna de sangre* (Luisillo); *La niña de plata y oro*, *Cartel de Feria*, *Candelaria*, *Pasión gitana* (María Rosa, los tres últimos con coreografía de Victoria Eugenia). Sin que sea posible presentar aquí una lista completa de tan extenso repertorio, digamos que a menudo se coreografiaron también adaptaciones de sainetes, zarzuelas y óperas bien conocidas, tales como *La verberna de la Paloma* de Tomás Bretón (Marianela de Montijo); *La boda de Luis Alonso* de Gerónimo Giménez (Pilar López); *Gigantes y cabezudos* de Fernández Caballero (Luisillo), con sus partes vocales, *Goyescas* de Enrique Granados (Ángel Pericet) y *La doncella y el barbero*, sobre motivos de F. A. Barbieri (María Rosa, con coreografía de Victoria Eugenia).



Figs. 2d y 2e. Obras representadas por el Ballet Español de Pilar López en el Teatro de la Comedia, junio de 1952.

Se bailaba con distintos acompañamientos musicales (cante y guitarra, uno o dos pianos o bien orquesta) a base de repertorios populares, flamencos o de autor clásico, con bastante presencia de obras históricas, pero también algunas de creación contemporánea, especialmente cuando se trataba de ballets narrativos de nueva creación. En la parte musical encontramos a Gaspar Sanz y las sonatas del padre Soler, a Pablo Sarasate, los maestros de la zarzuela, Joaquín Larregla, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquín Turina, Ernesto Halffter y Joaquín Nin, hasta obras de creación más reciente, escritas por Jesús García Leoz, Joaquín Rodrigo, Federico Moreno Torroba, Salvador Ruiz de Luna, Matilde Salvador, Gerardo Gombau, Fina de Calderón, José Ruiz de Azagra o Cristóbal Halffter, así como algunas piezas de compositores franceses tales como Emmanuel Chabrier (*España* de Mariemma), Claude Debussy (por ejemplo, *Claro de luna* de Marianela de Montijo y *Preludios e imágenes* de Pilar López) y Maurice Ravel (*Bolero* de Mariemma).

Las compañías de Marianela de Montijo y Rosario se hicieron acompañar por dos pianistas en la década de 1950. Los grupos de Pilar López, Antonio, Mariemma y María Rosa llevaban tanto orquesta (de cámara o sinfónica según los casos) como guitarristas y cantaores. Todavía no se había impuesto la música grabada. Junto con cantaores y guitarristas que se iban sucediendo, muchas compañías disponían de un pianista estable (Ángel Currás con Antonio y Enrique Luzuriaga con Mariemma se destacan entre ellos) y hubo directores de orquesta que trabajaron habitualmente con las compañías grandes (es el caso de José María Franco, Benito Lauret, Gerardo Gombau, Jesús Arámbarri y J. R. Azagra).

En resumen, para cerrar esta introducción, concluimos que la expresión “ballet español” se utilizó, al igual que posteriormente, con tres significados distintos, tanto para designar a la propia compañía, si se escribía con iniciales mayúsculas, como para referirse a un producto artístico, a un estilo de baile colectivo y una forma de presentar coreografías en escena, y más estrictamente para identificar algunas obras con su correspondiente tema, argumento y personajes, decorado, vestuario y *atrezzo*.

Antes de aproximarnos a las carteleras de Madrid, analizaremos la normativa laboral de la época, con el fin de observar de qué manera esta refleja y condiciona a la vez la construcción de un campo artístico, el del ballet español, entendido en el contexto de los ámbitos profesionales del Teatro, Circo y Variedades, de acuerdo con los criterios de la época.

El marco laboral: las profesiones de la danza entre 1949 y 1972

Abordamos en este apartado aspectos legales y conceptos emanados del Sindicato Nacional del Espectáculo, que se sustanciaron en diversas órdenes del Ministerio de Trabajo. Partiendo del Reglamento Nacional para los profesionales del Teatro, Circo y Variedades aprobado en 1949 y modificado o complementado posteriormente en varias órdenes firmadas por Girón de Velasco, compararemos en algunos puntos con la formulación de la Ordenanza Laboral de 1972, firmada por delegación por Utrera Molina, y ratificada posteriormente por De la Fuente, con el fin de apreciar qué conceptos seguían vigentes en los últimos años del franquismo y cuáles variaron en relación con el desarrollo de las profesiones de la danza durante los años que nos interesan.

Sin entrar en otras especificaciones sobre la jornada laboral (48 horas semanales), descansos y vacaciones, retribuciones, viajes y desplazamientos, formación profesional o derechos y obligaciones, hemos seleccionado de la documentación legal aquellos aspectos que consideramos relevantes para nuestra perspectiva histórica: profesiones contempladas, temporadas y bolos, géneros escénicos, categorías de ballet, plantillas y retribuciones mínimas, con dos apuntes finales sobre contratación de atracciones extranjeras y censura aplicada la revista.

Profesiones, temporadas y “bolos”, géneros

En el Reglamento Nacional de Trabajo de 1949 relativo a los profesionales del Teatro, Circo y Variedades, el “Grupo de baile” se definía a través de cinco figuras que revisaremos enseguida y dentro del apartado de “Circo, Variedades y Folklore” se diferenciaba entre baile “regional, internacional, de salón, clásico, claquette y acrobático” (MT 1949: 14888), seis tipos que se mantendrán en 1972. En cuanto a las definiciones del personal (Artículo 8), cuatro apartados del Reglamento de 1949 tienen relación con las profesiones que nos interesan. Para empezar, se definía el director coreográfico del siguiente modo:

h). *Director coreográfico*. Es el artista que, a las órdenes de la Empresa y del Director artístico o de escena, tiene como misión el montaje de todas las evoluciones y bailes que requiera la obra, siendo de su competencia comprobar, antes del comienzo del espectáculo, las faltas que pudieran existir dentro del conjunto de baile debidas a ausencia de alguno de sus componentes, con objeto de subsanar dicha falta a fin de que no entorpezca la labor de los restantes artistas. No podrá actuar en modo alguno como actor, pero sí podrá simultanear su misión de Director coreográfico con la de Primer bailarín, sin que pueda dar clases a los artistas contratados fuera de las horas señaladas para ensayos (MT 1949: 1268).

La definición de la Ordenanza Laboral de 1972 variará, sin embargo, este texto de manera bastante acusada, del siguiente modo:

g). *Director coreográfico*. Es el artista creador de los movimientos de la danza y el técnico que escribe la misma. Es estructurador de su primer paso hacia la creación, planea las bases y detalla matices, en combinación de líneas y movimientos expresivos y para más relieve puede ocuparse de la luminotécnica de su obra, de acuerdo con las indicaciones del Director artístico y de la Empresa (MT 1972: p. 14888).

Así, mientras en 1949 se prevenía contra simultaneidades no deseadas por el Sindicato del Espectáculo —el director coreográfico no debía compaginar la dirección con la interpretación como actor ni con la enseñanza— y se le atribuía la competencia de resolver ausencias laborales, en 1972 se hacía mucho más énfasis en los aspectos creativos y de planificación, incluyendo la posibilidad de que el director se encargase también de la luminotecnia (cosa que, por ejemplo, hacía Antonio Ruiz Soler en su compañía).

Había en el Reglamento de 1949 también un apartado específico, el i), para *Primer bailarín* o *Primera bailarina*, “artistas que por su categoría profesional y su especialización coreográfica asumen la interpretación de

las partes principales y solistas de baile que hayan de representarse, ajustándose a lo señalado en el reparto y a lo ordenado por la Dirección coreográfica”. En el Reglamento de 1972 esta definición se mantendrá prácticamente igual.

En 1949 no se definía, en cambio, el cuerpo de baile, sino los *Conjuntos* (apartado j): “artistas que vienen obligados a cantar y bailar los números marcados en la obra como de índole secundaria” y así seguirá definido en 1972, aunque en el apartado relativo a las plantillas de ambos documentos sí se mencionan específicamente “bailarines de conjunto” diferenciándolos de los coros.

Por último, el apartado II) del Reglamento de 1949 se dedicaba a *Artistas de Variedades y de Circo*, “aquellos que, dentro de su especialidad y desempeño de su cometido, constituyen un trabajo personal y completo” (MT 1949: 1269). La única diferencia al respecto en el texto de 1972 es que se incluye el Folklore en el epígrafe de esta definición, pero se mantiene la referencia a “conjuntos” tratando a la vez los grupos de baile y de canto o de ambas especialidades.

Las temporadas y los “bolos” fueron definidos en el Reglamento de 1949, de forma que se consideraba temporada cuando en la Ópera se alcanzasen 10 días consecutivos y en Circo y Variedades se llegase a 25 días de actuación desarrollados en 30 días de tiempo (MT 1949, Art. 14). En el resto de los géneros, se requerían 49 días consecutivos para alcanzar la consideración de temporada. En cambio, eran “bolos” “las funciones o grupos de funciones que, en conjunto o aisladamente, se celebren sin llegar al límite de días de actuación que para constituir temporada se señalan anteriormente, sin que pueda excederse de dos funciones en cada día de ‘bolo’, siempre en la misma localidad” (MT 1949, Art. 14: 1269).

En la Ordenanza Laboral de 1972 se añadió una Clasificación de géneros (Art. 7.º), que fue la siguiente:

- a) Teatro Dramático
- b) Género Lírico: Concierto, Ópera, Opereta, Zarzuela, Comedia Musical, Revista y Folklore
- c) Teatro de mimo y guiñol en sus diversas modalidades
- d) Circo
- e) Variedades
- f) Ferias y verbenas

Dentro del apartado de Género Lírico, cuyo subtítulo especificaba siete modalidades, no se veía la necesidad de definir los cuatro primeros géneros, pero sí los tres últimos, de la siguiente manera:

Se considera Comedia Musical aquella obra de argumento desarrollado en uno o varios actos, con predominio de la parte literaria sobre la musical.

La Revista se caracteriza por una serie de cuadros cómicos musicales, todos ellos de los mismos autores de la obra, que puede tener hilación argumental.

El Folklore es aquel espectáculo de tradición popular, hablada o musical, de autores diversos, que será considerado Teatro cuando se sujete a línea argumental o Variedades cuando los diversos números sean independientes entre sí (MT 1972: 14888).

Subrayamos la inclusión del Folklore en este apartado de Género Lírico (a diferencia del Reglamento de 1949, que le dedicaba un artículo específico) y la aparente obligación de decidir cuando los espectáculos folclóricos se clasificaban como Teatro o como Variedades en función de la existencia de un hilo argumental.

El apartado e) Variedades se especificaban los locales acostumbrados: “En Salas de Fiestas, Cafés Cantantes u otros locales. Se entenderá por Variedades las representaciones compuestas por una serie de atracciones de diversas especialidades, con o sin acompañamiento musical, de autores diversos y sin más unión entre aquéllas que las del orden establecido en el programa” (MT 1972: 14888).

2.2. Plantillas mínimas y categorías de ballet

En cuanto a las plantillas mínimas, para la ópera presentada en el Teatro del Liceo y en el Real de Madrid (o el que le sustituyese temporalmente —aclaración necesaria puesto que el principal teatro de la capital estaba cerrado desde 1925—) se exigía en 1949 (Art. 17) un maestro coreográfico (que podría ser también primer bailarín), un primer bailarín, una primera bailarina y 25 bailarines de conjunto, reducidos a 15 en las temporadas de ópera subvencionadas por diputaciones o ayuntamientos y a 10 bailarines de conjunto en temporadas subvencionadas por entidades culturales o aquellas que no recibían subvención alguna. En la Ordenanza Laboral de 1972 se aclara en relación con la última consideración: el “Cuerpo de baile será de diez bailarines, aunque sólo en el caso de que en el repertorio que haya de representar figure alguna obra que exija Cuerpo de baile” (MT 1972: 14890). En la revista, opereta y comedia musical debía haber un maestro coreográfico y 12 “señoritas de conjunto”. Los espectáculos de Folklore también requerían un maestro coreográfico (MT 1949, Art. 22). Por último, en circo y variedades (MT 1949, Art. 23) se mencionaba el número mínimo de atracciones, del siguiente modo: 8 para espectáculos completos, en temporada, en circo o teatros; 6 para espectáculos completos en bolos; 3 en cines y como fines de fiesta; 4 en salas de fiesta de primera; 3 en cafés-concierto; y 2 en “boîtes” (MT 1949: 1269). Salvo el primer número, que aparece reducido a 2, quizá por error, todas estas cifras se mantendrían sin alteraciones en la ordenanza de 1972 (MT 1972: 14891).

La Ordenanza Laboral de 1972 mantuvo también las mismas plantillas relativas a A) Ópera, añadió un apartado B) para la Zarzuela, en el que sorprendentemente no se especificó nada en relación con la danza, y para el apartado C), aplicable a Revistas, Opereta y Comedia Musical, estableció “12 señoritas de conjunto o bailarinas de ballet” y un “coreógrafo maestro de baile” (MT 1972: 14891).

Comprobamos que en el Reglamento de 1949 se utilizaban las palabras “baile”, “bailarín”, “bailarina” y “coreográfico”, pero no aparecía la palabra “ballet”. En cambio, en la Orden de 1955 que modificó un apartado de la Reglamentación Nacional de Trabajo para los Profesionales de la Música (aprobada el 16 de febrero de 1948), se mencionaron por primera vez varias categorías de “ballet”, lo que venía a sancionar un concepto cada vez más reconocido y aplicado ya, a mediados de la década, al denominado “ballet español”. Aunque parezca ilógico que estas categorías se definan en un documento relativo a la música, y no en los que tratan de los profesionales de teatro, circo y variedades —entre los que se incluían los bailarines—, hay que tener en cuenta que el Sindicato Vertical del franquismo trabajaba por grupos (sobre la estructura y funcionamiento en los años anteriores véase Martínez del Fresno, 2001) y por lo tanto había una normativa específica para el Grupo

de Música y otra para el Grupo de Teatro, Circo y Variedades. Sea como fuere, el caso es que es en el documento oficial de 1955, a efectos de su aplicación a los músicos contratados, donde se mencionan los “bailes sinfónicos”, que comprendían el “gran ballet o ballet sinfónico”, con más de ocho bailarines o cuatro parejas; el “pequeño ballet o de cámara”, con dos parejas o un número comprendido entre cuatro y ocho bailarines; el “recital de danzas” con uno o dos pianos sobre el escenario y hasta dos parejas de baile o cuatro bailarines; y el recital de danzas, tratado como pequeño ballet en cuanto a la plantilla musical cuando los pianos no estuviesen situados en el escenario y se acompañase con un grupo orquestal (MT 1955a: 5038)⁶. A los efectos de contratación de maestros directores y músicos, el “ballet español” quedaba equiparado al “ballet de cámara”. Además, se estableció que para la ópera nacional o extranjera y los “bailes sinfónicos” las temporadas debían ser de diez días, prorrogables de cuatro en cuatro, como mínimo, excepto en las temporadas subvencionadas, que serían de veinte días, prorrogables de siete en siete, también como mínimo.

Por otra parte, en este mismo documento se designaban como temporadas de primera categoría aquellas en las que el precio de la butaca fuera superior a 60 pesetas, impuestos incluidos, y en este caso se debía disponer de una orquesta de 35 profesores. En las temporadas de categoría inferior, con localidades por debajo de 60 pesetas, el grupo musical debía alcanzar los 28 profesores. La plantilla musical del recital de danzas podría contar con uno o dos pianistas-concertistas, según el número de pianos situados en el escenario. Si los pianos no estaban en el escenario, como ya se ha mencionado, se debía disponer de una orquesta similar a la del pequeño ballet, es decir, de 28 profesores (MT 1955: 5038).

Este marco laboral de los músicos nos permite conocer y fijar algunas referencias teóricas de la época, que son diferentes de las posteriores: “gran ballet o ballet sinfónico” (superando solamente los 8 bailarines y bailarinas), “pequeño ballet o ballet de cámara” (entre 4 y 8 bailarines), “ballet español” (equiparado al “ballet de cámara” en cuanto a los músicos), “recital de danzas” (máximo de 4 bailarines) con uno o dos pianos en el escenario y, por último, recital de danzas con acompañamiento de orquesta. Del mismo modo, nos orientan las dos categorías de espectáculos establecidas de acuerdo con los precios de las entradas —la cifra de 60 pesetas servía como frontera en 1955— y el tamaño del grupo orquestal (35 o 28 profesores según se tratase de la primera o la segunda categoría).

Retribuciones mínimas

El Reglamento de Teatro, Circo y Variedades aprobado en 1949 estableció también los salarios mínimos, que fueron aumentados en órdenes sucesivas de enero de 1954 y octubre de 1956 y, por supuesto, más acusadamente, en la Ordenanza Laboral de 1972. Resumimos en la siguiente tabla (Tabla 1a) las retribuciones mínimas de las profesiones relacionadas con la danza que se especificaron en el ámbito de Teatro, Circo y Variedades entre los años 1949 y 1956 y, en una segunda tabla, las retribuciones equivalentes de 1972 (Tabla 1b). Obsérvese en la primera de ellas la subida paulatina de las retribuciones y las diferencias, no solo entre

⁶ En esta orden se repitió el mismo número de parejas o bailarines para el gran ballet y para el ballet de cámara. El error se aclaró en un documento posterior (MT 1956a) en el que se precisa que se considera “gran ballet” el grupo que disponga de más de cuatro parejas u ocho bailarines.

puestos laborales (directores o maestros coreográficos, primeros bailarines, cuerpo de baile) sino también entre géneros artísticos: ópera y géneros lírico y dramático, en teatros de primera categoría, en representaciones subvencionadas o en otros teatros, diferenciando temporada y bolos, en plaza fija y en gira (palabra que entonces se solía escribir con “j”). Las retribuciones mínimas de cantantes solistas, bailarines y músicos siguen precisamente esta jerarquía, de forma que los llamados “maestros coreográficos” cobran como un bajo vocal, por debajo de tiples, contraltos y tenores, pero por encima del concertino de la orquesta (MT 1954b).

De acuerdo con los criterios sexistas de la época es relevante notar la diferencia de asignación según el género del primer bailarín y la primera bailarina, siempre con un salario superior para las figuras masculinas, y con distancia, mantenida en 1949, 1954 y 1956, ya que en la temporada operística de mayor nivel llega a alcanzar hasta un 25% por encima de las femeninas. Esta diferencia, que únicamente se aplicaba a bailarines y bailarinas, pero no a tiples y tenores, ni a actores y actrices, quedaría anulada, afortunadamente, en la Ordenanza Laboral de 1972.

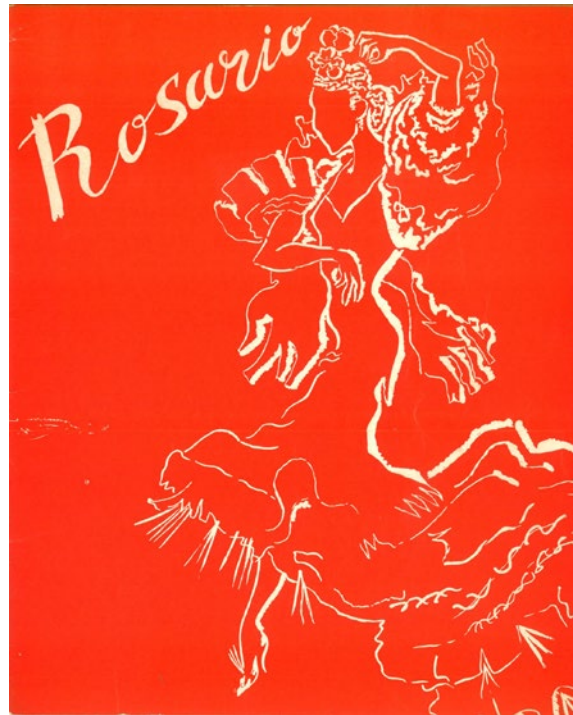


Fig. 3. Imagen de Rosario (Florencia Pérez Padilla) en la cubierta de un programa de 1958.

Tabla 1a. Retribuciones mínimas para los profesionales del baile.
Elaboración propia a partir de las órdenes de 1949 (MT 1949: 1271), 1954 (MT 1954a: 2205) y 1956 (MT 1956b: 7176) (en pesetas diarias)

	Maestros coreográficos			Primer bailarín			Primera bailarina			Conjunto de baile		
ART. 38 ÓPERA	1949	1954	1956	1949	1954	1956	1949	1954	1956	1949	1954	1956
En Teatro del Liceo, en el Real, o en el que haga sus veces, y en repr. subvencionadas por el Estado												
Temporada	300	345,00	425,00	250	287,00	356,00	200	230,00	287,00	75	86,25	115,00
“Bolos”	450	517,50	632,00	375	431,25	528,00	300	345,00	425,00	110	126,50	163,00
En otros teatros												
Temporada en plaza fija	200	230,00	287,00	150	172,50	218,00	125	143,75	185,00	55	63,25	103,00
Temporada en jira [sic]	225	258,75	321,00	175	201,25	252,00	150	172,50	218,00	60	69,00	111,00
“Bolos” en plaza fija	275	316,25	390,00	200	230,00	287,00	175	201,25	252,00	75	86,25	114,50
“Bolos” en jira	300	345,00	425,00	225	258,75	321,00	200	230,00	287,00	90	103,50	135,25
ART. 40 GÉNEROS LÍRICO (EXCEPTO ÓPERA) Y DRAMÁTICO												
Temporada en plaza fija	—	103,50	135,25	—	—	—	—	—	—	—	—	69,25
Temporada en jira	—	132,25	169,75	—	—	—	—	—	—	—	—	77,75
“Bolos” en plaza fija	—	132,25	169,75	—	—	—	—	—	—	—	—	77,75
“Bolos” en jira	—	161,00	204,25 ⁷	—	—	—	—	—	—	—	—	86,00

⁷ En la Orden de 1956 (MT 1956b: 7176), se indica 104,25 pesetas como salario para maestros coreográficos en bolos en jira, pero la cifra fue corregida posteriormente (MT 1956b: 7875). En la tabla incluimos la cifra definitiva.

Tabla 1b. Retribuciones mínimas para los profesionales del baile establecidas en la orden de 1972.
Elaboración propia a partir de la ordenanza de 1972 (MT 1972: 14893-14894) (en pesetas diarias)

	Maestros coreográficos	Primer bailarín y primera bailarina	Conjuntos
ART. 38 ÓPERA			
En Teatro del Liceo, en el Real, o en el que haga sus veces, y en representaciones subvencionadas por el Estado			
Temporada	1.950	1.625	525
“Bolos”	2.640	2.205	680
En otros teatros			
Temporada en plaza fija	1.320	1.000	470
Temporada en jira [sic]	1.475	1.150	500
“Bolos” en plaza fija	1.793	1.320	525
“Bolos” en jira	1.950	1.475	600
ART. 40 GÉNEROS LÍRICO (EXCEPTO ÓPERA) Y DRA- MÁTICO			
Temporada en plaza fija	405	—	317
Temporada en jira	780	—	335
“Bolos” en plaza fija	775	—	355
“Bolos” en jira	935	—	395

Por lo que afecta a Circo, Variedades y Folklore, en 1949 se establecieron las remuneraciones mínimas para los artistas, del siguiente modo: en temporada, 70 pesetas diarias; en bolos, 80 pesetas en plaza fija y 100 en jira (MT 1949: 1271). A la altura de 1954 las retribuciones mínimas subieron moderadamente, a 80,50 pesetas diarias tanto en temporada fija como en jira y, si se trataba de “bolos”, a 92,00 en plaza fija y a 115,00 en jira (MT 1954a: 2205). Por último, en 1956 crecieron un poco más, esta vez a 107,50 pesetas diarias en temporada, 121,50 en bolos en plaza fija y 149,00 en jira (MT 1956b: 7176).

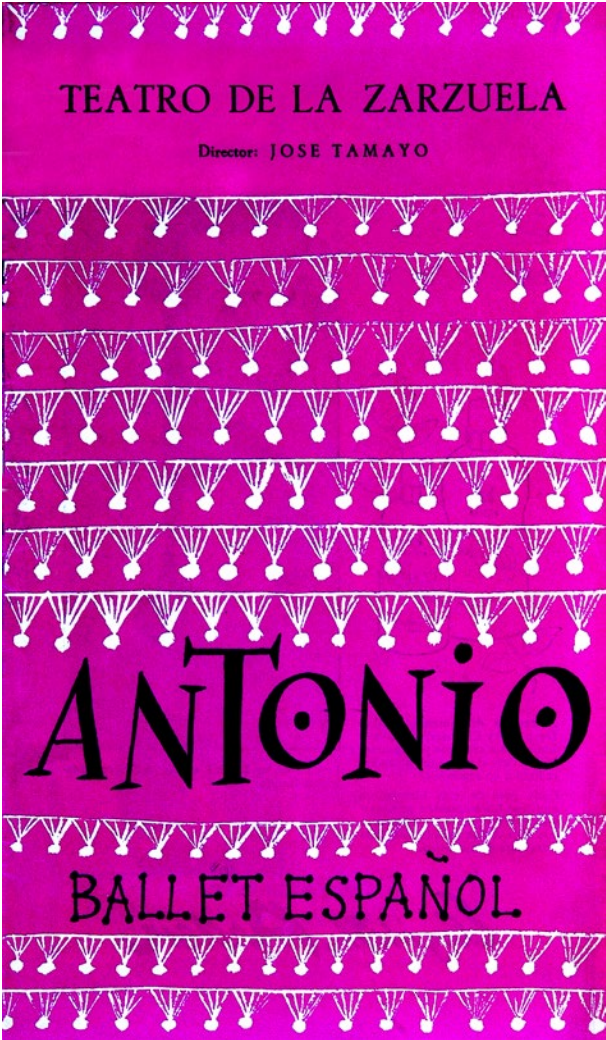
Normativa sobre contratación, censura y autorizaciones para revistas y espectáculos arrevistados

Otro apunte relacionado con la documentación legal de 1972 que nos interesa exponer aquí, a efectos del apartado que dedicaremos al ballet español en las salas de fiesta, tiene que ver con la obligación de contratar al menos el mismo número de atracciones nacionales que foráneas en los géneros de Variedades, Folklore y Circo: “el número de atracciones extranjeras no podrán [sic] ser, en ningún caso, superior al número de atracciones españolas contratadas” (MT 1972, Art 9.º, 6: p. 14889).

Por último, anotamos que en 1971 el Ministerio de Información y Turismo derogó la Orden de 18 de febrero de 1955 sobre autorización y licencias para representaciones de revistas y espectáculos arrevistados (MIT 1971), quedando desde entonces reguladas por la Orden de 27 de octubre de 1970, que se publicó con la firma de Sánchez Bella.

En 1955, una orden anterior firmada por Arias Salgado había definido la necesidad de establecer claramente la edad mínima adecuada para asistir a funciones de revista y similares, así como el objetivo de “influir en la educación del gusto de las personas que acuden a estos espectáculos, limitando la proliferación de los de escaso nivel artístico, que impiden la utilización de los escenarios para mayores empeños teatrales” (MIT 1955). La Dirección General de Cinematografía y Teatro era la responsable de clasificar estos espectáculos, diferenciándolos de comedias musicales y operetas, según “las condiciones y calidades del libro, partitura, vestuario e intérpretes” (Art. 1.º). Las autorizaciones emitidas eran válidas para capitales de provincia y poblaciones de más de 40.000 habitantes, con una vigencia de un año, prorrogable tácitamente siempre que no se hubiera producido apercibimiento alguno y se mantuviera la calidad del espectáculo (Art. 2.º). Solo podrían asistir a estos espectáculos los mayores de 18 años (Art. 5.º). Para representar las obras en un teatro concreto de una población las compañías que estuvieran en posesión de la autorización debían solicitar la licencia a la Delegación Provincial del MIT, que, a la hora de responder, tendría en cuenta la existencia de otros espectáculos de este y otros géneros que se estuvieran representando en la plaza en cuestión (Art. 6.º).

Con posterioridad a esta Orden de 1955, se había constituido la Junta de Censura de Obras Teatrales, análoga a la que funcionaba para las películas cinematográficas, mediante otra orden firmada por Fraga Iribarne (MIT 1963). En ella se encomendaba la censura de obras teatrales a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, del MIT, que la desempeñaría a través de la mencionada Junta de Censura adscrita a su Servicio de Teatro. El artículo 11 de esta orden señalaba que las autorizaciones correspondientes estarían condicionadas “a la adecuada puesta en escena según el texto previamente aprobado y, cuando la Junta lo considere necesario, se podrán complementar con la comprobación en el ensayo general de aquellos aspectos o circunstancias que no hubieran sido recogidos en el texto o que solo pueden ser debidamente apreciados en la representación” (MIT 1963). Se encargarían de esta comprobación los servicios de inspección de las delegaciones provinciales del MIT, de acuerdo con las directrices de la Dirección General. Está por hacer un estudio sobre la aplicación de la censura a las obras coreográficas similar al elaborado en su día para la música en la primera posguerra (Pérez Zalduondo, 2011).



TEATRO DE LA ZARZUELA

Director: JOSE TAMAYO

ANTONIO

Y SU

COMPañIA DE BALLET ESPAÑOL

ROSITA SEGOVIA

Primera bailarina

CARMEN ROJAS

PACO RUIZ

Carmen Rollán

Victoria Eugenia

Pastora Ruiz

Bailarina de carácter

Antonio de Ronda

Alicia Díaz

Graciella Vázquez

Carmen Mota

Rosa María Valero

Mezzo soprano

Joaquín Robles, Jesús Reyes, Pepe Soler, Rodolfo Otero, Teresa Maizal, Nydia Naranjo, Adelina López, María Luisa Martín, Manolo Marín, Rafael Gómez, Ana María, Sylvia Ros, Dorita Lucas, Agustín Velázquez, Manolo Torres, Fernando García, Luis López, Emilita Real, Antonia Martínez.

Cantaores flamencos:

ANTONIO MAIRENA

Pepe Fuentes

Guitarristas:

MANUEL MORENO

Sebitas

Juan Moreno

ANGEL CURRAS

Director de Orquesta

ANGEL EGAÑA

Pianista

ANA IVANOVA

Maestra de Ballet

DIRECCION ARTISTICA, COREOGRAFIA Y LUMINOTECNIA:

ANTONIO

Figs. 4a y 4b. Uno de los dos programas presentados por Antonio y su Ballet Español en el Teatro de la Zarzuela en la primavera de 1957. Cubierta y elenco.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

ALLEGRO DE CONCIERTO ... ENRIQUE GRANADOS (1864-1916)
Argumento coreográfico de ANTONIO.

Victoria Eugenia, Carmen Rojas, Alicia Díaz, Paco Ruiz, Antonio de Ronda y cuerpo de baile.

Figurines: Santiesteban.

Estreno: Teatro Stoll, Londres 1954.

Arreglo para piano y orquesta por Angel Currás.

Solista: Angel Egaña.

ALMERIA (de la Suite Iberia) ... ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909)
Argumento coreográfico de ANTONIO.

Rosita Segovia, Joaquín Robles, Jesús Reyes, Pepe Soler, Rodolfo Otero.

Figurines: José Caballero.

Estreno: Teatro de la Opera, de Buenos Aires, 1954.

EL MARTINETE ... ARGUMENTO COREOGRÁFICO DE ANTONIO

Primer gitano: Paco Ruiz.

Segundo gitano: Antonio de Ronda.

Tercer gitano: Joaquín Robles.

Los tres gitanos: Jesús Reyes, Rodolfo Otero, Manolo Marín.

El herrero: Pepe Soler.

Gitano calderero: ANTONIO.

Cantaos: Antonio Mairena, Pepe Fuentes.

"El martinete" pertenece al grupo más antiguo del denominado "Cante Grande". No tiene acompañamiento musical. Antiguamente se cantaba en las fraguas al son del yunque y del martillo. ANTONIO ha sido el primero en incorporarlo al baile flamenco.

Figurines: ANTONIO.

Estreno: En la película "Flamenco", 1952.

SUITE DE DANZAS VASCAS ... ARGUMENTO COREOGRÁFICO DE ANTONIO

Arregladas por el maestro Angel Currás.

a) Paseo del cortejo.—Rosita Segovia y cuerpo de baile.

b) Gavota suletina.—Rosita Segovia y cuerpo de baile.

c) Gadalenta dantza.—Rosita Segovia, Carmen Rollán, Graciella Vázquez, Alicia Díaz.

d) Aurresku.—Paco Ruiz, Antonio de Ronda, Joaquín Robles, Jesús Reyes, Pepe Soler, Rodolfo Otero, Rafael Gómez, Agustín Velázquez.

e) Espatadantza.—ANTONIO.

f) Arin-Arin.—ANTONIO y toda la Compañía.

Figurines: Vicente Viudes, inspirados en antiguos trajes vascos.

Estreno: Festival de Granada, 1953.

SEGUNDA PARTE

SUITE DE SONATAS ... PADRE SOLER (1729-1783)
Argumento coreográfico de ANTONIO.

a) Sonata en mi bemol.—Preludio.

b) En fa sostenido menor.—Jesús Reyes, Joaquín Robles, Pepe Soler, Rodolfo Otero, Rafael Gómez, Agustín Velázquez, Fernando García.

c) En re mayor.—Graciella Vázquez, Carmen Rojas, Victoria Eugenia, Alicia Díaz, Nydia Naranjo, Sylvia Ros, Paco Ruiz, Antonio de Ronda.

d) En re mayor.—Rosita Segovia, Paco Ruiz, Antonio de Ronda.

e) En re bemol mayor.—Carmen Rollán, Carmen Rojas, Victoria Eugenia, Alicia Díaz, Nydia Naranjo, Sylvia Ros.

f) En fa sostenido mayor.—Rosita Segovia.

g) En sol menor (sonata del paje).—Graciella Vázquez, Carmen Rollán, Carmen Rojas, Victoria Eugenia, Alicia Díaz, Nydia Naranjo, Adelina López, Sylvia Ros.

h) En sol menor.—ANTONIO.

i) En fa mayor.—ANTONIO, Rosita Segovia, Carmen Rollán, Graciella Vázquez y toda la Compañía.

Infanta Doña Margarita: M. Luisa Martín.

Damas y caballeros de la Corte.

Traje de ANTONIO: Creación de Balenciaga.—Traje de la Infanta, realizado por Marbel.

Figurines: Vicente Viudes y José Caballero, inspirados en la moda española del siglo XVII.

Decorados: Carlos Viudes.

Estreno: Festival Internacional de Granada, 1953.

Sonatas arregladas por el maestro Angel Currás.

TERCERA PARTE

TABERNA DEL TORO ... ARGUMENTO COREOGRÁFICO DE ANTONIO

a) Canción.

b) Rosita Segovia, Joaquín Robles, Pepe Soler.

c) Farruca.

Paco Ruiz.

d) Anda Jaleo.

Carmen Rojas, Antonio de Ronda, Joaquín Robles, Jesús Reyes, Pepe Soler.

e) Tanguillo.

Pastora Ruiz y cuerpo de baile.

f) Por Carcaoles.

Carmen Mota y cuerpo de baile.

g) Baile por Caña.

ANTONIO.

Cantaor: Antonio Mairena.

Fandangos de Huelva.

ANTONIO y toda la Compañía.

Cantaos: Antonio Mairena, Pepe Fuentes.

Guitarristas: Manuel Moreno, José Jiménez, Sebitas.

Figurines: ANTONIO, José Caballero, Román Calatayud, Vicente Viudes.

Decorado: José Caballero.

Estreno: Palace Theatre, Londres 1956.

Realizadores de decorados: Las Sonatas y Taberna del Toro, por López Sevilla.

Martinete, por Garrón.

Figurines del programa realizados por Encarnación.

Sastrería: Vargas y Barredo.

La Dirección Artística se reserva el derecho de alterar este programa.

Fig. 4c. Uno de los dos programas presentados por Antonio y su Ballet Español en el Teatro de la Zarzuela en la primavera de 1957. Obras.

La presencia del Ballet Español en teatros y festivales

El ballet español en los espacios escénicos de Madrid (1952-1968)

Tras estas consideraciones previas, efectuaremos un recorrido sintético por las carteleras de Madrid, comenzando por la reseña de las compañías de ballet español que estuvieron activas en los teatros de la ciudad (más adelante se tratará lo referido a las variedades, salas de fiesta y espacios similares). Por su orden de aparición en la escena de Madrid durante el periodo analizado, destacamos las compañías encabezadas por Pilar López (1952-1968), Marianela de Montijo (1953), Antonio (1953-1967), Rosario (1954 y 1960), Mariemma (1955, 1962-1968), Rafael de Córdova (1957, 1965), Roberto Iglesias (1957), Luisillo (1959-1960, 1964-1966) y María Rosa (1964-1966).

Aun reconociendo la singularidad de otras dos compañías, añadimos a la Tabla 2 sendas columnas para los conjuntos dirigidos por Carmen Amaya y Ángel Pericet, pero por limitaciones de espacio quedan fuera de ella las presentaciones de los Ballets Olaeta (que actuaron en Madrid en 1958 y en 1965, en este último caso en la ópera *Amaya*) y del Ballet Gallego Rey de Viana (1966), entre otros. Un caso especial, que tampoco consta en la Tabla 2, es el del *Don Juan* de Alfredo Mañas y Antón García Abril, con coreografía de Antonio Gades y José Granero, una tragicomedia musical con muchas pretensiones de renovación que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela el 18 de noviembre de 1965, pero que no cumplió las expectativas de sus creadores en cuanto a recepción y permanencia en cartel (se puede consultar al respecto el detallado estudio incluido en la tesis doctoral de Rodrigo de la Casa, 2022).

Tabla 2. Presencia de las principales compañías de Ballet Español en los teatros y festivales de Madrid (por orden cronológico).

Elaboración propia a partir de las carteleras consultadas en la prensa periódica

	Ballet Español de Pilar López	Marianela de Montijo y su compañía de Ballet Español, con Manuel Rosado	Antonio y su Ballet Español o Antonio y sus Ballets de Madrid	Carmen Amaya y su Compañía de Bailes Españoles	Rosario y su Ballet de Arte Español y Conciertos de Danzas Españolas	Mariemma, Ballet de España	Ballet Español de Rafael de Córdova	Ballet Suite Española, de Roberto Iglesias	Luisillo y su Teatro de Danza Española	Ángel Pericet Danzas y cantares de España y Ballet Español	Ballet Español de María Rosa
1952	x										
1953	x	x	x	x							
1954	x				x						
1955	x					x					
1956	x										
1957	x		x				x	x			

1958	x										
1959	x		x	x					x		
1960					x				x	x	
1961											
1962	x		x			x					
1963			x			x					
1964	x					x			x		x
1965	x		x				x			x	x
1966	x		x			x			x		x
1967			x								
1968	x					x					

Salta a la vista que en el aspecto coreográfico no había en Madrid una actividad demasiado intensa y, ciertamente, por entonces la capital no contaba con una compañía de estabilidad comparable a la del Liceo de Barcelona. Por otra parte, las agrupaciones sobrevivían gracias a las giras por otras ciudades y festivales españoles y también a las frecuentes *tournées* por el extranjero. Así, va a ser común que al anunciar las actuaciones de las compañías en Madrid se comente en la prensa que se producen “al regreso de” o “antes de su partida a”. Se trató de compañías verdaderamente internacionales en este sentido⁸. La mayor parte de los grupos consolidados viajaban a menudo, no solo para actuar en ciudades de provincias sino también en teatros de capitales europeas como Londres, París, Milán, Bruselas, Helsinki, entre otras plazas, y en giras trasatlánticas que pasaban por Buenos Aires, Méjico, La Habana, Lima o Estados Unidos y Canadá. Además, algunas compañías como la de Antonio veían condicionado su calendario de actuaciones por los frecuentes rodajes cinematográficos.

En 1957 Díaz Olano insistía en que el ballet era el espectáculo de su tiempo y destacaba que casi veinte agrupaciones de este tipo habían actuado en las provincias españolas durante los años anteriores. Sin embargo, reparaba en que Madrid no era la ciudad más afortunada en esta clase de espectáculos. Así razonaba Díaz Olano:

⁸ Se han realizado estudios sobre determinadas giras o periodos de trabajo en el extranjero, como es el caso de Mariemma en Italia (Mera Felipe, 2018), el viaje a la URSS del Ballet de Antonio (Martínez del Fresno, 2023) y la presencia del Ballet Español de Ana María en Cuba y otros países americanos (Murga Castro, 2021). Una cronología de las giras de Antonio y sus ballets se encuentra en Martí Pérez y Pérez Cruz, (2022a y 2022b). Hubo también grupos de ballet español que actuaron sobre todo fuera del país. En su libro-catálogo de 1992, Bourio dedicó un apartado a los “Ballets españoles que han actuado siempre en el extranjero” y entre ellos trata de José Molina-Bailes españoles, Teatro de baile español de Mercedes Molina, Ciro ballet flamenco, Ballet español de Rafael Aguilar y Manolita, Margarita, Compañía japonesa de baile español de Yoko Komatsubara, Ballet clásico español de Juan Antonio y Ramón de los Reyes, Bailes españoles por Susana y José, Danza y cantos de España de Ángel Pericet y Ballet de Alicia Alonso (después Ballet Nacional de Cuba). (Bourio Balanzategui et al., 1992: 114-126).

Puede parecer paradójico, pero por falta de un gran teatro dedicado a estos espectáculos, Madrid es la ciudad española —de cuantas celebran manifestaciones artísticas— que menos “ballets” ve actuar y a la que menos figuras de este género llegan. Porque aquí hemos tenido, por ejemplo, el “Ballet” de Nueva York, mermado en figuras y en número. Sin embargo, a otras ciudades llegan con mayor número de estrellas y en más cantidad, los “ballets” de todo el mundo (D. Olano, 1957).

En todo caso, durante los años 1952-1968 se espigó por diversos teatros de la capital un buen número de funciones de ballet español. He podido contabilizar hasta 44 series (evito la palabra temporada porque algunas de ellas tuvieron una duración bastante menor a lo establecido por la normativa para usar el término, constando, por ejemplo, solamente de uno, dos o tres días de función). El espacio más frecuentado por las compañías fue, con diferencia, el Teatro de la Zarzuela, tal y como refleja el recuento de la siguiente tabla.

Tabla 3. Teatros de Madrid que ofrecieron funciones de Ballet Español en los años 1952-1968.
 Elaboración propia a partir de las carteleras de la prensa periódica⁹

Teatros	Número de series de ballet español	Compañías
Álvarez Quintero	3	Pilar López (2), Carmen Amaya
Calderón	1	Pilar López
Capitol	1	Pilar López
Comedia	4	Pilar López (2), Rosario, Mariemma
Eslava	4	Pilar López, Luisillo (2), Mariemma
Español	1	Antonio
Infanta Beatriz	1	Ángel Pericet
Madrid	5	Rosario, Pilar López (2), Mariemma, Olaeta
Maravillas	1	Rafael de Córdova
María Guerrero	3	Marianela de Montijo (2), Mariemma
Monumental Cinema	1	Pilar López
Zarzuela	19	Antonio (5), Pilar López (3), Carmen Amaya, Roberto Iglesias, Mariemma (2), María Rosa (2), Luisillo, Rafael de Córdova, Ángel Pericet, Antonio Gades, Rey de Viana

⁹ En esta tabla no se computan recitales (por ejemplo, de Mariemma o Lucero Tena), galas (como la celebrada en el Teatro María Guerrero el 22 de febrero de 1952 en la que se participó el Ballet Español de Elvira Lucena con Pastora Imperio, ni la intervención del mismo grupo en la gala celebrada en el Teatro Alcázar a beneficio de la Asociación de la Prensa el 30 de abril del mismo año). Tampoco se incluyen las actuaciones en óperas y zarzuelas que tuvieron lugar dentro de la cronología estudiada.

La Tabla 3 muestra que la mayor parte de las funciones de ballet español se llevaron a cabo en el Teatro de la Zarzuela. Sin embargo, es importante observar que, aunque este espacio acabara siendo el preferido para las funciones de ballet español, entre 1952 y 1963 hubo nada menos que 25 series de ballet español en otros 11 teatros de la capital.

Ballet español en el Teatro de la Zarzuela (1957-1968)

El coliseo de la calle Jovellanos acogió ballets españoles en su programación a partir de 1957, pero no siempre lo hizo con la misma continuidad. Si en los años de gestión de Manuel del Río la programación se inclinaba hacia la revista, la búsqueda de mayor categoría en los espectáculos vino con la intervención de la Sociedad General de Autores, que adquirió las acciones de la Junta de Propietarios del Teatro en 1956 a iniciativa de Federico Moreno Torroba y Luis Fernández Ardavin, quienes propusieron la contratación de José Tamayo. Así, en la temporada 1956-57 y hasta el cese de Tamayo en la siguiente, encontramos una cierta actividad balletística. También en las dos temporadas dirigidas por Lola Rodríguez de Aragón a partir de 1958-59 hubo varias funciones de danza española.

Por otra parte, el 1 de agosto de 1956 se publicó en la prensa un anuncio sobre el concurso nacional para la creación del cuerpo de baile del Teatro de la Zarzuela, indicando que el director del mismo, Alberto Lorca, podía facilitar las condiciones que regulaban el concurso. Se convocaban plazas para 4 primeros bailarines, 16 segundos y 4 meritorios, que, una vez seleccionados, estarían a prueba durante 49 días y luego pasarían a formar parte de la compañía titular “en sus campañas de Madrid, provincias y extranjero” (Anónimo, 1956) (véase elenco de la temporada 1956-57 en Fig. 5, en este caso con un claro predominio de mujeres).

En mayo de 1958 se publicó la noticia de la adjudicación de la gestión del Teatro de la Zarzuela para la siguiente temporada. El Consejo de la S.A.T.Z. aceptó el pliego presentado por Lola Rodríguez de Aragón (Anónimo, 1958a) que contaba con Luis Escobar director artístico, Mariemma como directora de baile y el maestro Perera como director de coros (Anónimo, 1958b), además de las voces de Ana María Olaria, María de los Ángeles y Alfredo Kraus. En efecto, el 8 de julio se anunció un curso para formar a los bailarines del conjunto de cara a la temporada siguiente (Anónimo, 1958c). Los cursos eran gratuitos y Mariemma se mostraba optimista al afirmar: “el teatro de la Zarzuela será la verdadera escuela de baile español del futuro” (Anónimo, 1958d).

La propia directora tendría una actuación especial en *Marina*, la obra que inauguró la temporada con el Ballet del Teatro de la Zarzuela dirigido por ella y cuyo montaje general fue calificado de excepcional. A la zarzuela de Arrieta siguió luego *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba, cuya parte coreográfica fue también aclamada (Fresno Rico, 1958). Sin embargo, el idilio de Mariemma con la Zarzuela duró poco, porque el 25 de marzo de 1959 la bailarina fue despedida, por indisciplina, al no presentarse en los ensayos. A ello reaccionó la interesada presentando una demanda laboral contra Rodríguez de Aragón ante la Magistratura de Trabajo, por incumplimiento de contrato. Y así se dio la paradoja de que la compañía, en gira, siguió coleccionando elogios para la sardana y la rumba creadas por Mariemma para *Marina*, y por un conjunto de bailarines seleccionados y ensayados por ella, cuando la coreógrafa ya había sido apartada de la empresa.

TEATRO DE LA ZARZUELA

Director: **JOSE TAMAYO**

Delegado de la Dirección General de Cinematografía y Teatro: **NICOLAS GONZALEZ RUIZ**

CORO **CUERPOS ESTABLES**

Tiples primeras **Tenores**

Rosa Leticia de Alberty, Conchita Arroyo, María Teresa Heras, Concepción Jiménez, Elia López, María Luisa López, Francisca Mir, Josefina Moncayo, Conchita Moratino, Práxedes Vicente.

José Luis Álvarez, Honorio Arenillas, Enrique Barla, Julio Barla, Eduardo Bermúdez, Gregorio Gil, Julio Gor, Dionisio Hernández, Juan José Hernández, Manuel Madrigal, Manuel Martín-Salas, Adolfo Robles, Miguel Vera.

Tiples segundas **Barítonos y bajos**

Angelinas Aznar, María del Carmen García, Isabel Giles, María del Rosario Jiménez, María del Rosario Lacalle, Esperanza Martínez, Carmen Palacios, Guadalupe Sánchez.

Pascual Bloise, José Luis Cancela, Antonio Cantero, Adelardo Curros, Salomón Delgado, José Manuel Gil, José Manuel Henche, Antonio Lagar, Benigno Marañón, Carlos Martínez, David Martínez, Juan Bautista Osma, Juan Valentin.

Director: **JOSE PERERA**

BALLET

Primeras bailarinas

Elvira Cristóbal y Raquel Rodríguez.

Bailarinas

Sarah Elena Aguirre, Pilar Bravo, María Dolores Cabrero, Linda Castejón, Mary Carmen Escamilla, Juanita Gil, Rosa María Gómez, Ledervinda Granja.

Coreógrafo: ALBERTO LORCA

ORQUESTA

Violín concertino: Enrique Vidal Catalá. *Violín apoda concertino:* Enrique Slez Paul. *Violines primeros:* Roberto Costa Jamar, Ramón Ruiz Oña, Eduardo Montero Goutago, Juan Fernández Vignia, Julián Cabana Oña y Espino del Castillo Moropda. *Viola concertino segundo:* José García Villar. *Violines segundos:* Julio Fandi, Martín Oda Arroyo, Agustín Serrano, María Ferezas, Cayetano Espejo. *Viola solista:* Agustín Soley Román. *Violón:* José Terralla Pérez y Narciso Iglesias. *Violoncello solista:* Enrique Bullich Casadella. *Violoncellos:* Apolinario Caneja Quinto y Antonio Campos Martínez. *Contrabajo solista:* Emilio Martínez Llana. *Contrabajos:* Adolfo Abad Osma y José Ayuso. *Flauta solista:* Juan García Ancedilla. *Flauta segundo:* Rafael López Cuquer. *Clarinete:* Antonio Moya López. *Fagot:* Ernesto Pérez Román. *Clarinete solista:* Julio García Mahenda. *Clarinete segundo:* Máximo Muñoz Pavón. *Trompa solista:* Manuel Dorcas Ferrando. *Trompa segundo:* Sebastián Inacia Acera. *Trompa solista:* Manuel Moras Quinteín. *Trompa segundo:* Domingo Linares Castiño. *Trombón tenor primero:* Emilio Cruz Noriega. *Trombón tenor segundo:* Homero Bullos Rivas. *Trombón bajo:* Eduardo Tejeda Sotillo. *Tímpani:* Pedro Puerto González. *Percusión:* Julio Magro Domínguez. *Bombos:* Valentín Palencia. *Arpa:* Luis Pequeño González-Ocampo.

Director Musical: **ODON ALONSO**

Maestro Director y Concertador: **JOSE ANTONIO ALVAREZ CANTOS**

Gerente: **JUSTO ALONSO**

Apuntador: JOSE BURGOS - Regidor: EDUARDO DE LA LAMA - Maquinista: MIGUEL CALAHORRA - Electricista: JOSE MANUEL GALLARDO - Representante: ALBERTO SANTAMARTA - Auxiliar de Administración: TEODORO HERNANDEZ

Ayudante Dirección: **RAFAEL RICHART** Administrador: **ANTONIO GARCIA RUIZ**

Impreso en t. G. Wagerit, S. A. - Madrid

Fig. 5. Elenco de la compañía titular del Teatro de la Zarzuela, temporada 1956-57, con Alberto Lorca como coreógrafo.

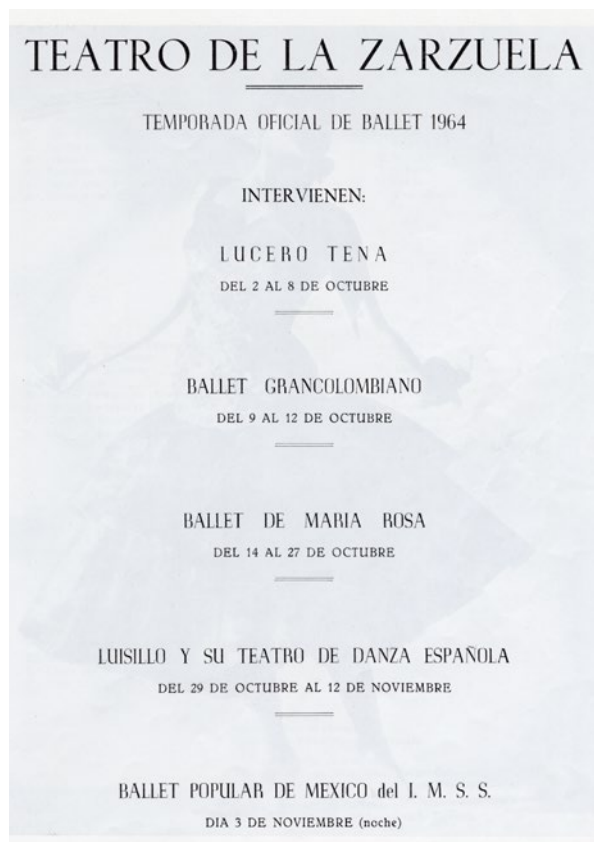
En lo que atañe al ballet español, la etapa de César Mendoza Lassalle al frente de la Zarzuela marcó un cambio de rumbo importante, entre 1960 y 1962, al prescindir de la compañía titular del teatro y del coreógrafo Alberto Lorca, poniendo en su lugar como maestro de baile y bailarín de carácter a Milos Ristic. Se interrumpió también durante su mandato la tradición reciente de programar a las más prestigiosas compañías de ballet español, tales como las regidas por Pilar López y Antonio. Mientras tanto, Alberto Lorca preparó una compañía propia que se llamaría Lorquiana y fue presentada en Florida Park (Fig. 6).

En la temporada 1962-63 regresó José Tamayo a la dirección del teatro de la calle Jovellanos y las cosas cambiaron aún más cuando, en la temporada 1963-64, el Ministerio de Información y Turismo adquirió tres cuartas partes del teatro. En 1964 tuvo lugar en la Zarzuela el Festival de Ópera organizado por la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, una iniciativa que en la temporada siguiente se vería acompañada por una temporada oficial dedicada al ballet, con tres artistas y compañías nacionales (Lucero Tena, María Rosa y Luisillo) y dos internacionales (Ballet Gran Colombiano y Ballet Popular Mexicano del I.N.S.S.), lo que significaba, indudablemente, un nuevo reconocimiento para este campo artístico (Fig. 7). En 1966 un ciclo similar recibiría el nombre de "Temporada oficial de ballet nacional". En ella participaron el Ballet Gallego Rey de Viana y los ballets de Mariemma y María Rosa. Ese año hubo también una Gala Hispanoamericana organizada por el MIT.

No es posible detallar aquí toda la programación balletística de la Zarzuela, que, por otra parte, aparece reseñada sintéticamente, no sin algún error, en la crónica del teatro (García Carretero, 2004 y 2005). En todo caso, reflejamos en la Tabla 4 las funciones específicas de ballet español habidas en el coliseo de la calle Jovellanos entre 1957 y 1966 (obsérvese el paréntesis en las temporadas 1960-1961 y 1961-62, las regidas por Mendoza Lassalle), sin consignar algunos recitales y galas de Rosario (10 de diciembre de 1956), Mariemma (24-27 de



Fig. 6. Anuncio de la presentación del Ballet Lorquiana en Florida Park (1962).



Figs. 7a y 7b. Programación de la temporada oficial de ballet en el Teatro de la Zarzuela en el otoño de 1964 y vista de la sala.

septiembre de 1957 y 19-21 de diciembre de 1958) y María Rosa (19 de septiembre de 1966¹⁰), a las que, para que el cuadro fuera completo, habría que añadir también algunas funciones benéficas más, el homenaje tributado a Laura de Santelmo por sus discípulas (24 de mayo de 1959), la participación de Antonio Gades en *Don Juan* en el otoño de 1965, así como las actuaciones de Lucero Tena (21-22 de abril y 2-8 de octubre de 1964; 10-15 de octubre de 1965). Esta artista, Mariemma y Ángel Pericet participaron además a título individual en la función de homenaje a Pastora Imperio, que se celebró el 1 de marzo de 1968.

¹⁰ García Carretero menciona esta gala extraordinaria que, sin embargo, no he podido confirmar en la prensa (García Carretero, Emilio, 2005: 79).

Tabla 4. Ballet Español en el Teatro de la Zarzuela con indicación de compañías y temporadas.
Elaboración propia

	Antonio	R. Iglesias	Pilar López	Mariemma	Carmen Amaya	María Rosa	Luisillo	Rafael de Córdova	Pericet	Ballet Gallego Rey de Viana
1957	8 mar.- 7 may.	2-20 jun.								
1958			22 abr.- 5 may. ¹¹							
1959	29 mar.- 26 abr.		28 feb.- 22 mar.		25 sep.- 12 oct.					
1962	30 oct.- 9 dic.									
1964				11-19 abr.		14 oct.-1 nov.	4-12 nov.			
1965	23-30 sep.							24-31 mar.	6-10 may.	
1966	24 dic. 66- 8 ene. 67		5-7 sep.	10-16 mar.		10-20 abr.				3-6 mar.

El ballet español en los Festivales de España celebrados en Madrid (1958-1968)

El panorama general reflejado en la Tabla 2 surge de la consideración conjunta de las funciones teatrales y las inscritas en festivales populares. Por lo tanto, es necesario analizar la presencia de las compañías de ballet español en un evento tan característico de las políticas culturales de la época como fueron los Festivales de España, en cuyo ámbito, aparte de las invitaciones a compañías extranjeras, se programaron 15 series de ballet español en Madrid entre 1958 y 1968, que, junto a las 44 computadas en los teatros, darían una cifra total de 59 series de distinta extensión (sin contar las intervenciones de los ballets en las obras líricas).

Por lo general, las actuaciones en Festivales de España no se extendían más allá de tres o cuatro días, disponiéndose a menudo solamente dos jornadas para cada agrupación. De acuerdo con el diseño de las campañas de cultura popular características de las temporadas veraniegas, entre julio y septiembre se acondicionaban espacios al aire libre para llevar a cabo las funciones, en horario nocturno, con el fin de evitar las altas temperaturas de la capital española. Esta fórmula tenía precedentes, por ejemplo, en los festivales que Educación y Descanso venía organizando en el paseo de La Chopera en años anteriores y en la tradición de

¹¹ En esta serie el Ballet Español de Pilar López compartió la función con dos reputados bailarines franceses, Claire Sombert y Jean Babilée. En 1957 también había organizado un espectáculo conjunto con la bailarina clásica Alicia Markova en el Teatro Eslava.

otras celebraciones populares en las que también hubo actuaciones de danza, como la kermés de Chamar-tín (el Ballet de Alejandro Vega intervino en la de 1956). También se habían organizado funciones populares en espacios cerrados, como es el caso de la campaña titulada “El buen teatro al alcance de todos”, dentro de la cual el Ballet de Pilar López había ofrecido tres funciones en marzo de 1954, dos en el Monumental Cinema y una en el Teatro Madrid.

En 1958 el espacio elegido para el denominado II Festival Internacional de Madrid —el primero había tenido lugar en 1954 y el III se haría en 1959— fue el Paseo de las Estatuas del Retiro, donde se dispuso un escenario al aire libre como era costumbre en Festivales de España. La escena se instaló a pocos metros de la puerta que da a la calle Alfonso XII y de espaldas a la calle de Antonio Maura¹². La prensa destacó el fácil acceso a este enclave y el hecho de que el amplio y largo paseo pudiera albergar a muchos miles de personas (Yorick, 1958). A través de aquella iniciativa, cuya organización corría a cargo de la Junta Provincial de Información y Turismo, se valoró que el arte llegase a públicos populares (Herrero, 1958). Se vendieron más de 2.000 localidades diarias y el balance fue muy positivo. En *Hoja del Lunes* se habló de éxito rotundo:

Acaso falte algún detalle de orden material, como el de un entarimado para las localidades, con la inclinación adecuada para que se vea bien desde todas ellas. Quizás haya de corregirse algún defecto acústico, ya que no se oye bien desde los lugares más alejados del escenario. Pero se trata de cosas de poca monta que, para el año próximo, podrán enmendarse fácilmente (Casares, 1958).

En estas condiciones, con un improvisado bar en las cercanías y en el ambiente fresco de la noche, actuó el Ballet de Pilar López. También en espacios abiertos había intervenido el grupo de la hermana de Argentinita en la puesta en escena de *La Revoltosa* en La Corrala en 1956, acondicionando el espacio para 2.500 asistentes, y en la ópera *Carmen* de Bizet, cantada en italiano y con el mismo Ballet Español, en el verano de 1962, bajo la dirección de José Tamayo y a iniciativa del Ayuntamiento de Madrid. En este caso, el amplio escenario, que daba cabida a 300 personas, se montó ante la Real Casa de Panadería y el espacio histórico se preparó para albergar a una audiencia de 3.000 personas.

Fue en El Escorial donde tuvo lugar en 1963 la primera participación del Ballet de Antonio en festivales celebrados en la provincia de Madrid (Fig. 8). De hecho, la inclusión de Antonio en las campañas populares de Madrid tuvo lugar muy tardíamente puesto que desde 1953 venía participando con su grupo en otros muchos festivales de España y con particular asiduidad en Granada y Santander. En todo caso, Antonio Ruiz Soler volvía a actuar junto al monasterio cuyo centenario se celebraba, un escenario monumental que había quedado inmortalizado en la película *Duende y misterio del flamenco* de Edgar Neville (sobre el papel de la danza en este film véase Franco Torre, 2017).

La edición de los Festivales de España correspondiente a 1964 tuvo especial brillo y presupuesto gracias a la conmemoración de los XXV Años de Paz Española (Fig. 9). Concretamente, en Madrid, ese año hubo

¹² En 1943 el festival hispanoalemán en el que participaron las juventudes hitlerianas había tenido el mismo escenario ubicado detrás de la verja de entrada al parque desde la calle Alfonso XII.

**FESTIVALES DE ESPAÑA
EN EL ESCORIAL - 1963**
HOY, INAUGURACIÓN OFICIAL A LAS 11,30 (NOCHE)
Ministerio de Información y Turismo

del 4 al 31 de JULIO

Cid Publicidad

en el maravilloso marco del Patio de los Reyes

BALLET Antonio. Ballet español días 5, 6 y 7 (tres programas diferentes)	OPERA "La Favorita" de Donizetti Orquesta Filarmónica Director: Bruno Rigacci días: 13 y 14
TEATRO Compañía Lope de Vega-Director: José Tamayo días: 4, 9, 10 y 11 Compañía María Fernanda D'ocón Director: Mario Antolín días 20 y 21 Compañía Teatro Español Director: Cayetano Luca de Tena días: 23, 24 y 25 Autos Sacramentales de Calderón de la Barca	
CONCIERTOS New York Pro-música Director: Noah Greenberg días: 16, 17 y 18 Agrupación Nacional de Música de Cámara día 28 Orquesta Nacional - Director: Rafael Frühbeck de Burgos días: 30 y 31	RECITAL CLASICO María Santa-Olalla (soprano) Renata Tarragó (vihuela) día 27 RECITAL DE ARPA Nicanor Zabaleta día 29

**oficinas de información
y venta de localidades:**
Ministerio de Información y Turismo
"Festivales" Teléf. 2343688 y 2333823
• Avd. José Antonio, 57-3. • B Teléf.
253 09 52 • Unión Tours Avd. José
Antonio, 68. • Teléf. 247 25 03 •
Viajes Ecuador •
Carrera San Jerónimo, 36 (o en
cualquier agencia de viajes de Madrid)



por primera vez un ciclo de ballet, en el que, a diferencia de las ediciones anteriores, en las que se había programado una sola agrupación nacional —a veces ninguna—, fueron invitadas no menos de cuatro compañías españolas, además de las foráneas. José Tamayo aprovechó su experiencia anterior en montajes al aire libre y promovió la construcción de un escenario flotante sobre el Estanque del Retiro, que fue preparado para *El carnaval de Venecia* y se aprovechó para el resto de las actuaciones. Se dispusieron gradas para el público, con una longitud frontal de 120 metros, lo que generaba unas 3.000 localidades (Anónimo, 1964). Sobre las tablas elevadas y ante los reflejos del agua, bailaron en 1964, por este orden, los grupos dirigidos por María Rosa, Luisillo (Fig. 12), Mariemma y Pilar López. Como curiosidad, se comentó en la prensa que la primera de las artistas mencionadas se cayó al finalizar una de las actuaciones y sufrió un inesperado chapuzón. No fue el único inconveniente derivado del entorno paradisíaco: desde el atril de director, Gerardo Gombau tuvo que luchar contra el viento que revolvió las páginas de la partitura orquestal y en alguna función de *Marina* cayó un aguacero que obligó a interrumpir varias veces la representación. Por el contrario, entre las ventajas señaladas por los cronistas, el frescor de la noche, los reflejos de la luna y los precios populares que oscilaban entre las 15 y las 100 pesetas para los ballets nacionales.

El año siguiente los Festivales se trasladaron de nuevo, esta vez a los Jardines de don Cecilio Rodríguez. El entorno seguía siendo fresco, ubicado entre la vegetación, pero también amenizado por ciertos ruidos no deseados. Al comentar la representación de *Los cuentos de Hoffman*, Antonio de las Heras se refirió a una acústica débil, que mejoró al avanzar la noche cuando se aminoraron los ruidos de la ciudad (Del Campo, 1965). Por lo demás, se contaba con un buen tendido de sonido amplificado y altavoces. Algo más reducidos que el año anterior fueron los precios en 1965: las localidades para las funciones de los ballets españoles de Pilar López y María Rosa costaban entre 20 y 80 pesetas.

Fig. 8. Anuncio de los Festivales de España en El Escorial, julio de 1963, publicado en el diario *Pueblo*.

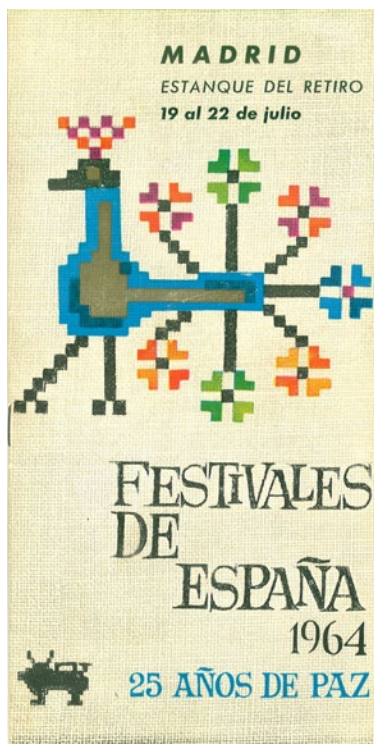


Fig. 9. Cubierta de uno de los programas de mano de Festivales de España en Madrid, 1964.

En los años 1966 y 1967 los Festivales de España tuvieron lugar en la Plaza Mayor de Madrid. En el primero de estos años actuaron en la histórica plaza el Teatro de Danza Española de Luisillo, el Ballet Gitano de Luisa Ortega y Arturo Pavón, el Ballet Español de María Rosa y el Ballet Español de Pilar López, que participó con 19 bailes dentro del espectáculo titulado *Antología de la Zarzuela*, dirigido también por Tamayo (Fig. 10). En 1967 Antonio y sus Ballets de Madrid se presentaron por primera vez en los Festivales de Madrid capital, con localidades que oscilaban entre 25 y 100 pesetas¹³.

Por fin, en 1968 los festivales volvieron de nuevo al gran parque madrileño, esta vez a La Chopera del Buen Retiro, porque a causa de las obras no era posible mantenerlos en la plaza que se consideraba el enclave ideal. Con la instalación en La Chopera, “extensa planicie rectangular protegida de los ruidos exteriores” (Fresno Rico, 1968), se amplió todavía más el aforo de los espectáculos, que podían alcanzar hasta las 4.000 localidades (S. A., 1968). En esta edición, la última de las

que consideramos en este trabajo, intervinieron de nuevo los grupos de Mariemma y Pilar López. La Tabla 5 resume las ubicaciones y el calendario del ballet español en los festivales madrileños¹⁴.



Fig. 10. Programa de la *Antología de la Zarzuela* con la participación del Ballet Español de Pilar López, en Festivales de España, 1966.

¹³ En esta misma edición de Festivales de España las localidades para el Ballet de la Ópera del Estado de Viena, que actuó en el mismo lugar, tenían, como era costumbre en cuanto a las compañías extranjeras, un precio algo superior: de 30 a 150 pesetas.

¹⁴ Además de lo expuesto en este apartado, en conexión con las instituciones del régimen, cabría recopilar las actuaciones de bailarines en las recepciones oficiales que cada año se celebraban el 18 de julio en La Granja, su participación en actos benéficos organizados por Carmen Polo de Franco, así como las actuaciones que tenían lugar en el teatro del Ministerio de Información y Turismo.

Tabla 5. Compañías de Ballet Español en la programación de festivales de España en Madrid.

Elaboración propia a partir de programas y carteleras de la prensa periódica

Año	Lugar de celebración de los Festivales	Compañías con funciones propias de ballet español	Participación en otros festivales y espectáculos populares (la mayoría de estos al aire libre)
1956			Ballet Español de Pilar López en <i>La Revoltosa</i> . Dir. José Tamayo. Patrocinio del Ayuntamiento. La Corrala (2-12 jun.)
1958	Paseo de las Estatuas del Retiro	Ballet Español de Pilar López (11-14 sept.)	
1962			Ballet Español de Pilar López en <i>Carmen</i> de Bizet. Dir. José Tamayo. Patrocinio del Ayuntamiento. Plaza Mayor (7-22 jul.)
1963	Patio de los Reyes (El Escorial)	Antonio y su Ballet Español (6-7 jul.)	
1964	Estanque del Retiro	Ballet de María Rosa (27-28 jul.) Luisillo y su Teatro de Danza Española (31 jul-2 ago.) Mariemma Ballet de España (8-9 ago.) Ballet Español de Pilar López (14-16 ago.)	Ballet Español de Pilar López en I Festival de la Ópera. <i>Don Giovanni</i> , <i>Las bodas de Figaro</i> , <i>Pepita Jiménez</i> y <i>Cenerentola</i> . Teatro de la Zarzuela (2-11 jun.)
1965	Jardines de Cecilio Rodríguez (Retiro)	Ballet Español de Pilar López (5-6 ago.) Ballet de María Rosa (13-15 ago.)	
1966	Plaza Mayor	Luisillo y su Teatro de Danza Española (16-17 jul.) Ballet Gitano de Luisa Ortega y Arturo Pavón (27-28 jul.) Ballet de María Rosa (30-31 jul.)	Ballet Español de Pilar López en <i>Antología de la Zarzuela I</i> (Compañía Lírica Amadeo Vives). Dir. José Tamayo. Plaza Mayor (4-21 ago.)
1967	Plaza Mayor	Antoñita Moreno: espectáculo de Danzas y Canciones <i>Ronda de España</i> (20-23 jul.) Antonio y sus Ballets de Madrid (27-28 jul.)	Ballet de la Compañía Lírica Amadeo Vives y Ballet de Paco de Alba y Aurora Pons en <i>Antología de la Zarzuela II</i> . Dir. José Tamayo. Plaza Mayor (4-18 ago.)
1968	La Chopera del Buen Retiro	Mariemma Ballet de España (13-15 ago.) Ballet Español de Pilar López (16-18 ago.)	

Balance sobre la presencia en Madrid de las distintas compañías

Desde el punto de vista de la mayor o menor presencia de los ballets españoles en Madrid, a partir de la información obtenida, relativa tanto a los teatros como a los festivales al aire libre, contabilizamos el siguiente número de series para cada una de las principales agrupaciones artísticas: 15 de la compañía de Pilar López (sin considerar aquí la participación de este grupo en zarzuelas y óperas ni en la *Antología de la Zarzuela*, con las que sumaría 22), 8 del Ballet de Antonio, 8 del Ballet de Mariemma, 5 del Ballet de María Rosa, 5 del conjunto dirigido por Luisillo, 2 de Rafael de Córdova, 2 de Marianela de Montijo y Manuel Rosado, otras tantas de los grupos de Rosario, Carmen Amaya y Ángel Pericet, y solo una del resto de las agrupaciones (aparte de la intervención de Gades en *Don Juan*, ballet Suite Española de Roberto Iglesias, Ballet Gallego Rey de Viana, Ballet Gitano de Luisa Ortega y Arturo Pavón, y espectáculo de Antoñita Moreno).

Obviamente, nos referimos a funciones ofrecidas en exclusiva por la misma compañía de ballet español y no, como ya se ha advertido, a intervenciones puntuales en galas, espectáculos de canto y baile o funciones benéficas colectivas, que fueron muchas más. Por lo demás, parece conveniente tener en cuenta el número de días que conformaba cada serie de actuaciones, porque esto incide directamente en la mayor o menor presencia y visibilidad de determinadas compañías en las carteleras. Desde este punto de vista, estableceremos comparaciones entre ellas.

MARIEMMA
"Ballet de España"

PRIMERAS BAILARINAS:
MARI CARMEN - CONCHITA DEL MAR - ANGELA LORCA
PRIMERA BAILARINA CLASICA:
SYLVIA NOGUER
PRIMER BAILARIN CLASICO:
JUAN SANCHEZ
PRIMER BAILARIN GENERICO:
PACO FERNANDEZ

CON LA COLABORACION DE
SALVADOR DE CASTRO

SOLISTAS:
MARIVI - EVA GRANADOS - ANGELINES SANTOS - ANTONIO RIVAS
ENRIQUE BURGOS - LUIS MORAGA
SOLISTAS FOLKLORICOS:
ISIDRO HERRERO - JUANJO LINARES - FRANCISCO JAVIER GATELL

CUERPO DE BAILE:
Angel Arocha - Antonio Montes - Carmen Martín - José Luis Ponce - María Luisa Alonso
Ester Galindo - Antonio Acero - Marcelo López - Rafael Liarte
Goyo Fernández - Lolita del Burgo

MAESTRO DE BALLE: **PEDRO CONSUEGRA**
GUITARRISTA SOLISTA:
PACO IZQUIERDO
CANTAOR:
"EL CHOLO"
CANTAOR:
"EL CHALECO"
GUITARRISTA:
ANDRES FERNANDEZ

ORQUESTA SINFONICA
DIRECTOR: **ENRIQUE LUZURIAGA**
PIANISTA: **RAFAEL URDAPILLETA**

COREOGRAFIA Y DIRECCION:
MARIEMMA
DIRECCION MUSICAL:
ENRIQUE LUZURIAGA
AYUDANTE DE DIRECCION COREOGRAFICA:
MARI CARMEN

SERVICIOS TECNICOS Y ADMINISTRATIVOS:
Regidor: **Angel López** - Maquinista jefe: **Manuel Martín** - Electricista jefe: **Manuel Pita Otero** - Jefe de vestuario: **Asunción Martínez** - Sastras: **Paquita Santamaría y Julia Andrés** - Secretaria: **Isabel Gómez Coll**
Representante: **FRANCISCO LOSADA**

Deo. Laj. B 4549 - 1962

Fig. 11a. Mariemma Ballet de España. Elenco de 1962.



Fig. 11b. Mariemma Ballet de España. Fotografía de una de las danzas vascas, publicada en el libro conmemorativo *La cultura popular y los Festivales de España*, 1966.

Si en el cómputo total de días de actuación contamos la participación del Ballet Español de Pilar López en zarzuelas y óperas —*La Revoltosa* en 1956, *Carmen* en 1962 y las programadas en el I Festival de la Ópera en 1964 (*Don Giovanni*, *Las bodas de Fígaro*, *Pepita Jiménez* y *Cenerentola*), así como en la primera *Antología de la Zarzuela*— serían 22 series las ofrecidas por el Ballet de Pilar López en Madrid durante el período que nos ocupa. Estas series tuvieron lugar en los siguientes espacios: Teatro de la Comedia (1952, programa en Fig. 2), Álvarez Quintero (1953 y 1954), Capitol (1954, patrocinada por el Ayuntamiento), Comedia (1955), Teatro Madrid (1955), Calderón (1956), La Corrala (1956), Eslava (1957) y Teatro de la Zarzuela (1957-58, 1958-59, I Festival de la Ópera en 1964, 1966). Además, como ya ha quedado expuesto, la compañía de Pilar López actuó con relativa asiduidad en Festivales de España (en el Paseo de las Estatuas del Retiro en 1958, en el estanque del Retiro en 1964, en los jardines de Cecilio Rodríguez en 1965, formando parte de la *Antología de la Zarzuela* con la compañía lírica Amadeo Vives en la Plaza Mayor en 1966, y en La Chopera en 1968). Tal y como era costumbre, algunos días el Ballet de Pilar López actuaba en dos funciones (por lo general, 7 de la tarde y 11 de la noche), pero también había jornadas de descanso en las temporadas largas. Entre las funciones en teatros y en los espacios al aire libre característicos de los festivales, se suman aproximadamente 30 semanas de actuación en Madrid entre los años 1952 y 1968, con cuatro años de ausencia (1960, 1961, 1963 y 1967). Si descontamos las funciones líricas, los días de actuación quedarían reducidos a 166, es decir, casi 24 semanas.

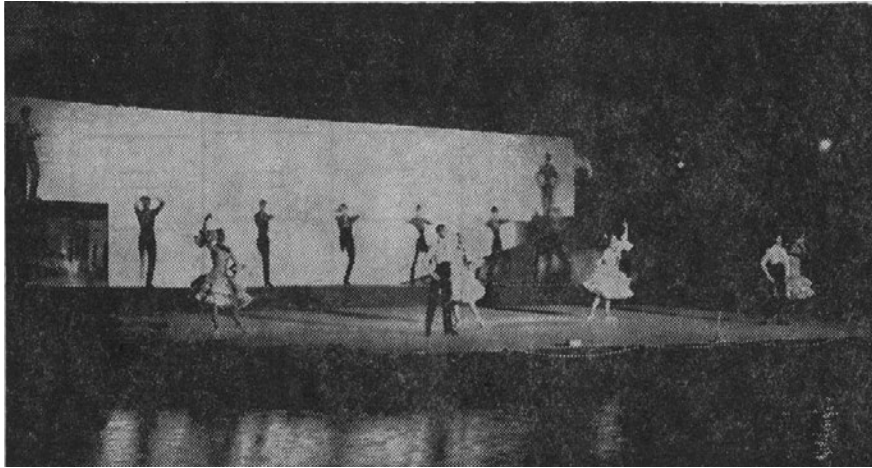
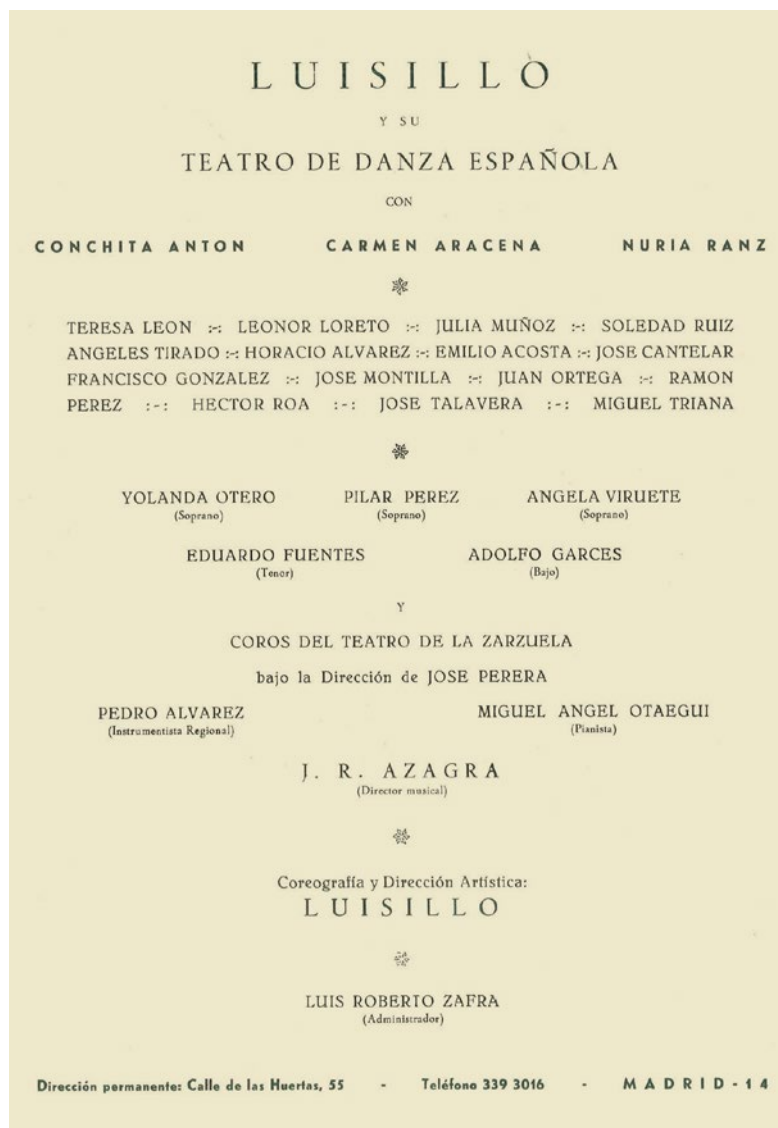


Fig. 12. El Teatro de Danza Española de Luisillo en el escenario montado sobre el Estanque del Retiro en 1964, fotografía publicada en el diario *Pueblo* (1 de agosto de 1964, p. 31).

Por lo que respecta a la compañía de Antonio, denominada de dos formas como ya se ha indicado —Antonio y su Ballet Español o Antonio y sus Ballets de Madrid—, ofreció 8 series, contando también tanto los teatros convencionales como los espacios al aire libre. Por lo tanto, aparentemente se prodigó menos que la de Pilar López en la capital española. Sus ocho temporadas tuvieron lugar en el Teatro Español (1953), en el Teatro de la Zarzuela (1957 —programa en Fig. 4—, 1959, 1962, 1965, 1966-67) y en menor medida en los festivales de Madrid: solamente intervino en el celebrado en el Patio de los Reyes de El Escorial (1963) y en el que se desarrolló en la Plaza Mayor (1967). En el cómputo temporal, los Ballets de Antonio suman casi 26 semanas de actuación en Madrid, ya que la compañía de Antonio actuaba menos veces, pero ofrecía series largas (casi 9 semanas alcanzó la de 1957, ofreciendo varios programas) y siempre lograba colgar en la Zarzuela el cartel de “no hay localidades” (García Carretero, 2005: 19).

En conjunto, observamos, pues, que las temporadas de Antonio en la capital española son menos frecuentes que las de Pilar López, pero más prolongadas y por ello ganan más de lo esperado en días de actuación. Mientras que el Ballet de Pilar López no actuó en Madrid durante cuatro años completos, ocho fueron los que estuvieron ausentes de las carteleras de la capital los ballets de Antonio (en 1952 la compañía aún no se había presentado y no actuó en la capital en 1954, 1955, 1956, 1958, 1960, 1961, 1964 y 1968).

Manteniendo siempre el mismo nombre, Mariemma Ballet de España, la conocida bailarina y coreógrafa rehízo varias veces su grupo, que no tuvo tanta continuidad como los de Pilar López y Antonio. Lo presentó en el Teatro Madrid en julio de 1955 en una gala patrocinada por la Asociación de la Prensa. Después, volvió a ofrecer recitales (temporadas 1956-57 y 1958-59 de la Zarzuela) y a partir del verano de 1958 su directora fue contratada para formar una buena compañía estable de ballet en el teatro de la calle Jovellanos, aunque



Figs. 13 y 14. Elencos del Teatro de Danza Española de Luisillo y del Ballet Español de María Rosa, ambos en 1964.

BALLET ESPAÑOL

DE

MARIA ROSA

ELENCO ARTISTICO

MARIA ROSA

EDUARDO MONTERO :: ANGEL GARCIA

SOLISTAS

RAQUEL RODRIGUEZ

FERNANDO BELMONTE :: RAFAEL DIAZ

GOYO MONTERO :: MASIMI OKADA :: PILAR CABALLERO :: ANA MARIA LOPEZ

JOAQUINA

CUERPO DE BAILE

Gunta Vitolins :: María Luisa :: José Antonio :: Antonio Candela

Pepe Montero :: Pilar Vázquez :: José Ardí :: Diego Amaya

PRIMER GUITARRISTA

GUITARRISTA

CANTAORES

PACO IZQUIERDO

Hores

Salvador Cabrera :: Andrés Escudero

COLABORACION

PEDRO AZORIN

MAESTRA DEL BALLET

RAQUEL RODRIGUEZ

COREOGRAFIA

MARIA ROSA :: VICTORIA EUGENIA :: ALBERTO LORCA

PEDRO AZORIN :: PABLO LUIS MAZA

ESCENOGRAFIA

SIGFREDO BURMAN :: MATIAS MONTERO :: LOPEZ SEVILLA

VESTUARIO

RAULA :: VARGAS :: VICTORIA PORTILLO :: BARREDO

ZAPATERIA

FIGURINES

MAQUINISTA JEFE

LUMINOTECNIA

SASTRA

GALLARDO

CASTRO

José Lorente

José Luis

María Luisa Boja

DIRECTOR DE ORQUESTA

PIANISTA

DIRECCION ARTISTICA

SUPERVISOR

GERARDO GOMBAU

CAMILO WILLIARD

MARIA ROSA

ANGEL MONTEAGUDO

el proyecto solo duró unos meses tal y como ya se ha explicado. Unos años más tarde Mariemma presentó su nuevo grupo (Fig. 11a) en el Teatro María Guerrero (1962) y en el Teatro Eslava (1962), en el Teatro de la Comedia (1963) y en la Zarzuela (1964 y 1966). Aún intervendría en un festival benéfico en la Zarzuela (1968). Además, el Ballet de Mariemma actuó en Festivales de España (en el Estanque del Retiro en 1964 y en La Chopera del Buen Retiro en 1968). Entre las 8 series de la compañía, el Mariemma Ballet de España alcanzaría unas ocho semanas de presencia en la escena madrileña.

Luis Perez Dávila, conocido por el nombre artístico de Luisillo, un bailarín de origen mejicano que, como es bien sabido, destacó en la danza española, se diferenció de otros al no usar la etiqueta del Ballet Español en el título de la agrupación que dirigía, sino la de Teatro de Danza Española. Bajo ese nombre se presentó en Eslava en septiembre de 1959 y repitió en el mismo teatro en octubre de 1960. La Zarzuela acogió a su grupo en 1964 (elenco en Fig. 13) y Festivales de España lo integró en el mismo año (Estanque del Retiro, Fig. 12), y en 1966 (Plaza Mayor). Todas estas actuaciones suman unas cuatro semanas y media de presencia en escenarios de Madrid.

Parecida presencia tuvo el Ballet de María Rosa (María Rosa Orad Aragón), la conocida bailarina de origen sevillano que, tras formar parte de la compañía de Conchita Piquer y de actuar como solista en el Ballet de Antonio, presentó su propio grupo en la Zarzuela en octubre de 1964 (elenco en Fig. 14), escenario al que regresaría en 1966. También participó en Festivales de España en Madrid por tres años consecutivos (1964, 1965 y 1966). Entre todas estas actuaciones, el Ballet Español de María Rosa alcanzó igualmente unas cuatro semanas y media de presencia en los espacios escénicos de la capital durante el período que estamos analizando.

En cuanto a Rosario, aparte de sus intervenciones como estrella invitada en los espectáculos de Antonio, presentó sucesivamente dos grupos diferentes, denominados Ballet de Arte Español, en el Teatro Madrid (19 días en 1954), y Conciertos de Danzas Españolas —pese al título, en este espectáculo actuaban 3 parejas, además de Rosario y de Juanjo Linares, que presentaba bailes gallegos—, este en el Teatro de la Comedia (15 días en 1960); cerca de cuatro semanas y media en total. Por lo que respecta al conjunto dirigido por Carmen Amaya, actuó en Madrid en dos ocasiones durante nuestra cronología: 12 días en el Álvarez Quintero (1953) y 18 días en la Zarzuela (1959), lo que suma poco más de cuatro semanas.

La permanencia de los espectáculos teatrales del resto de los grupos fue mucho menor. En sentido decreciente, este es el recuento: Roberto Iglesias (19 días en una serie), Ángel Pericet (11 días en dos series), Marianela de Montijo (11 días en dos series), Rafael de Córdoba (10 días en dos series), Ballets Olaeta (3 días en una serie, más los correspondientes a su intervención en la ópera Amaya) y Ballet Gallego Rey de Viana (4 días en 1 serie).

En total, hubo aproximadamente 590 días de función balletística de carácter español a lo largo de 17 años, lo que daría una media de casi 35 días al año, aunque con reparto desigual como muestran las tablas 2, 4 y 5. A estas funciones hay que sumar las que tuvieron lugar dentro de otros géneros o bien en otros espacios de Madrid, que serán reflejadas en las correspondientes tablas específicas.

El Ballet Español dentro de otros espectáculos y en las salas de fiesta

El ballet español en espectáculos de variedades, revista y *music-hall*

En el verano de 1957, un reportaje de D. Fresno Rico informaba sobre la sorprendente proporción de teatros de la capital española dedicados a las variedades durante el verano:

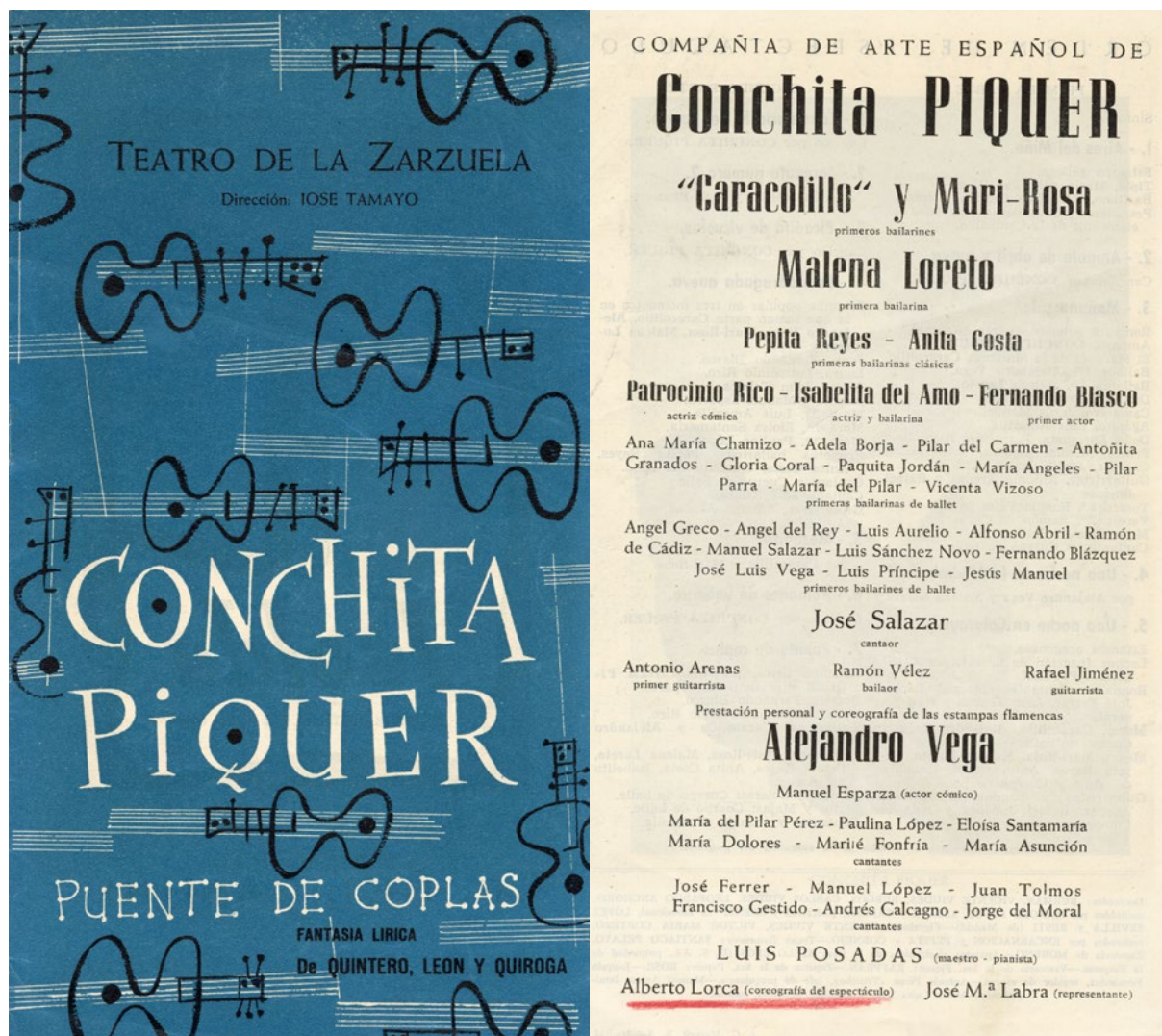
¿Puede ustedes creer que de los quince teatros de Madrid que siguen abiertos, tres (Alcázar, Maravillas y Martín) ofrezcan revistas y seis (Albéniz, Calderón, Fuencarral, Latina, Madrid y Prince) programas de variedades, género que hace todavía muy pocos años se daba como totalmente desaparecido y que parece que el calor estival lo hace revivir?... Es decir, nueve salas dedicadas al género alegre y musical, sin contar la de la Zarzuela, donde Conchita Piquer y su “Puente de coplas” [véase en la Fig. 15 parte del programa de esta fantasía lírica] han dado paso a Roberto Iglesias y su “Suite española”.

Al parecer es muy fácil componer estos carteles veraniegos. Se elige una figura principal, unas cuantas de cierto renombre y varias más de discreta valía, y ya tenemos el elenco de variedades. El público, en esta época, no suele ser muy exigente. Si el local está refrigerado y en el tablado se suceden números de canciones, de danzas y de humor, es lo suficiente para distraer y pasar el rato. ¡Qué más se va a pedir en Julio y en Madrid! (D. Fresno Rico, 1957).

La explicación de Fresno Rico ayuda a entender cómo se montaban ciertas obras. Haremos a continuación una prospección sobre colaboraciones de los grupos de danza española en espectáculos encabezados por estrellas de la canción, adaptaciones de revistas de gran espectáculo y *music-hall*, en diversos locales de Madrid.

En efecto, aparecen en las carteleras de los años que nos interesan espectáculos encabezados por estrellas del cine y la canción, como Estrellita Castro, Alberto Castillo, Conchita Piquer, Marisol Reyes, Juanita Reina, Pedrito Rico, Antonio Molina, Nati Mistral, Marifé de Triana, Marujita Díaz, Juanito Valderrama y Manolo Escobar, humoristas como Miguel Gila, la ventrílocua Maricarmen y sus muñecos, artistas flamencos (La Niña de Antequera), o de revista (Celia Gámez) y *supervedettes* de gran revista. A su alrededor, como señalaba Fresno Rico, se disponían otras figuras complementarias y, muy a menudo, intervenían en los montajes tanto conjuntos de baile internacional como de “ballet español” o de “ballet racial” (así bautizó su compañía Tona Radely).

La compilación ha alcanzado unas 50 obras de este tipo, presentadas en Madrid en los años seleccionados y que anunciaran la participación de un ballet español. Estos montajes daban trabajo a los artistas de la danza mediante contratos que podían ser de temporada o de “bolo”, pero que habitualmente duraban varias semanas o meses, aunque les obligaban a ir trasladándose después a distintas ciudades. La Tabla 6, que figura al final de este apartado, presenta una selección de 31 obras —por razones de espacio se han eliminado otras 19— con datos tomados de anuncios y carteleras.



Figs. 15a, 15b y 15c. Programa de *Puente de coplas* de Conchita Piquer, fantasía lírica de Quintero, León y Quiroga y dos estampas con motivos musicales de los maestros Bretón, Luna, Vives y Manuel F. Caballero. Teatro de la Zarzuela, mayo y junio de 1957. En el elenco figuraba una joven María Rosa.



CONCHITA PIQUER

ORDEN DE ESPECTACULO

PRIMERA PARTE

Sinfonía.

1. - Aires del Miño.

Estampa gallega.
Tiple, María del Pilar Pérez.
Baritono, Francisco Gestido y coro.
Pescadores y lavanderas, por todos los
elementos de la Compañía.

2. - Amante de abril y mayo.

Canción por CONCHITA PIQUER.

3. - Mañana sale.

Romance popular en tres estampas.
Amparo, CONCHITA PIQUER.
El Marqués de la Marisma, Caracolillo.
Bailaor 1.º, Alejandro Vega.
Bailaora 1.ª, Malena Loreto.
Damas, Fernando Blasco.
Camarero, Jesús Manuel.
Agapito, Luis Amarilla.
Doña Enriqueta, Patrocinio Rico.
Frutos, Manuel Esparza.
Cantaor, José Salazar.
Guitarristas, Antonio Arenas y Rafael
Jiménez.
Toro 1.º, Ramón Vólez.
Toro 2.º, Ramón de Cádiz.
Mozo, Ramón Salazar.
Cantantes y Cuerpo de baile.

4. - Una noche en la Alhambra.

por Alejandro Vega y Malena Loreto.

5. - Una noche en Calatayud.

Estampa aragonesa.
Leonor (canción de novia), por CON-
CHITA PIQUER.
Rondalla: Cantantes, Manuel López,
José Ferrer, Juan Tolmos y coro ge-
neral.
Mozos, Caracolillo, Alejandro Vega y
Cuerpo de baile.
Mozas, Mari-Rosa, Malena Loreto, Pe-
pita Reyes, Anita Costa, Isabelita
del Amo y Cuerpo de baile.
Guitarristas y bandurrias, Antonio
Arenas, Rafael Jiménez y toda la
Compañía.

SEGUNDA PARTE

1. - Candelaria la del Puerto.

Canción por CONCHITA PIQUER.

2. - Serenata número 2.

por Caracolillo y Mari-Rosa.

3. - Picadita de viruelas.

Canción por CONCHITA PIQUER.

4. - La madrugada nueva.

Estampa popular en tres momentos en
la que toman parte Caracolillo, Ale-
jandro Vega, Mari-Rosa, Malena Lo-
reto y
Juan, Fernando Blasco.
Laura, Patrocinio Rico.
Joven, Juan Tolmos.
Mozo 1.º, Manuel Esparza.
Mozo 2.º, Luis Amarilla.
Mozas 1.ª, Eloisa Santamaria.
Mozas 2.ª, Paulina López.
Primeras bailarinas, Pepita Reyes,
Anita Costa, Isabelita del Amo.
Cantantes, Cuerpo de baile.
Cantaor, José Salazar.
Guitarrista, Antonio Arenas.

5. - Mezquita.

por Caracolillo y Mari-Rosa.

6. - Romance de valentía.

Canción por CONCHITA PIQUER.

7. - Puente de coplas.

Estampa lírica, por CONCHITA PI-
QUER y el siguiente reparto:
Borrell, Fernando Blasco.
Doña Salomé, Patrocinio Rico.
Bailarines: Caracolillo y Alejandro
Vega.
Bailarinas: Mari-Rosa, Malena Loreto,
Pepita Reyes, Anita Costa, Isabelita
del Amo.
Boleros y boleras: Cuerpo de baile.
Majos y Majas: Cuerpo de baile.
Cantantes y toda la Compañía.

La Empresa se reserva el derecho de la alteración del programa.

Decorados: BURMAN, VICENTE VIUDES, BURGOS, CARLOS VIUDES, LEOPARDO ANCHORIS,
realizados por MANOLO LÓPEZ, SABATE y TALENS, BARTOLI y ASENSI (de Barcelona), LÓPEZ
SEVILLA y RESTI (de Madrid).—Figurines: VICENTE VIUDES, VÍCTOR MARIA CORTEZO,
realizados por ENCARNACION y PETITA y CORNETO D.—Trajes flamencos: SANTIAGO PELAYO.
Zapatería de MORENO.—Aparatos electrónicos de la Casa KIELG-BROS (U. S. A.), propiedad de
la Empresa.—Vestuario de la Sra. Piquer: RAFFRAN.—Zapatos de la Sra. Piquer: ROSI.—Joaquín
Fernández, regidor de escena.—Antonio Pérez «Toniches», jefe de maquinaria.—Manuel Arauz, lumi-
notecnia.—María Luisa Boja y Carolina Martínez, sastras.

I. G. Magerit, S. A.—Madrid

Nótese que entre los espacios que albergaban este tipo de repertorio hay once teatros, pero donde más a menudo se presentaba este tipo de espectáculo es en Price, entonces ubicado en la Plaza del Rey e identificado como Teatro-circo Price o Price-Hall (véase Fig. 16). También se programaba eventualmente en otras salas de fiesta, *night clubs* o cabarets específicos (Folías, Lido, Molino Rojo o Pasapoga). De los 50 espectáculos compilados, 17 se ofrecieron en Price, 7 en el Calderón, 6 en el Teatro de la Zarzuela, 3 en Molino Rojo y Lido, 2 en el Teatro Madrid, en La Latina y en Fuencarral, y solamente 1 en el resto de las salas (Alcalá, Eslava, Folies, Lope de Vega, Maravillas, Martín, Pavón).

Como reclamo para atraer a los espectadores, en los diarios se mencionaba el número de artistas en escena (o en pista), que podían ser 20, 50 o 70, así como diferentes precios para las localidades, a 5, 15, 20, 25 o 40 pesetas, según los casos, siendo la cifra más elevada vista en los anuncios la cena servida por la Casa Vasca en Lido, por 200 pesetas. Los espectáculos aparecen calificados como fantasía folclórica; altas variedades o mosaico de variedades seleccionadas; ópera flamenca y variedades o variedades flamencas; fantasía lírica; revista, gran revista internacional, revista de gran *music-hall* o de gran espectáculo.

En este contexto encontramos a Hurtado de Córdoba y su ballet, participando en varias fantasías líricas de Ochaíta, Valerio y Solano con la cantante Marisol Reyes (1957) y en un espectáculo de Antoñita Moreno (1959). Aparecen también otros 25 artistas responsables de su correspondiente Ballet español, como es el caso de María Remedios (Ballet Sevilla), María de Román, Tona Radely, Luisa Pericet, Mario de la Vega, José Toledano, Ballet Albéniz, Queti Clavijo, Pilar de Oro y Alfredo Gil, Los 6 de Altamira, Caracolillo, Antonio Vilches, Luis Tornín, Pacita Tomás, Luis Rueda, Antonio Alegrías, Los de la Cava, Carlos Bernal, Juan Morilla, Silvia Ivars, Miguel de los Reyes, Fina Ortega, Juanita Castro y Manolo Sevilla, Paco de Ronda, Lina y Miguel, y algunos otros grupos sin nombre propio, denominados simplemente “Ballet Español” o “Gran Ballet Español”.

Mientras Hurtado de Córdoba colaboró con Marisol Reyes y con Antoñita Moreno, Tona Radely trabajó con Alberto Castillo (1955) y Antonio Molina (1963), Luisa Pericet dirigió el ballet español de Estrellita Castro (1956), María Rosa perteneció a la compañía de Conchita Piquer (1957), Alberto Portillo preparó el ballet que actuaba en *De Madrid al cielo* con Marujita Díaz (1966), Pacita Tomás y Joaquín Villa llevaron su grupo con Marifé de Triana (1967), Silvia Ivars participó en el espectáculo de Nati Mistral (1967), y Juan Morilla y Paco de Ronda complementaron los espectáculos de Juanito Valderrama (en 1967 y 1968 respectivamente).

Únicamente se mencionan los autores de letras y músicas en 12 de los 50 casos: el espectáculo folclórico *Una canción en la noche*, el titulado *Estrella de España*, la fantasía lírica *Puente de coplas*, las cuatro obras del mismo género en las que intervino Hurtado de Córdoba, la fantasía *Gloria de España*, la revista *Buenos días, amor*, *La sangre morena*, el gran espectáculo musical *De Madrid al cielo* y *Revolera en Price*. En otros casos lo que se anuncia es la empresa (Organizaciones Hidalgo y Lasso de la Vega en el Calderón; Circuitos Carcellé y empresa Feijoo y Castilla en Price; empresa Colsada en La Latina), así como la dirección de Monra en las producciones de El Molino Rojo y la de Luis Escobar en *Madrid galante*, alrededor de Nati Mistral.

SENSACIONAL! FABULOSO!
275.000 ESPECTADORES
 HAN AFLAJIDIDO YA
 EN MADRID, DU-
 RANTE LOS 4 PR-
 MIEROS MESES DE
 ACTUACION.

EL PASTUOSO SUPER-ESPECTACULO MUSICAL
 EN TEATROGRAMA

DE MADRID AL CIELO!
 Original de L. FLORIS - A. CASTILLA - R. BORTOLLO y GARCIA SERRA

EL MAS GIGANTESCO ESPECTACULO!
 QUE RECUERDA LA HISTORIA DE PRICE!
 EN EL QUE TRIUNFA CON SU ARTE INCOMPARABLE

MARUJITA DIAZ
 LA POPULAR ESTRELLA CINEMATOGRAFICA, CON

ANGEL de ANDRES
JAVIER FLETA
EVA MILLER "L.S.P." "TIP"

RAFAEL BARRY ★ TONY JADELL ★ MARY ALEX
 con la colaboración de los primeros actores y rapados
 LORENZO RAMIREZ ★ JOSE MARIA CALVO

El gran ballet inglés THE DIGGERS GIRLS	El gran ballet español de A. PORTILLO
La gran coral LOS IBERICOS	LAS 40 CHICAS DE PRICE
La gran PARADA DEL CIRCO	EL FAR WEST SHOW

¡FUENTES MAGICAS! ¡CASCADAS! ¡EFECTOS SORPRENDENTES!
 ¡MAS DE 150 ARTISTAS!

UN ESPECTACULO SOLO COMPARABLE
 A LOS MAS FAMOSOS REALIZADOS EN
PARIS, LONDRES y NEW YORK

PROXIMO DIA 22
GRAN FESTIVAL con MOTIVO
 de CELEBRARSE las 200 REPRESENTACIONES

PREGUNTE A QUIEN LO HAYA VISTO!
 INFORMESE! ES NUESTRA MEJOR PROPAGANDA!
 (APTO TODOS LOS PUBLICOS)

TODOS LOS DIAS, 6,45 TARDE Y 10,45 NOCHE, EN EL Suntuoso
 Y RENOVADO COLISEO DEL

TEATRO CIRCO PRICE
 UNA MODERNA REALIZACION DE
FEIJOO ★ CASTILLA

¡EL ESPECTACULO MAS DIVERTIDO Y SORPRENDENTE DEL
 VERANO MADRILEÑO!

He aquí algunos de los 50 fabulosos cuadros del gran espectáculo
 "DE MADRID AL CIELO", que sigue en Price con pleno éxito.

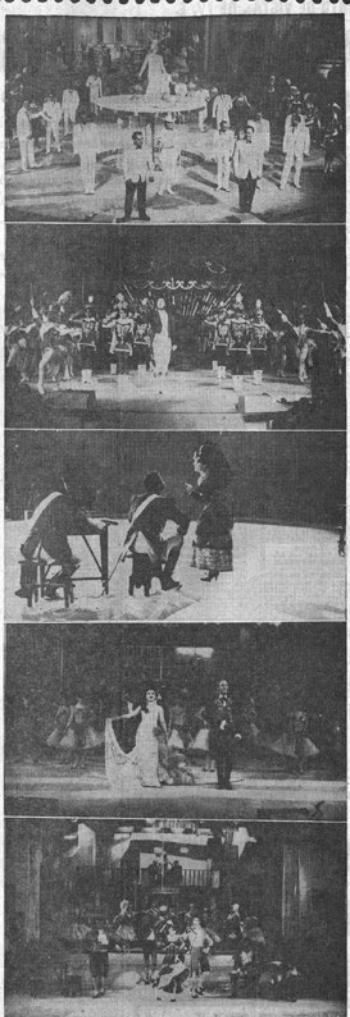


Fig. 16. Anuncio del espectáculo *De Madrid al cielo!* en el Teatro Circo Price, publicado en *Pueblo* (19 de julio de 1966, p. 10). El Ballet de Alberto Portillo aparece en la franja inferior de la página.

Tabla 6. Muestra selectiva de la participación de conjuntos de Ballet Español en espectáculos diversos presentados en Madrid (cantantes, variedades, revista, music-hall, ópera flamenca).
Elaboración propia a partir de las carteleras de la prensa periódica.

Año (y mes)	Teatro o local	Artista principal	Título del espectáculo	Género si se precisa	Ballet español que interviene
1953 (VII)	Pavón	Niño de Orihuela, Luis Rueda et al.	<i>Una canción en la noche</i>	Espectáculo folclórico de Molina Moles, José Alfonso y maestro Naranjo	María Remedios y Ballet Español
1953 (IX-X)	Zarzuela	Estrellita Castro	<i>Romería</i>	“Fantasía folklórica a gran espectáculo”	Gran Ballet Español
1955 (V)	Zarzuela	Alberto Castillo (“el cantor de los barrios porteños”)	<i>Alberto Castillo canta</i>	Gran compañía de espectáculos musicales	Tona Radely y su Ballet Racial
1956 (VII-VIII)	Madrid	Estrellita Castro	<i>Estrella de España</i>	Original de Llabrés y Clemente, con música de Moreno Torroba	Ballet Español de Luisa Pericet
1957 (V-VI)	Zarzuela	Conchita Piquer	<i>Puente de coplas</i>	Fantasía lírica de Quintero, León y Quiroga y dos estampas con motivos musicales de los maestros Bretón, Luna, Vives y Manuel F. Caballero	Caracolillo, Alejandro Vega, Malena Loreto, Mari-Rosa, cuerpo de baile. Coreógrafo: Alberto Lorca
1957 (IV)	Calderón	Marisol Reyes	<i>La España de Mar y Sol</i>	Fantasía lírica de Ochaita, Valerio y Solano	Hurtado de Córdoba y Trini Rey “Ballet Hurtado con 14 bailarinas y bailarines profesionales”
1957 (VIII)	Madrid y La Latina	Marisol Reyes	<i>La niña de la Paloma</i>	Fantasía lírica de Ochaita, Valerio y Solano	Hurtado de Córdoba y su “lujoso ballet”
1957 (IX-X)	Madrid	Marisol Reyes	<i>Un deseo llamado folklore</i>	“Un itinerario lírico con danzas, risas y coplas”, de Ochaita, Valerio y Solano	Hurtado de Córdoba y su Ballet
1958 (X-XI)	Maravillas	Rafael Farina, Marisol Reyes	<i>La novia ya tiene rey</i>	Altas variedades	José Toledano, Ballet Español
1959 (X-XI)	Calderón	Antoñita Moreno	<i>La española misteriosa</i>	Espectáculo cómico musical de Francisco Ramos de Castro, canciones de Salvador Guerrero, con música de Daniel Montorio y Carlos Castellanos	Hurtado de Córdoba y su Ballet

1961 (X)	Calderón	Dolores Vargas (La Terremoto) y Príncipe Gitano	<i>La sangre morena</i>	Canciones y bailes de Ochaita, Valerio y maestro Solano	Ballet Albéniz
1961 (XII)	Alcalá	Rafael Farina; Porrinas de Ba- dajoz, Niño de Antequera		Ópera flamenca y variedades	Queti Clavijo y su Ballet Español
1961 (XII)- 1962 (I)	Zarzuela	Pilar de Oro y Alfredo Gil	<i>Alegrías (así es España)</i>	“La total renovación de nuestro auténtico folklore”. Un espectá- culo de Fernando Granada	Pilar de Oro y Alfredo Gil
1962 (VIII)	Fuencarral	Gloria Romero	<i>Gloria de España</i>	Fantasia lírica de Perelló y Zamo- ra, música de los maestros Mon- torio y Bernalt. Butaca 25 ptas.	Ballet de Arte de Ma- ría de Román
1962 (IX- XI)	Circo Price Hall	Carlos Acuña, Margarita Sán- chez, etc.	<i>Historias del cuplé</i>	Fantasia musical de Variedades en 20 cuadros	Ballet Albéniz, de Pilar del Carmen y Jesús Manuel, con su pri- mera bailarina Pepita Cachero
1962 (XI)	Fuencarral	Juanita Reina, Emilio el Moro	<i>Ole con ole</i>	Espectáculo de Altas Variedades	Caracolillo y su Ballet de Arte Español
1963 (V)	La Latina	Antonio Molina, La Greca	<i>Vendo alegría</i>	Empresa Colsada	Tona Radely y su Ba- llet Racial
1963 (XII)	Zarzuela	Celia Gámez Colaboración de la estrella cine- matográfica Ma- ría Martín	<i>Buenos días, amor</i>	Revista de gran espectáculo, ori- ginal de Arturo Rigel y Jesús M. ^a Arozamena, música del maestro Gregorio G. ^a Segura. 50 artistas en escena	Primeros bailarines Brenda Bassi y Luis Tornín Gran Ballet Celia Coreografía: Ricardo Ferrante
1965 (III- V)	Price-Hall	Marifé de Triana	<i>La cantaora</i>	Romance musical de Molina Moles y Quiroga	Pilar de Oro y Alfredo Gil
1965 (VII- IX)	Circo Price	Pedrito Rico, Estrellita Castro	<i>¡De América... a España!</i>	Empresa Feijóo y Castilla. Nuevo espectáculo. Más de 50 artistas sobre pista y escenario	Ballet Español Albéniz
1965 (IX-X)	Circo Price	La Niña de An- tequera, Enrique Montoya, etc.	<i>La verdad del cante</i>	Variedades flamencas	Rocío Aragón y Ballet Español Sacromonte
1965 (X- XII) y 1966 (I-II)	Lido	Sandra Taylor y Sabina	<i>Tentación</i>	Revista	Antonio Vilches y su internacional ballet español. Posteriormente, Mi- guel de los Reyes

1966 (IV-V)	Price-Hall	Marujita Díaz	<i>De Madrid al cielo</i>	Gran espectáculo musical, guion de Blanca Flores y Artucas, música de Daniel Montorio y Gregorio García Segura	Coreografía: Alberto Portillo. Dos ballets españoles
1967 (III-IV)	Calderón	Marifé de Triana	<i>Embajadora de España</i>		Pacita Tomás y Joaquín Villa
1967 (IV- VII)	Molino Rojo	Angelita Font, Modern Dancers, Antonio Alegría, Paquita Vera, la vedette francesa Grazela	<i>De Pigalle a Lavapiés</i>	Revista de <i>music-hall</i> . Aroma parisino y humor madrileño. Dirección de Monra	Coreografía de Nacho Arrieta. Ballet de Antonio Alegrías. Espectáculo típico español de Pilar de Oro y Alfredo Gil
1967 (VII-VIII)	Teatro-circo Price	Pepe Blanco, Margarita Sánchez, Julio Carabias, Irene Vilches, etc.	<i>Medio siglo de canciones</i>	Historias de las variedades. Las más famosas melodías de los últimos cincuenta años. 50 artistas	Ballet Español
1967 (IX- XI)	Teatro-circo Price	Juanito Valderrama, Faico, Carlos Acuña (la voz del tango), Juanito Maravillas	<i>Su majestad la alegría</i>		Ballet Español de Juan Morilla
1967 (IX- XII) y 1968 (I)	Eslava	Nati Mistral, Enrique Dumas, Toni Soler, etc.	<i>Madrid galante</i>	Revista Dirección de Luis Escobar	Ballet Español de Silvia Ivars en IX y X de 1967
1968 (VII-VIII)	Teatro-circo Price	Antonio Molina, Gloria Romero, Porrinas de Badajoz, Los Dandys Gaditanos, etc.			Fina Ortega Ballet Español
1968 (IX)	Teatro-circo Price	Juanito Valderrama, Dolores Abril, Angelillo	<i>Revolera en Price</i>	Espectáculo de Quintero, León y Quiroga	Ballet Español Paco de Ronda
1968 (XII)	Teatro Lope de Vega	Manolo Escobar, Maruja Lozano, Angelita y Fúnez	<i>Pregonero del pueblo</i>		Ballet Español de Lina y Miguel

El ballet español en salas de fiesta, *night-clubs*, restaurantes y espacios de recreo

Aún debemos reseñar otros espacios en los que los bailarines de estilo español se ganaban la vida y cosechaban parte de sus éxitos. Aunque en este caso es más difícil saber qué bailaban exactamente a través de la prensa, las carteleras de la época y particularmente las de *Pueblo*, el diario que hemos tomado como base —aunque también hemos hecho algunos sondeos en otros medios como *ABC*—, incluyen una sección titulada “Salas de fiesta” y, de tanto en tanto, anuncios de pago de algunos artistas o artículos en la sección “Madrid, noche” que dan cuenta de las novedades que se iban sucediendo en estos locales. Gracias a ello hemos podido compilar numerosas actuaciones de ballet español, generalmente complementadas con otras atracciones musicales y de ballet internacional, como mandaba la normativa. Por otras fuentes sabemos que, bajo el paraguas del “ballet español”, se hacían en estos espacios algunos bailes regionales, clásico español, bailes boleros y algo de flamenco, generalmente en pequeño grupo y adaptado a las posibilidades y disposición del local. Las artistas de la época recuerdan que por entonces abundaban los bailarines de flamenco, pero escaseaban los de zapatilla, por lo que se veían obligadas a reforzar su formación una vez dentro de la compañía.

En este ámbito hemos vuelto a encontrar el nombre de Hurtado de Córdoba, en tres momentos diferentes: 1955, 1956 y 1961. De estas tres series, solamente una figura en las tablas que siguen, ya que la Parrilla del Rex no es uno de los locales seleccionados para realizar el seguimiento que se muestra en las Tablas 8a, 8b y 8c¹⁵. No obstante, anoto aquí que, en dicha parrilla, Hurtado de Córdoba actuó en mayo de 1955 con Amalia de Isaura y desde finales de febrero al 16 de marzo de 1961 junto con su propio Ballet Español; en cuanto a la Parrilla del Alcázar, allí se anunció formando pareja con Trini Rey en septiembre de 1956.

Son tantos los locales y los nombres recopilados en este capítulo, que hemos dividido la última tabla en tres períodos y aun así resulta cargada. Los conjuntos se anunciaban como Ballet español, Ballet de arte español, Ballet racial, Ballet clásico español, Conjunto español, Conjunto de baile español, Conjunto de arte español, Grupo de danzas españolas, Espectáculo español, Conjunto español, Ballet andaluz o Gran compañía de ballet español.

Algunas de las numerosas salas de baile que existían en Madrid venían de la preguerra (véase Mariblanca Caneyro, 1999), pero muchas otras se fueron inaugurando o remodelando durante el periodo franquista y, con el paso de los años, se multiplicaron exponencialmente en relación con el desarrollo económico y del turismo. Buena parte de las salas de fiestas de Madrid estaban ubicadas en el centro de la ciudad, con la Gran Vía (por entonces, Avenida de José Antonio) como eje, en los bajos de los cines o de algunos teatros, aunque también las había en hoteles y en las afueras. Además de ofrecer atracciones y espectáculos de danza, en la mayoría de los locales se podía beber, comer y bailar.

Visto a la inversa, el número de lugares de ocio con actuaciones era considerable. En la revisión de las carteleras, efectuada, como ya se ha expuesto, a través de *Pueblo* y otros diarios, comencé anotando las intervenciones de “ballet español” que se anunciaban intermitentemente en 30 locales (en realidad, bajo 33 nombres, ya que algunos establecimientos cambiaron de denominación según la época). Todos ellos figuran ordenados alfabéticamente en la siguiente tabla.

¹⁵ La Parrilla del Rex aparece entre las salas de fiesta incluidas en las carteleras de *ABC*, pero este diario es más parco en información sobre los artistas que actúan.

Tabla 7. Locales diversos que presentaban atracciones de Ballet Español.
Elaboración propia.

Canaima ("el cabaret de las afueras"; Marcelo Usera, 86)	Itálica (bajos del Palacio de la Música)	Parrilla Rex (Avenida de José Antonio, 43)
Cartago-Petit Cabaret (Bravo Murillo, 28)	J'Hay (Avenida de José Antonio, 54)	Pasapoga (bajos del Cine Avenida, Avenida de José Antonio, 37)
Casablanca (Plaza del Rey, 7)	Jardín-restaurant La Riviera (Puente de Segovia)	Pavillon (Salón Rouge- Jardines del Buen Retiro)
Cisne Negro (Cartagena, 89; semiesquina autopista de Barajas)	Jardines Tequila (Arturo Soria, 146, Ciudad Lineal)	Rendez-Vous, Parrilla (Hotel Castellana Hilton)
Club Castelló ("todas las noches, a las 12, espectáculo típico español"; Castelló, 24)	Lido (Alcalá, 20)	River Club, luego Señorial Club (Leganitos, 41)
Club Melodías (Desengaño, 12)	Micheleta Night Club (Costanilla de los Ángeles, 20)	Rumbo, luego Saratoga, boîte o Night Club (bajos del Teatro Calderón; Doctor Cortezo, 1)
El Biombo Chino (Music-hall y Cha-ya; Isabel la Católica, 6).	Molino Rojo-Moulin Rouge (bajos del Cine Lavapiés; Tribulete, 16)	Sala Savoy (Marqués de Viana, 15)
Embarcadero Club-parque-jardín con salón de cristal (Paseo de Santa María de la Cabeza, 86)	Morocco (Marqués de Leganés)	Teyma (bajos del Palacio de la Prensa, Plaza Callao, 2)
Florida Park (Jardines del Retiro)	Parque Jardín Villa Rosa (carretera de Hortaleza, 150; Ciudad Lineal)	Torres Bermejas parrilla y restaurante flamenco (Meso-nero Romanos, 15)
Fontoria, desde 1963 Folies, Night Society (bajos del Teatro Albéniz; Paz, 11)	Parrilla del Alcázar (Alcalá, 20)	York Club (Avda. de José Antonio, 70)

Las categorías de dichos locales variaban entre sala de fiesta (Fontoria, J'Hay, Pasapoga, Florida Park, Rumbo), *music-hall* (El Biombo Chino), *night club* (Club Melodías, Lido, Micheleta, River Club, York Club), cabaret (Canaima, Molino Rojo, Cartago Petit-Cabaret) o parrilla (Parrilla del Alcázar; Rendez-Vous, Parrilla del Hotel Castellana Hilton; Parrilla Rex; Torres Bermejas, parrilla y restaurante flamenco). Más tarde se pondría de moda también la palabra *boîte*, eliminando a menudo el original acento circunflejo del francés.

Tanto Florida Park como Pavillon estaban ubicados en el Retiro. El parque se cerraba por las noches, pero quedaba abierta, con vigilancia, la puerta de Madrid, que daba entrada al Paseo de Coches por la calle O'Donnell, para que los asistentes a ambas salas pudieran acceder a ellas (Mariblanca Caneyro, 1999: 229).

El término "jardín" se empleaba en los espacios de recreo con instalaciones al aire libre, con frecuencia situados a las afueras de la ciudad. Los Jardines Tequila, en Arturo Soria, que contaban con sala de fiestas, *night club* y piscina, se anunciaban como "el cabaret de verano de Madrid"; el Embarcadero Club-parque-jardín de Madrid, ubicado en Santa María de la Cabeza, disponía de un salón de cristal; el Jardín restaurante La Riviera se situaba en el Puente de Segovia. Entre los de este tipo destacaba el Parque Jardín Villa Rosa, en



PARQUE JARDIN

Villa Rosa

PROGRAMA

Vic and Adio
El más reciente triunfo del Palladium de Londres

Alejandro Vega - Alberto Lorca
Elvira Real
Los más famosos intérpretes de danzas españolas

Luis Maravilla - Ramón de Loja
Mago de la guitarra Cantor de gran estilo

Rubén Melo CANTIN
Maestro de ceremonias

Conjunto Mediterráneo
y su Trío vocal

Pista Fekete
y su orquesta tzingara
Canta José María Puertas

33 27 59 y 33 93 26
son los números de los teléfonos
que debe Vd. marcar para reservar
su mesa en VILLA ROSA

ALMUERZOS **PARRILLA** **CENAS SELECTAS**

Fig. 17. Programa de actuaciones en el Parque Jardín Villa Rosa, ca. 1951.

Ciudad Lineal, inaugurado hacia 1941 como filial del Villa Rosa de la Plaza de Santa Ana (Fig. 17). Este Parque Jardín ofrecía atracciones de primer nivel, hasta altas horas de la madrugada y en verano abría su piscina (Mariblanca Caneyro, 1999: 244).

Normalmente los locales contaban con una pista, escenario o parrilla, a menudo en el centro, que podía ser de forma circular o rectangular, a veces un poco elevada. Las mesas y sillas en las que se acomodaba el público asistente se distribuían en disposición radial, alrededor del espacio central, o bien en una especie de plateas en dos plantas, como sucedía en Fontoria y Casablanca. Los músicos tenían reservado su propio espacio. Los mejores locales tenían una orquesta y a veces dos (Villa Rosa), que se turnaban tal y como aconsejaba el Sindicato. Las salas más lujosas destacaban por su iluminación y por su decoración, como era el caso de Pasapoga, con sus murales y sus artesonados dorados, o Pavillon, donde el color rosa chillón se combinaba con escayolas blancas.

Además de las grandes orquestas y de las atracciones nacionales e internacionales, tarde y noche, en dichos locales se anunciaban “almuerzos, té selectos, cenas americanas”. El precio marcaba también la categoría social del público que podía asistir, del que no estaban ausentes aristócratas, artistas, actores y actrices, toreros y a veces hasta ministros. En verano era fundamental que el local estuviera refrigerado y así se hacía constar. Cenar en La Riviera cuando actuaba el cantante Luis Mariano costaba la nada despreciable cantidad de 150 pesetas, todo incluido (Anónimo, 1961b) y en El Biombo Chino se anunciaba: “Cene, baile, beba y presencie el mejor espectáculo internacional por 125 pesetas” (Anónimo, 1960). En cambio, la entrada a York Club costaba 35 pesetas por la tarde y 70 por la noche, consumición incluida (Anónimo, 1961a) o incluso menos, según las atracciones contratadas.

La capacidad de los locales era bastante variable: 500 personas podían albergar las salas Teyma (Mariblanca Caneyro, 1999: 225) y J'Hay, mientras que Pasapoga tenía un aforo de 248 plazas y en “Parque Florida” cabían 185 asistentes según el *Anuario del Espectáculo* (Sindicato Nacional del Espectáculo, 1945: 688), aunque quizá años más tarde el aforo de esta última sala, Florida Park, fuera mayor.

Tal y como ya comentó Luisa Algar, los artistas de la danza española trabajaron muy a menudo en estos entornos porque en ellos tenían ingresos más estables que en otros ámbitos, contratos más largos, menos gastos y otra serie de ventajas a la hora de compaginar la vida profesional con la familiar, si bien la dedicación era exigente, podían llegar a hacer doblete en varios locales y no había días de descanso, tal y como declaró Alicia Ivars (Algar Pérez-Castilla, 2016: 469 y 507). Los grupos artísticos no solían ser muy numerosos y tampoco lo permitían las dimensiones de muchos escenarios o pistas. Por ello, a menudo los ballets se componían de cinco o seis miembros, aparte de pianistas, guitarristas y cantaores, tal y como corroboran algunas imágenes y nombres publicados en la prensa (Fig. 18). Sin embargo, en momentos puntuales Tona Radely llegó a disponer de siete u ocho bailarines y Pacita Tomás y Joaquín Villa contaron con diez, pero sólo en ciertos períodos y dependiendo de los contratos (Algar Pérez-Castilla, 2016: 414 y 470). En este sentido, el tamaño de Lorquiana, en cuyas fotografías se apreciaba una decena de bailarines, es una excepción (Fig. 6) y los catorce bailarines con que contaba el Ballet Hurtado según el anuncio de *La España de Mar y Sol* (1957) resultan un número considerable.

Ante la imposibilidad de presentar la información sobre todos los locales, con el fin de realizar un recuento de grupos de “ballet español” que actuaban en las salas de fiestas madrileñas y poder observar su permanencia en el tiempo y a lo largo del año, recopilé de manera exhaustiva los anuncios de ballet español relacionados con once de ellas: Parrilla Alcázar, Fontoria, J’Hay, Pasapoga, Florida Park, Rendez-Vous (Parrilla del Hotel Castellana Hilton), Molino Rojo, El Biombo Chino, Cisne Negro, Pavillon y Micheleta Night Club. Como primer resultado, puedo adelantar que entre los años 1952 y 1968 desfilaron por estas once salas al menos 83 conjuntos de ballet español y es muy probable que su número fuera aún mayor, porque obviamente no todo se anunciaba ni se reflejaba en la prensa.

En pocas ocasiones (10) dichos conjuntos tenían nombres específicos, como los ballets que se llamaron Albéniz, La Cava, Lorquiana, Los de Ronda, Los Granados, Los Trianas, Miniaturas, Relicario, Reflejos de España y Triana.

En un porcentaje alto (33), los ballets se identificaban por el nombre de su primera figura masculina: Andrés de Montemar, Ángel Pericet, Antonio Gades, Antonio Marín, Antonio Ronda, Basilio, Caracolillo, Chicón, Cristóbal Reyes, Eduardo Montero, El Güito, El Payo, Emilio Anguita, Faico, Fernando Rubio, Garrucho, Infante-Manuel, José de la Mota, Josele, Juan Morilla, Luis Príncipe, Luis Tornín, Manolito León, Martín Vargas, Miguel Albaicín, Miguel de Sandoval, Paco de Lucio, Paco Reyes, Paco Romero, Pepe Alonso, Rafael Cruz, Rafael de Córdoba, Rafael de la Cruz.

En otro buen número de grupos (28) la primera figura era femenina: Amelia de Castro, Amparo Renkel, Carmela Amaya, Carmen Carreras, Carmen Rojas, Conchita del Mar, Conchita Piqueras, Dolores Orgaz, Goya, Gracia de Sacromonte, Hermanas Benítez, Margarita Alcázar, María Pilar, María Román, María Rosa, Marifé, Marimar, Marisa Montesinos, Mercedes Moreno, Minerva, Pepita Ibarz, Pilar de Monterde, Queti Clavijo, Rosa María Flores, Rosario Escudero, Silvia Ivars, Teo de Santelmo y Tona Radely.

Por último, había también encabezamientos mixtos (12): Carlos Bernal (con Raquel Daima), Carlos y Myrna, Carmen Mota y Joaquín Robles, Hermanas Bernal y Juan Quintero, Hurtado de Córdoba y Trini Rey, Isabela y Miguel, Luisa Coral y Paco de Ronda (o Paco de Ronda y Luisa Coral), Miguel de los Reyes (con Carmen Vargas), Pacita Tomás y Joaquín Villa, Pepita y Goyo Reyes, Pilar de Oro y Alfredo Gil, y Pilar y Carlos.

Al confrontar los datos presentados hasta aquí observamos que algunos profesionales transitaban al menos entre dos de los tres ámbitos que hemos ido identificando en este trabajo: 1. Las compañías de ballet español con espectáculos propios, presentados en la Zarzuela, en otros teatros y en Festivales de España; 2. Los ballets que intervenían en fantasías líricas, espectáculos folclóricos, de variedades o de revista, y 3. Las actuaciones de pequeños grupos en salas de fiesta y locales similares.

Entre los nombres citados más arriba se reconocen artistas que habían destacado o destacarían después también como primeras figuras en otros entornos, como es el caso de María Rosa, Ángel Pericet, Antonio Gades (que no llevaba compañía en sus actuaciones en Florida Park, pero ha quedado anotado por su relevancia), El Güito o Rafael de Córdoba. Igualmente, aparecen en esta relación, encabezando su propio grupo, bailarines que pertenecieron a las compañías de Pilar López (Rosario Escudero, Paco de Ronda, Alberto Lorca, Antonio Gades, Alberto Portillo como invitado), Antonio (Carmen Rojas, Teo de Santelmo), Mariemma

INAUGURO PAVILLON

EL BALLEt SILVIA YVARS rodó un fim en Alemania



Desde hace ocho años, el ballet español de Silvia Ivars viene actuando todas las temporadas en el Casino Municipal de Cannes, a petición del duque de Norfolk, primo de la Reina de Inglaterra y cliente habitual del elegante local. Desde hace ocho años, el ballet de Silvia Ivars viene siendo solicitado como gran atracción internacional por los locales más lujosos de Europa. Y desde el año pasado ha sido solicitado por Pavillon.

Antes de su presentación en Madrid, rodaron en Düsseldorf un film de media hora para toda Alemania, en el que se recogía el primer de sus estampas goyescas, el intermedio de «Pepita Jiménez», la eurytmia de las danzas de Montehermoso, la picaresca gracia de «El barberillo de Lavapiés» y su fascinante tríptico flamenco. Un repertorio dirigido por Juan Ignacio Villota y que Laura López, Pili Penea, Consuelo Lozano, Manolo Arrabal, Emilio Fernández, Bienvenido García y el guitarrista Alfonso García — todos solistas de escuela — ponen en escena en alarde coreográfico, con brillante vestuario, con severa disciplina y en alegre estallido de satisfacción profesional.

Nosotros, desde aquí, lo recomendamos fervientemente.

Fig. 18. El Ballet Español de Silvia Ivars, fotografía publicada en *Pueblo* (9 de junio de 1964, p. 18), para promocionar su actuación en la sala Pavillon.

(Juan Morilla, Pepita Reyes, Carmen Mota, Conchita del Mar) y Luisillo (Pepita Ibarz, Alberto Portillo como invitado). Luis Tornín fue especialmente ubicuo, ya que actuó con las compañías de Antonio, Mariemma y Rafael de Córdova, además de pertenecer a la compañía de la Zarzuela. Como ya se ha expuesto, Alberto Lorca, director de la compañía titular de la Zarzuela durante muchos años, presentó en Florida Park el Ballet creado por él, que, en un hábil juego de palabras, llamó Lorquiana (Fig. 6). Todos ellos son ejemplo de artistas que trabajaron tanto en el nivel 1 como en el 2.

Los que se citarán a continuación se movieron, en cambio, entre los niveles 2 y 3. En las tres últimas tablas, con las que cerramos el capítulo, se encuentran referencias detalladas a las once salas seleccionadas, con indicación del año y el mes en el que actuaron los conjuntos de ballet español. Cabe observar en ellas la persistencia de algunas artistas, particularmente ligadas al entorno profesional de las salas de fiesta. Se trata de Silvia Ivars (17 veces aparece su nombre, en 6 locales diferentes: Fontoria, Pasapoga, Castellana Hilton, Florida Park, Pavillon y Micheleta Club), Pacita Tomás (contratada en 11 ocasiones y en 7 de las salas consideradas: Parrilla Alcázar, Pasapoga, Florida Park, Castellana Hilton, J'Hay, Pavillon y Micheleta Club) y Tona Radely (presente en 10 ocasiones y en 4 salas: J'Hay, Pasapoga, Molino Rojo y Parrilla del Alcázar). Estas tres artistas, cuya trayectoria ha sido estudiada por Luisa Algar, ejemplifican el cruce entre el segundo nivel y el tercero, puesto que también han aparecido mencionadas en el apartado anterior, al tratar de los espectáculos folclóricos, de variedades o de revista. Algo parecido sucede con otras figuras como Pilar de Oro y Alfredo Gil, Miguel de los Reyes y Juan Morilla. Este último también formó parte del Mariemma Ballet de España, por lo que se puede afirmar que recorrió los tres ámbitos descritos, al igual que Luis Tornín.



La cantidad de información que se puede extraer del vaciado sistemático de las carteleras resulta abrumadora. El proceso de este tipo de datos es lento y laborioso, pero fructífero, ya que la revisión de estas fuentes seriadas contribuye a detectar realidades del pasado poco visibles, ocultas u olvidadas, permite identificar itinerarios profesionales, tanto individuales como colectivos, y ayuda a dibujar un mapa de los espacios de ocio y consumo artístico de las ciudades en un ciclo temporal concreto. Por otra parte, el marco legal de la profesión debería ser confrontado con las prácticas, a través del examen de contratos, correspondencia con los empresarios y recuerdos de los artistas. Junto a las dimensiones artísticas, estéticas y técnicas que el tema del ballet español requiere, la actividad de los profesionales, los circuitos espectaculares y el mercado de trabajo son dimensiones cruciales que es necesario conocer para profundizar en la historia de la danza y de los espectáculos en España.

Tabla 8a. Actuaciones de Ballet Español en 11 parrillas, salas de fiesta y *night-clubs* de Madrid (1952-1957), con indicación de los artistas que dan nombre al ballet y el mes en el que se produjo la actuación.

Elaboración propia a partir de carteleras de la prensa periódica

	1952	1953	1954	1955	1956	1957
Parrilla del Alcázar	XII-Pilar de Monterde	X-XI-Pacita Tomás y Joaquín Villa XII-Queti Clavijo	V-Faíco	V-Pacita Tomás	IX-Hurtado de Córdoba y Trini Rey	
Fontoria	VIII-Mari Fé XI-María Román		IV-Silvia Ivars	I- Silvia Ivars XI- Silvia Ivars	I-II-Manolo León III-Reflejos de España	IV-Amparo Renkel
J'Hay	VI- Miniaturas				IV-Rosario Escudero XI-Pepe Alonso	IV-Tona Radely y Paco de Ronda
Pasapoga		XII- Pacita Tomás y Joaquín Villa	III-Conchita Piqueras con José Moto	III-Triana	I-Tona Radely III-Silvia Ivars V-Silvia Ivars VI-Tona Radely IX-Tona Radely	III-Tona Radely
Florida Park		VII-VIII-Pacita Tomás y Joaquín Villa	VI-Faíco	VI-Pacita Tomás		
Rendez-Vous Parrilla (Caste-llana Hilton)			XII-Silvia Ivars	I-II-Silvia Ivars X-Tona Radely	II-Pacita Tomás V-Silvia Ivars	
Molino Rojo						I-Tona Radely

Tabla 8b. Actuaciones de Ballet Español en 11 parrillas, salas de fiesta y *night-clubs* de Madrid (1958-1962)

	1958	1959	1960	1961	1962
Parrilla del Alcázar					VII-VIII-IX-X- Tona Radely
Fontoria		I-Marisa Montesinos XII- Pilar de Oro y Alfredo Gil		V- Hnas. Bernal	IV-Miguel Albaicín
J'Hay	II-III-Pacita Tomás IV-Tona Radely	I-Pepe Alonso VI- Pepe Alonso X- Miguel de los Reyes	I- Josele III- Pepe Alonso IV-Manolito León VI-Relicario VI- Pepe Alonso X- Chicón	II- Gracia de Sacromonte	
Pasapoga	IV-V-Silvia Ivars X-Silvia Ivars XII- Hnas. Bernal XII- Pilar de Oro y Alfredo Gil	I-Pilar de Oro y Alfredo Gil IV- Pilar de Oro y Alfredo Gil IX-Miguel Sandoval X- Pilar de Oro y Alfredo Gil XII- María Pilar XII- Gracia de Sacromonte	I-Gracia de Sacromonte I- Hnas. Bernal y Juan Quintero IV-V- Miguel Sandoval XI- Hnas. Bernal	IX-Pacita Tomás	I-II-Los Trianas II-III- Carmen Mota y Joaquín Robles IX-Queti Clavijo X- Rafael de Córdova
Florida Park	VIII-Rosa María Flores	VIII-Queti Clavijo	VI-Caracolillo VIII-Carlos y Myrna	VI-VII-Silvia Ivars VIII- Marisa Montesinos IX- Rafael de Córdova IX-Albéniz	VI- Emilio Anguita IX-Lorquiana
El Biombo Chino			IX-Gracia de Sacromonte IX-X-Juan Quintero X-XI- Paco de Ronda	II-III-Miguel de Sandoval III-Goya XII-Rafael de la Cruz	
Cisne Negro		IX-X-Queti Clavijo	VI-Minerva		II-III-Miguel de los Reyes
Pavillon				V-VI-Carmen Carreras VIII-Pacita Tomás	
Micheleta Night Club			IV-Pacita Tomás		

Tabla 8c. Actuaciones de Ballet Español en 11 parrillas, salas de fiesta y *night-clubs* de Madrid (1963-1968)

	1963	1965	1966	1967	1968
J'Hay			IV-Antonio Marín		IV-V-VI-Tona Radely
Pasapoga	I-Carmen Mota y Joaquín Robles III-IV-Queti Clavijo V-VI-Pacita Tomás VI- El Payo XI-Antonio Ronda XII-Queti Clavijo XII-Martín Vargas	I-Margarita Alcázar II-Mercedes Moreno II-III-Pepita Ibarz III-IV-Andrés de Montemar IV-Amelia de Castro X-Luis Príncipe	I-José de la Mota III-Hermanas Benítez III-IV-Antonio Ronda IV-Eduardo Montero VI-Pepita y Goyo Reyes IX-X-Basilio XI-Paco Romero XII-Pepita y Goyo Reyes	I-Luis Tornín I-Pepita y Goyo Reyes II-III-Silvia Ivars III-IV-V-Antonio de Ronda y Luisa Coral VI-Luisa Coral y Paco de Ronda IX-Rosa María Flores X- Miguel Sandoval X-XI-Basilio XI-XII-Carmela Amaya XII-Luis Tornín	I-Rafael Cruz I-Luis Tornín I-II-III-IV-Conchita del Mar IV-Teo de Santelmo V-Isabela y Miguel VI-Los de Ronda XI-XII-Conchita del Mar XII-Teo de Santelmo
Florida Park	IX-Carmen Rojas	VII- Antonio Gades IX-Carmen Rojas	VII-Cristóbal Reyes VII-VIII-IX-Silvia Ivars	VII-Cristóbal Reyes VIII- El Güito IX-Silvia Ivars	El Güito Silvia Ivars
Molino Rojo				V-Pilar de Oro y Alfredo Gil VII-VIII- Pilar de Oro y Alfredo Gil (espectáculo de Monra) VIII- Carlos Bernal, con Raquel Daima XII- Carlos Bernal (¡Oh, la-la París!-Monra)	
El Biombo Chino	X- Paco Reyes XI-Paco de Ronda y Luisa Coral	IV-V-Marisa Montesinos	X- Luis Tornín		
Cisne Negro		I-Miguel de los Reyes, con Carmen Vargas X-Miguel de los Reyes		III-IV-Marimar VI-Mercedes Moreno XII-Garrucho	I-Garrucho III-Dolores Orgaz V-Pilar y Carlos
Pavillon	VI-Silvia Ivars		VI-VII-VIII- Ángel Pericet	VI-VII-VIII-Ángel Pericet VIII-Juan Morilla	VI-María Rosa IX-Cristóbal Reyes
Micheleta Night Club	XII-Los Granados	IV-V-VI-Silvia Ibars [sic]	IX-Infante-Manuel		XII-Paco Romero

Bibliografía citada

- Algar Pérez-Castilla, Luisa (2016). *La danza española escénica: un oficio artístico, 1940-1990*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12382>
- Álvarez Cañibano, Antonio; Cano Martín, J. I. y González Ribot, M.ª J. (eds.) (1998). *Ritmo para el espacio: los compositores españoles y el ballet en el siglo XX*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.
- Anónimo (1956). “Concurso para la creación del cuerpo de baile de la Zarzuela”, *Pueblo*, 1 de agosto de 1956, p. 12.
- (1958a). “El Teatro de la Zarzuela, adjudicado”, *Pueblo*, 19 de mayo de 1958, p. 17.
- (1958b). “Nueva concesión de la Zarzuela”, *Hoja del Lunes*, 19 de mayo de 1958, p. 5.
- (1958c). “Mariemma, que anuncia un curso de ballet para el Teatro de la Zarzuela”, *7 Fechas*, 8 de julio de 1958, p. 13.
- (1958d). “Mariemma, dispuesta a sacar una generación de buenos bailarines”, *7 Fechas*, 5 de agosto de 1958, p. 13.
- (1960). “Salas de fiestas”. “El Biombo Chino”, *Pueblo*, 16 de junio de 1960, p. 15.
- (1961a). “Salas de fiestas”. “York Club”, *Pueblo*, 13 de junio de 1960, p. 15.
- (1961b). “Salas de fiestas”. “La Rivera”, *Pueblo*, 14 de junio de 1961, p. 23.
- (1964). “Madrid, ciudad”. “Los canales de Venecia reproducidos en el estanque del Retiro”, *Pueblo*, 24 de junio de 1964, p. 9.
- Barrios Peralbo, M.ª Jesús (2014). *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6858>
- Bourio Balanzategui, Juan M.ª y Marinero, Cristina (1992). *Colección Juan María Bourio. Archivo de Baile Español*, Madrid Capital Europea de la Cultura.
- Casares, Francisco (1958). “Madrid, de domingo a domingo”, *Hoja del Lunes*, 29 de septiembre de 1958, p. 6.
- Del Campo, Ángel (1965). “Festival del Retiro”, *Pueblo*, 16 de julio de 1965, p. 13.
- D[íaz]. Olano, Antonio (1957). El ‘ballet’, espectáculo de nuestro tiempo”, *Pueblo*, 14 de junio de 1957, p. 13.
- DGBBAA (2018). Resolución de 13 de noviembre de 2018, de la Dirección General de Bellas Artes, por la que se incoa expediente de declaración de la Danza Española como manifestación representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial. BOE, n.º 299, 12-12-2018, pp. 121894-121909. Ministerio de Cultura y Deporte, BOE-A-2018-16999.
- Elvira Esteban, Ana Isabel (2018). “Tiempo de Mariemma, tiempo de festivales. La danza y los Festivales de España (1960-1969)”. En: M.ª Rosa Ruiz Celáa et al. *Mariemma y su tiempo*, Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM y Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, pp. 211-249.
- Ferrer Cayón, Jesús (2017). “La «atracción máxima» del Festival Internacional de Santander: Antonio ‘El Bailarín’ y la instrumentación política”. En: B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, pp. 219-254.

- Franco Torre, Christian (2017). "Hacia una oposición cultural y estética: *Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville". En: B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, pp. 323-349.
- Fresno Rico, D. (1957). "Actualidad teatral madrileña", *El Diario Palentino*, 6 de julio de 1957, p. 4.
- (1958). "Actualidad teatral madrileña", *El Diario Palentino*, 28 de noviembre de 1958, p. 3.
- (1968). "Teatros de Madrid", *El Diario Palentino*, 12 de junio de 1968, p. 8.
- Gan Quesada, Germán (2007). "Tópico folklórico, tradición e innovación en un ballet «español»: *Jugando al toro* de Cristóbal Halffter", *Revista de Musicología*, XXX/1, pp. 181-206.
- García Carretero, Emilio (2004 y 2005). *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*, vols. 2 y 3, Madrid, Fundación de la Zarzuela Española.
- González Mesa, Dácil; Martín Moreno, Antonio; Murga Castro, Idoia y Torres Clemente, Elena (eds.). (2020). *Un ballet en el balcón de Europa. Repensar El sombrero de tres picos cien años después*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla.
- Herrero, Pedro Mario (1958). "El arte llega a todos. Festivales de España en el Retiro de Madrid", *El Español*, 7 de septiembre de 1958, pp. 12-15.
- López Fernández, Raquel (2022). *El poder de la escena: pintura para danza durante el franquismo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. Inédita.
- Mariblanca Caneyro, Rosario (1999). *Bailar en Madrid, 1833-1950*, Madrid, ed. a cargo de la autora.
- Martí Pérez, Emilio y Pérez Cruz, Isabel María (2022a y 2022b). "Antonio. Centenario de un genio (1921-2021)", *Danza en escena*, partes II y III, n.º 52 y 53, pp. 38-43 en ambos casos.
- Martínez del Fresno, Beatriz (2001). "Realidades y máscaras en la música de la posguerra". En: Ignacio Henares et al. (eds.). *Actas del Congreso Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Granada, Universidad de Granada, II, pp. 31-82.
- (2023). "El Ballet Español de Antonio en gira por la URSS. Cruzar el telón de acero en 1966", *Revista de Musicología*, XLVI/ 2, pp. 467-509.
- Martínez del Fresno, Beatriz y Menéndez Sánchez, Nuria (2000, 2.ª ed. 2012). "Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español". En: Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los Ballets Russes de Diaghilev y España*, [Granada], Fundación Archivo Manuel de Falla y [Madrid], Centro de Documentación de Música y Danza – INAEM, pp. 149-213.
- Martínez del Fresno, Beatriz y Vega Pichaco, Belén (eds.) (2017). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols.
- Mateos Miera, Eladio (2017). "Danza española y ballet clásico en el Festival de Granada (1952-1962)". En: Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, pp. 175-218.
- Mera Felipe, Guadalupe (2018) "Mariemma. La danza española triunfa en Italia (1951-1955)". En: M.ª Rosa Ruiz Celáa et al. *Mariemma y su tiempo*, Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM y Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, pp. 115-145.
- Ministerio de Información y Turismo (1966). *La cultura popular y los Festivales de España 1966*. Madrid, Ministerio de Información y Turismo.

- MIT 1955. Ministerio de Información y Turismo. “Orden de 16 de febrero de 1955 por la que se regulan las autorizaciones y licencias para la representación de revistas y espectáculos arrevistados”, *BOE*, n.º 67, 08-03-1955, p. 1562.
- MIT 1971. Ministerio de Información y Turismo. “Orden de 30 de octubre de 1971 por la que se deroga la de 16 de febrero de 1955, sobre autorización y licencias para representaciones de revistas y espectáculos arrevistados”, *BOE*, n.º 285, 29-11-1971, p. 19241.
- MT 1949. Ministerio de Trabajo. “Orden de 26 de febrero de 1949 por la que se aprueba el Reglamento Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades”, *BOE*, n.º 78, 19-03-1949, pp. 1267-1275.
- MT 1954a. Ministerio de Trabajo. “Orden de 15 de enero de 1954 por la que se modifican las Tablas de Salarios de la vigente Reglamentación Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades”, *BOE*, n.º 97, 07-04-1954, pp. 2205-2206.
- MT 1954b. Ministerio de Trabajo. “Orden de 15 de enero de 1954 por la que se modifica la tabla de salarios de la Reglamentación Nacional de Trabajo para los Profesionales de la Música”, *BOE*, n.º 99, 09-04-1954, pp. 2264-2266.
- MT 1955. Ministerio de Trabajo. “Orden de 23 de julio de 1955 por la que se modifica el apartado a) del artículo 18 de la Reglamentación Nacional de Trabajo para Profesionales de la Música”, *BOE* de 13-08-1955, p. 5038.
- MT 1956a. Ministerio de Trabajo. “Rectificación a la Orden de 23 de Julio de 1955 que modifica el apartado a) del artículo 18 de la Reglamentación Nacional de Trabajo para los Profesionales de la Música”, *BOE* de 17-03-1956, p. 1854.
- MT 1956b. Ministerio de Trabajo. “Orden de 26 de octubre de 1956 por la que se modifica la Reglamentación Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades”, *BOE*, n.º 319, 14-11-1956, pp. 7176-7179.
- MT1956b. Ministerio de Trabajo. “Rectificación a la Orden de 26 de octubre de 1956 que modificaba la Reglamentación Nacional de Trabajo para los profesionales del Teatro, Circo y Variedades”, *BOE*, n.º 349, 14-12-1956, p. 7875.
- MT 1972. Ministerio de Trabajo. “Orden de 28 de julio de 1972 por la que se aprueba la Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folklore”, *BOE*, n.º 194, 14-08-1972, pp. 14887-14899.
- Murga Castro, Idoia (2014). “Encarnación López La Argentinita, la bailarina del exilio (1936-1945)”. En: M.ª F. Vilches de Frutos et al. (coords.), *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*, Países Bajos, Foro Hispánico, pp. 181-194.
- (2021). “El Ballet Español de Ana María. Lazos entre España y América”. En: Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (eds.), *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 257-288.
- Pérez Zalduondo, Gemma (2011). “Música, censura y Falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)”, *Arbor*, 751, pp. 875-886.
- (2017). “«Spain is a Fiesta» / «Spain is a Festival»: Music and Dance in Spanish Festivals (1953-1963)”. En: B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, pp. 139-174.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Martínez del Fresno, Beatriz (eds.) (2021). *Música y danza entre España y América (1930-1960)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Puig Claramunt, Alfonso (1951). *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*, 2.ª ed., Barcelona, Montaner y Simón.

Pulpón Jiménez, Carmen Penélope (2016). *Bailaoras de Sevilla: aprendizaje, profesión y género en el flamenco del franquismo y la transición. Estudio histórico etnográfico de casos (1950-1980)*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/items/908ff37d-559e-4b4f-8407-7f9797938552>

Ruiz Celaá, M.ª Rosa; Álvarez Cañibano, Antonio; y De Castro Fernández, Paula (eds.) (2018). *Mariemma y su tiempo*, Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM y Conservatorio Superior de Danza María de Ávila.

Rodrigo de la Casa, Ana (2022). *Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/64860/TD_AnaRodrigodelaCasa.pdf?sequence=2

Ros Abellán, Fuensanta (2025). *El repertorio del Ballet Nacional de España (1978-2018)*. Madrid, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música.

S. A. (1968). "Los Festivales de Madrid. Teatro veraniego de arte en La Chopera", *Pueblo*, 8 de junio de 1968, p. 10.

Segarra Muñoz, Dolores (2012). *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/48442>

Sindicato Nacional del Espectáculo (1945). *Anuario del Espectáculo 1944-1945*. Madrid, Servicio de Estadística del SNE.

Torres Clemente, Elena; Giménez Rodríguez, Francisco J.; Aguilar Hernández, Cristina y González Mesa, Dacil (eds.) (2017). *El amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX*. Madrid, INAEM – Centro de Documentación de Música y Danza.

Vega Pichaco, Belén; Calero Carramolino, Elsa y Pérez Zaldondo, Gemma (eds.) (2019). *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, [Granada], Libargo.

Yorick (1958). "Entre los reyes de piedra", *Pueblo*, 25 de abril de 1958, p. 21.

Más allá del recuerdo. Abrir la puerta a la memoria

Ana Isabel Elvira Esteban



Hurtado de Córdoba

MÁS ALLÁ DEL RECUERDO. ABRIR LA PUERTA A LA MEMORIA

Ana Isabel Elvira Esteban¹
Conservatorio Superior de Danza María de Ávila

Encontrar dos maletas

Sin haber contrastado la experiencia con ningún compañero, llevo años convencida de que cuando alguien forma parte de un entramado profesional parece desarrollar una intuición para enterarse de las noticias relacionadas con ese entorno que surgen a su alrededor. Digamos que nuestro cerebro estimula una alerta interior presta a detectar con más facilidad todo aquello que atañe al oficio que desempeña, dentro de la maraña de comunicados, reportajes, crónicas y declaraciones a los que nos somete diariamente la sociedad de la información en nuestro día a día. No creo que sea nada verdaderamente especial. Muchos hemos comprobado lo proclives que somos a dirigir la atención —a veces de forma casi exclusiva— hacia todo lo que esté vinculado con nuestras vivencias personales o del momento y esa tendencia se acentúa cuando nuestro quehacer cotidiano es profundamente vocacional, de modo que contagiamos a quienes nos rodean y nos acompañan en nuestro periplo vital.

Ese fue el modo en el que descubrí a Narciso Hurtado de Córdoba. Fue mi pareja quien me alertó de la noticia emitida en el informativo de Telemadrid el 16 de agosto de 2019 sobre el hallazgo de dos maletas (Fig. 19) en un falso techo con documentación relativa a ese artista, al



Fig. 19. Maletas encontradas en el falso techo con documentación relativa a Narciso Hurtado de Córdoba.

¹ Docente en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila de Madrid e investigadora; miembro de la Asociación Española D más I: Danza e Investigación.

que más tarde siguieron dos artículos periodísticos: uno en *El Confidencial*, firmado por Ana Ramírez (2019), y otro escrito por Juan Velasco (2019) en *El Diario.es*. Del mismo modo, fue mi dedicación a la investigación en danza lo que me incitó a intentar localizar a la joven que salía entrevistada en ese reportaje, porque estaba convencida de que esa documentación no podía terminar depositada en un contenedor; fuese quien fuese su propietario.

Tras contactar con esa joven, en un primer momento me ofrecí a recoger esas maletas, pero al entender que mi propuesta podía generar cierta desconfianza, insistí principalmente en que no las tiraran y sugerí que, en el caso de que no encontraran a nadie a quien quisieran entregarlas, se pusieran en contacto con un archivo o un centro de documentación porque ello garantizaría su conservación. Bastante tiempo después, ya en noviembre de 2022, encontré en Facebook la noticia de que las habían depositado en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, lo que me produjo una gran satisfacción.

Abordar el estudio de su contenido ha sido muy provechoso porque ha implicado recuperar las huellas de un profesional de la danza que se han ido olvidando poco a poco, pero al mismo tiempo ha estado plagado de dificultades. El proceso, al que ahora doy forma a través de este relato, ha sido como armar un enorme y complejo rompecabezas del que he tenido que ir buscando cada una de las piezas en muy distintos lugares. Lo he hecho impulsada por la voluntad de que la información y los recuerdos se conviertan en testimonio y memoria de la danza, que no es más que perseguir esa última meta que nos incita a todos los que nos dedicamos a la investigación en este campo: recuperar nuestro papel en la historia.

Bailar por convicción

Narciso Hurtado de la Fuente nació en Madrid el 25 de junio de 1927². No disponemos de mucha información sobre su familia y su niñez, excepto las declaraciones del propio artista extraídas de algunas entrevistas y reportajes que se encontraron en esas olvidadas maletas y las aportaciones de algunos familiares³, pero sí sabemos que su madre, Adela de la Fuente de Diego, era originaria de Tudela de Duero. Su abuelo, Heliodoro de la Fuente Sanz, era ferroviario y vivía en dicha localidad —situada a quince kilómetros de Valladolid— junto a su esposa, Jesusa de Diego Pedrero, con la que tuvo una sola hija. Su padre, Narciso

² No hay ninguna duda al respecto, así lo indican los diferentes DNI que se encontraban en las maletas.

³ La información sobre su rama familiar materna se ha obtenido gracias a varias conversaciones telefónicas mantenidas con las hijas de Isidora Portillo de la Fuente, prima hermana de la madre de Narciso. El 11 de septiembre de 2020 recibí un correo electrónico de Abel González Portillo explicándome el interés que su madre —debido a sus vínculos familiares— había mostrado al conocer a través de Telemadrid la noticia del hallazgo de las maletas con documentación y objetos de Narciso Hurtado de Córdoba. En ese mensaje, además de explicar que había leído la noticia en *El Confidencial* (que la publicó posteriormente) y que ello le había incitado a contactar conmigo y con la Dra. Luisa Algar, ofrecía su disposición para aportar datos relacionados con su familia y contribuir así a sacar del olvido a este bailarín. Las primeras conversaciones con dos de las hijas de Isidora, Concepción Carrión Portillo (91 años) y Ascensión Carrión Portillo (84 años), tuvieron lugar en septiembre de 2022 y posteriormente, aunque ya sólo con Ascensión (86 años), en agosto y septiembre de 2024.

Hurtado Gómez, trabajaba como chofer y viajaba bastante. La familia vivía en Madrid en la calle General Pardiñas, 25, el mismo domicilio en que aparecieron las maletas con los recuerdos que atesoraban; no era una familia muy extensa, pero creció un poco cuando la abuela se trasladó a vivir con ellos al enviudar en 1949. Narciso solo tenía una hermana, Raquel, que estuvo casada con Tobías Heliodoro Carrión y de Castro, fallecido en Madrid el 26 de febrero de 1972⁴.

En Tudela de Duero todos conocían a Narciso como Narcisín, nombre que él quiso relegar a un rincón del olvido lo antes posible, según señala en unas declaraciones publicadas en el suplemento semanal *Ondania* (De Córdoba, 1945: 30)⁵ cuando contaba con dieciocho años. Aunque apenas le veían, porque no paraba de viajar, queda el recuerdo de una visita que realizó acompañado de la actriz Amalia de Isaura y de un conocido compositor y pianista, Luis Posadas, oriundo de esa misma localidad, que trabajaba con Concha Piquer⁶.

Según indicaba el propio artista en una entrevista⁷, se consideraba a sí mismo un niño prodigio porque a los once años había comenzado a trabajar “como atracción en fin de fiesta”⁸ (De Córdoba, 1945: 30) en una compañía infantil de zarzuela denominada Balalaika, de la que formó parte durante tres años y que se vio forzado a abandonar porque le prohibieron actuar con tan corta edad.

No parece que nadie dentro de su familia hubiera trabajado en el ámbito de la escena⁹, pero, de acuerdo a sus declaraciones, su vocación era tan profunda que su padre accedió a darle la oportunidad de tomar clases durante un año para comprobar si realmente servía para bailar, advirtiéndole que, en caso contrario, dirigiría sus pasos hacia el negocio automovilístico.

Parece que sus maestros, Ángel Pericet Carmona y Paquita Pagán, vieron que tenía posibilidad de llegar lejos, por lo que pudo continuar su formación un año más. El primero era el patriarca de la saga Pericet, una familia de bailarines de procedencia andaluza y maestros de Escuela bolera. Formado con Amparo Álvarez La Campanera, él mismo enseñó a bailar a sus hermanos pequeños. Después de desplegar una exitosa trayectoria escénica y didáctica en Sevilla se trasladó a Madrid y abrió su academia en la calle Jardines, que más

⁴ En la esquila funeraria, de la que se conserva un recorte entre la documentación del Fondo Hurtado de Córdoba —en adelante FHC—, se identifica a Hurtado de la Fuente como hermano político del difunto.

⁵ La sección en la que fue publicado recogía semanalmente declaraciones de distintas figuras artísticas que se sinceraban con los lectores, en este caso Hurtado. Para justificar ese rechazo, en el artículo menciona declaraciones de otro artista —entendemos que hace alusión a Narciso Ibáñez Menta— a quien tampoco le gustaba ese diminutivo.

⁶ Información proporcionada por Concepción Carrión Portillo.

⁷ Este documento, cuyo título es “Cómo creó su Ballet Español Hurtado de Córdoba”, no aporta datos de cabecera que permitan identificar dónde y cuándo fue publicado, ni firma; no obstante, en el texto el autor menciona el nombre de la revista, *Arte Español*, y señala que Hurtado acaba de finalizar uno de sus ensayos diarios en el Teatro Grand Splendit de Buenos Aires, por lo que podría fecharse en 1953. CDAEM, FHC, 3/5.

⁸ Ese detalle específico aparece reflejado en la sección “Este es mi balance” del suplemento *Ondania*.

⁹ Eso mismo ha sido confirmado por Ascensión Carrión Portillo.

tarde cambió su domicilio a unos estudios en la calle Encomienda, donde contó con la colaboración de sus hijas (Carrasco, 2013). La segunda era Inocencia Moreno Cánovas, una bailarina flamenca que formó parte de la compañía del compositor Genaro Monreal, quien, a su vez, desarrolló una desbordante labor musical tocando en salones y logró gran reconocimiento acompañando a artistas de variedades tanto en Madrid como en París. Paquita Pagán mantuvo una larga relación sentimental con el maestro Monreal y juntos abrieron una escuela de baile y canto en la calle Horno de la Mata en 1929 (Ramírez Carrasco, s. f.). También es probable que recibiera clases de Luisa Pericet Jiménez; en un artículo publicado en *Triunfo*, Hurtado se refiere a la “maestra” Pericet como la persona que vigiló sus horas dedicadas al aprendizaje de la danza (A.S., 10/01/1951), y Luisa fue un referente fundamental como transmisora de la escuela clásica española.

Primeros pasos como profesional junto a Amalia de Isaura

Si atendemos a lo que declara en esa misma entrevista, Hurtado fue contratado con dieciséis años en la compañía de la actriz y cantante Concha Piquer, con quien unos años después viajó a Argentina.

Pueden imaginarse la alegría que sentí al saber que, apenas terminados mis estudios, la gran artista Conchita Piquer me contrataba para bailar en su elenco. Debuté, pues, en su compañía con el espectáculo *Cabalgata*, para mí doblemente memorable, porque en él conocí a la admirable Amalia de Isaura, en la actualidad, una de las principales figuras de mi “Ballet Español.” (Anónimo, s. f.: 17).

Al mismo tiempo, tal y como indica en la cita anterior, conoció a Amalia de Isaura Pérez, una destacada y reconocida artista con la que compartió cartel junto a Carmela Montes, Carlota Bilbao, Pepe Blanco y Los Cosqueros en *Cabalgata 1944* en el Teatro de la Comedia de Madrid (Anónimo, s. f.). De este espectáculo, dirigido y presentado por Daniel de Córdoba, se realizaron 124 funciones en ese teatro, pero su éxito fue tal que también subió al escenario de los teatros Fuencarral y Lara, en los que se representaron 26 y 190 funciones, respectivamente (Aguilera Sastre, 2016: 6).

La presentación del montaje *Cabalgata* del año 1944 tuvo lugar en el Teatro de la Comedia el 18 de enero (Anónimo, 1944a). En la prensa del día siguiente, el diario *Madrid* señala el éxito obtenido en la primera función de esta obra conformada por una serie de estampas pintorescas de folclore español “sin interferencias ni camuflajes de española”, incidiendo muy especialmente en el triunfo de Amalia de Isaura (Anónimo, 1944b), del mismo modo que lo hacen los diarios *Ya* (De la Cueva, 1944) y *Arriba*, aunque en este último ya se menciona a Hurtado de Córdoba como “buen bailarín” (C., 1944), al tiempo que *Informaciones* destaca su agilidad en el bolero clásico y otras danzas (M., 1944); una habilidad “poco común” según recoge *ABC* (M. R., 1944: 10). A comienzos de marzo de ese mismo año, los periódicos dedican su atención a su renovación con nuevas estampas, lo que promete dar continuidad a la buena acogida lograda con el programa anterior (J. C., 1944; C., 1944). Entre las publicaciones consultadas, encontramos los comentarios de Agramonte en *El Alcázar*, quien dedica un mayor espacio a lo que él califica como una “fiesta policroma” porque ha dejado de ser una serie de números de variedades, al tiempo que menciona las “láminas animadas” más relevantes, entre las que señala “Las rejas” de Silva Arámburu y Albéniz, en la que interviene Hurtado de Córdoba, “ese

finísimo bailarín”, y “El sueño de Armanda” de Ruiz de Luna y Amalia de Isaura, interpretada por esta última con la colaboración de Hurtado de Córdoba. El cronista —pues así se define él mismo— finaliza su texto enumerando a los artistas más influyentes del conjunto, entre los que subraya el papel de Carmela Montes y menciona a Hurtado de Córdoba, “ese otro niño grande en el género” (Agramonte, 1944: 2). El artículo, además, incluye las caricaturas de Carmela Montes, Pepe Blanco, Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba realizadas por Garciagil.

Después de mantenerse durante algo más de dos meses en el Teatro de la Comedia, a finales de marzo *Cabalgata* se trasladó al Teatro Fuencarral, de aforo muy superior a aquel, donde continuó sus funciones de acuerdo a lo que recoge el diario *Ya* (J. C., 1944), en cuya cartelera también encontramos un anuncio del espectáculo que sitúa su nombre junto al de sus artistas principales: Amalia de Isaura, Carmela Montes, Carlota Bilbao, Pepe Blanco y Los Cosqueros (Anónimo, 1944c). Meses más tarde, ya en agosto de ese mismo año, el espectáculo volvió a subir a las tablas del Teatro Lara, pero en esta ocasión ni Amalia de Isaura ni Hurtado de Córdoba formaban parte de su elenco (Agramonte, 1944).

El encuentro de Hurtado con Amalia de Isaura (Fig. 20) tuvo una enorme influencia en su trayectoria como artista y también en su vida personal. Pese a la diferencia de edad que había entre ellos, ambos mantuvieron una larga y estrecha relación tanto profesional como personal que se mantuvo hasta su muerte, tal y como se



Fig. 20. Narciso Hurtado de Córdoba con la actriz Amalia de Isaura.

deduce de la redacción de la esquila publicada en el diario ABC: “Doña Amalia de Isaura Pérez. Falleció en Madrid el día 22 de diciembre de 1971. Habiendo recibido los Santos Sacramentos y la bendición apostólica D.E.P. Sus deudos, Hurtado de Córdoba, familia y amigos RUEGAN una oración por su alma” (Anónimo, 1971: 65).

Amalia había nacido en junio de 1894, por lo que tenía treinta y tres años más que él, y pasó su vida rodeada de focos y bambalinas. Era hija del maestro y pianista Arturo de Isaura Pont, también director de orquesta en compañías de género chico, y de la tiple cómica Carmen Pérez García. Actuó por primera vez en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao en 1906, junto a su madrina Irene Alba, interpretando a un muchacho en la obra *Los borrachos*, de los Hermanos Álvarez Quintero (Ramírez de Gamboa Ramos, s. f.).

En un artículo de la revista popular ilustrada *Mundo Gráfico*, Francisco Flores García la describe así:

Menudita, nerviosa, de bella, movable y sugestiva fisonomía; con talento clarísimo, sólida educación artística, fácil y agudo ingenio, gracia espontánea, viva inspiración e intuición maravillosa [...], realiza el ideal de la perfecta comedianta, y logra, por la magia de pronta e irresistible simpatía, rendir la voluntad del espectador más exigente, predisponiéndole al aplauso, con sólo presentarse a escena (1911: 30).

En 1907 se marchó a Buenos Aires y no volvió hasta 1911. Al año siguiente, y tras su inesperado debut en el Teatro Apolo de Madrid sustituyendo a la primera tiple cómica que estaba enferma, se fue especializando en el repertorio de la actriz Loreto Prado. Antes de crear una compañía con Paco Alarcón, trabajó en *Las musas latinas*, *Las mujeres de don Juan*, *La cocina*, *Los molinos cantan* y *El fresco de Goya* e intervino en la compañía de Carmen Cobeña. En 1917 volvió a trasladarse a Hispanoamérica al frente de una compañía de variedades, género en el que desarrolló una gran parte de su trayectoria artística, aunque su versatilidad y capacidad de adaptación permitía encontrarla en todo tipo de actividad artística, ya fuese ofreciendo sus divertidas parodias tras la proyección de una película en un cine a modo de fin de fiesta, o interpretando una pieza del género chico, en la que daba muestra de sus dotes de actriz y su buen trabajo vocal.

Como señala Olga María Ramírez de Gamboa Ramos (s. f.), pese a su físico “más bien corriente”, en una época en que la belleza y el *glamour*, las redondeces y transparencias eran “atractivo importantísimo”, consiguió la aceptación del público masculino casi desde sus primeros pasos gracias a su capacidad interpretativa, lo que le llevó a desarrollar un estilo propio, muy personal, en el que el discurso y la comicidad se fusionaban con gusto e inteligencia, de modo que sus imitaciones de arquetipos populares evitaban la burla y generaban la carcajada entre los espectadores.

No había otra que mejor remedara a la “tanguista” que creía que alternar era “ir un día sí y otro no”, la bailarina con agujetas, el chulillo madrileño como el “bastonero” o la coqueta modistilla. Bordaba las chulas de rompe y rasga, las cursilonas niñas de Rosales, la provocativa cubana de colorido turbante, la criadita andaluza que, con desparpajo, relataba sus aventuras en la velá o la vieja enlutada que atravesaba el escenario entre murmuraciones; y tantos y tantos personajes que sería imposible enumerar. Pero su máxima creación fue la protagonista del cuplé *Dame bombones*: una nenita de rubios tirabuzones con la que la Isaura hacía olvidar que aquella angelical criatura era, en realidad, una actriz adulta (Ramírez de Gamboa Ramos, s. f.).

Después de la Guerra Civil continuó mostrando su maestría caricaturesca en compañía de artistas como Miguel de Molina, con quien había realizado festivales a favor de la causa republicana¹⁰ y volvió a compartir cartel en el Teatro Rialto de la Gran Vía madrileña al frente de los Espectáculos Cifesa de 1939. Su éxito era tal que su colaboración se mantuvo durante varios meses (Anónimo, 1940) sobre el escenario de otros teatros madrileños como la Zarzuela (Anónimo, 1939a) y el Pavón (Anónimo, 1939b y 1939c) o el Principal Palace barcelonés (E. R. M., 1939), aunque los compañeros durante ese trayecto escénico fueran cambiando. Después trabajó junto a Concha Piquer, a quien no dudó en parodiar dentro de su propio espectáculo, porque era evidente que Amalia era todo un *animal escénico*, hasta el punto de crear “escuela inventando, por así decirlo, el maquetismo (arte de la perfecta burla extrema)” (Ramírez de Gamboa Ramos, s. f.), con el que hacía reír al público hasta las lágrimas y alcanzó grandes éxitos. Así resume y puntualiza su perfil Flores García en *Mundo Gráfico*: “Ser o no ser: ese es el problema, en la esfera del arte más que en ninguna otra, y la señorita Isaura es y ha sido desde que emprendió la carrera del teatro (1911: 30)”.

La pista de Narciso Hurtado se pierde durante los primeros años de la posguerra, si bien, gracias a una entrevista de un recorte de prensa que se conserva en el FHC (3/11), con el titular “España baila a través de Hurtado de Córdoba”, sabemos de su participación durante estos años en algunas películas. El bailarín menciona allí su participación —entre otras— en la cinta *Te quiero para mí*¹¹, estrenada en 1944 y dirigida por el cineasta de origen rumano Ladislao Wadja, que había llegado a España tan solo dos años antes. Se trata de una comedia sentimental basada en la novela *Mi novio el emperador*, de Luisa María Linares, en la que hizo su debut cinematográfico Sara Montiel (Gubern, s. f.).

En Argentina, junto a Concha Piquer y Amalia de Isaura

Ese año Hurtado y Amalia de Isaura se trasladaron a Argentina (Fig. 21), donde permanecieron hasta 1947. Él mismo apunta que su presentación en Buenos Aires tuvo lugar por primera vez en el Teatro Cómico (Anónimo, s. f.: 17), aunque no indica la fecha concreta. Hay bastantes probabilidades de fuera en octubre de 1944, puesto que el 29 de ese mes, el periódico catalán *La Vanguardia* se hacía eco del éxito cosechado por Concha Piquer en ese mismo teatro de la ciudad bonaerense después de diez años de ausencia y mencionaba también la participación de Amalia de Isaura (29/10/1944). No menciona personalmente a Hurtado, pero sí felicita a los demás elementos de la compañía, entre los que posiblemente se encontraría.

En enero de 1945, *ABC* publicaba una nueva noticia en el apartado de Informaciones y noticias teatrales que reflejaba un nuevo éxito de la tonadillera:

¹⁰ Durante el conflicto bélico de 1936-1939, Amalia de Isaura y Miguel de Molina realizaron bastantes actuaciones gratuitas no solo para el Socorro Rojo y la Comisión de Ayuda de Evacuados y Combatientes, sino también para la Asistencia Social y la Aviación Republicana.

¹¹ No hemos encontrado ningún documento que permita refrendarlo.



Fig. 21. En el centro, Narciso Hurtado de Córdoba, a su derecha la cantante Concha Piquer, y a su izquierda la actriz Amalia de Isaura. Buenos Aires, 1944..

La compañía de Conchita Piquer terminará a fines de este mes su actuación en el Teatro Cómico. Descansará luego dos meses, sin aceptar probablemente los contratos que le ofrecen en Uruguay y Brasil, y volverá a actuar en una segunda temporada desde principios de abril hasta fines de julio (Anónimo, 1945a).

Tres meses después el mismo diario informaba sobre la reaparición de Conchita Piquer en Buenos Aires:

La nueva presentación de Conchita Piquer con su compañía en el Teatro Cómico ha constituido un gran éxito. Además de los destacados elementos que han venido con ella, el conjunto se ha ampliado con otros de fondo coreográfico que enriquecen el espectáculo. Estrenó las estampas "La fragua", "Con los ojos del alma", "Manuela Reyes", "Café de Chinitas", "Tatuaje" y otras reiteradamente aplaudidas. [...] Además de Conchita Piquer, se destacaron en sus actuaciones Carmelita Vázquez y Amalia Isaura. Asistió el embajador, conde de Bulnes, y el público abarrotó las localidades (Anónimo, 1945b).

También existe constancia documental, gracias a los sucesivos artículos que se publicaron en *Ondania* — un suplemento semanal que editaba la revista argentina *Sintonía*— de que en septiembre del mismo año

Hurtado y Amalia trabajaban en la Sala Príncipe de la capital argentina y que sus actuaciones tuvieron una exitosa recepción por parte del público.

El número 65, del 6 de septiembre de 1945, incluye una crónica titulada “*Príncipe, un espectáculo de atracciones*” que alude a los cambios de gusto que se detectan entre el público y que han llevado a los empresarios a ofertar espectáculos semejantes a los que ofrece Pedro Bosso en la homónima sala; estos, denominados “confiterías de variedades”, se caracterizan por ofrecer elencos de artistas costosísimos que actúan sin solución de continuidad en un ambiente distendido y sin rigidez que dispone de comodidades como un bar de gran lujo. Así, es posible ver en una misma noche a grandes figuras como Muguet-Albaicín, Gloria Fortuni, García Guirao, Amalia de Isaura y también disfrutar del “descubrimiento y nueva sensación de esta capital: Hurtado de Córdoba” entre lujosos telones, varios animadores y una orquesta completa dirigida por el maestro Balaguer. La publicación ilustra el texto con una fotografía de Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura bailando en pareja en la estampa de corte humorístico “Loba Marina” (Fig. 22), y lo cierra con el siguiente párrafo:

Con respecto a Hurtado de Córdoba, puede decirse que de continuar en el actual tren de consagración, del escenario del Príncipe surge una figura de relieve continental llamada a eclipsar las más rutilantes luminarias del género. Joven, apuesto, estudioso, con un dominio cabal de los resortes de la danza clásica y característica española —escuelas ambas que ensambla con genio y vocación—, constituye este astro veinteañero una de las muestras más depuradas del folklore hispano (Anónimo, 1945c: 52).



Fig. 22. Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura en *Loba Marina*, posando como si de un baile de pareja se tratase.

Tan sólo dos semanas después, en el número 67 de *Ondania* se inserta una doble página central “Arte y Raza” con tres imágenes de Hurtado y un texto que habla ya de su triunfal consagración en Buenos Aires como esperanza del folkllore de España y como joven figura cuya plástica es “la conjunción ideal de la pura línea clásica encendida en el duende gitano que anda por sus venas” (Anónimo, 1945d: 34).

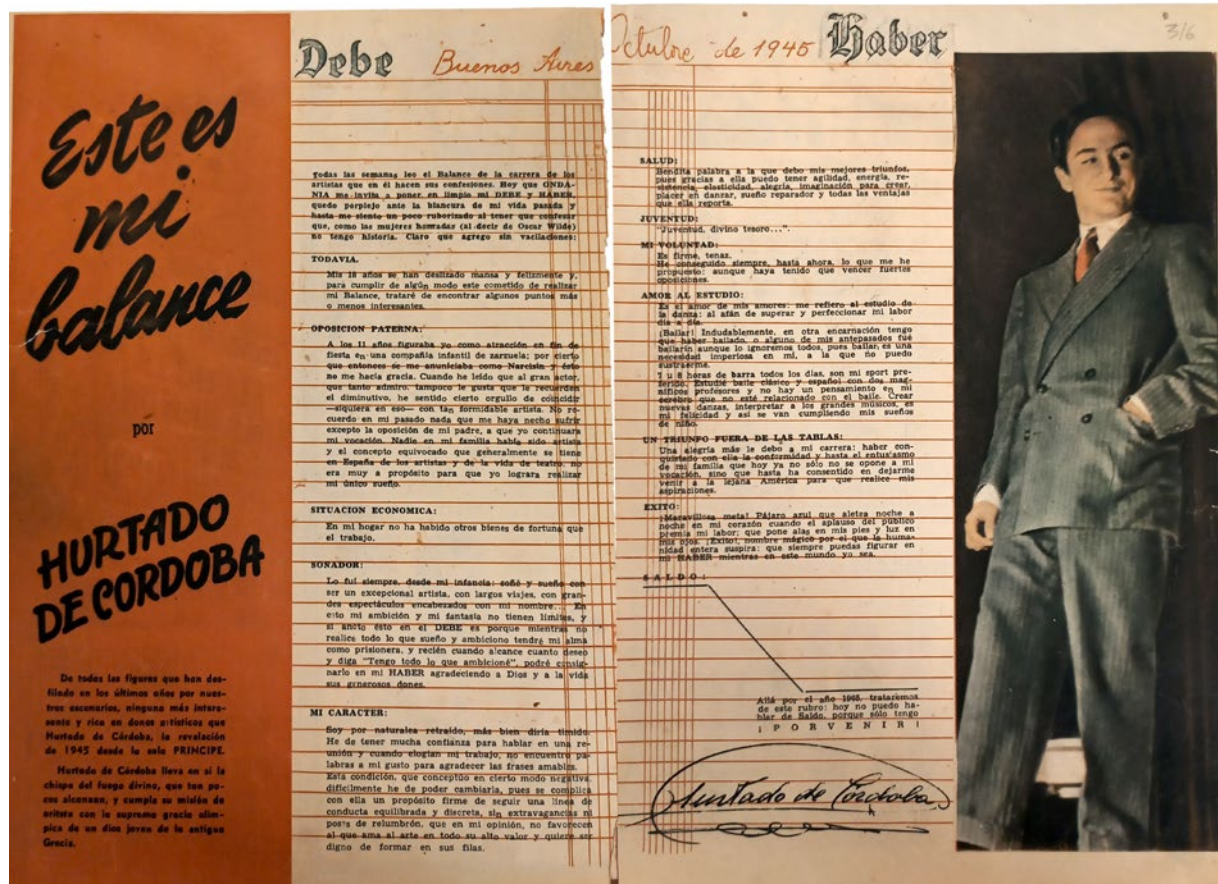


Fig. 23. “El Debe” y “El Haber”. Entrevista realizada para el n° 69 de la revista *Ondania*

Ese semanario argentino vuelve a dedicar dos páginas a Hurtado de Córdoba en su número 69, del 4 de octubre de 1945, dentro de la sección “Este es mi balance” (Fig. 23), en la que los artistas invitados a participar hacen una evaluación de su vida, señalan y clasifican sus logros y sus proyectos de futuro —a modo de apunte contable en las columnas del debe o del haber— y se sinceran con los lectores dejando entrever algunos pensamientos y deseos personales (De Córdoba, 1945: 30-31).

En los siguientes números, *Ondania* no sólo continúa haciendo alusión a la pareja, sino que les otorga más resonancia, puesto que ambos aparecen en la portada. En el 70, publicado el 11 de octubre de 1945, es a Amalia de Isaura a quien se menciona como “Celebrada actriz cómica que actúa con gran éxito en Príncipe”, mientras Hurtado de Córdoba, “Extraordinario bailarín. Gran atracción en el Príncipe”, ocupa ese destacado lugar en el número 72 (Fig. 24). En ese mismo número se percibe el interés que despierta entre los lectores la figura de Amalia porque vuelve a ser protagonista de dos cortas secciones en las páginas 37 y 30: “Amalia de Isaura nos relata”, en la que, a expensas de la solicitud del periodista y con la presencia de su compañero en escena y de Gloria Fortuni, narra las vivencias del que fue su primer amor adolescente, el actor y bailarín argentino César Ratti, quien le enseñó a bailar el tango, y “Esta soy yo por Amalia de Isaura”, en la que responde a un cuestionario de preguntas sobre aficiones, gustos, etc.

Si pudiera hacerse una estadística de las personas que han reído con la gracia artística de Amalia de Isaura, seguramente muy pocos cómicos en el mundo podrían aventajarla. Basta su sola presencia en el escenario para que se adueñe de la atención y la simpatía de todos los públicos. Por su talento y su inconfundible personalidad es inolvidable. *Ondania* ofrece hoy estas confesiones de la actriz que triunfa plenamente en Príncipe (De Isaura, 1945: 37)



Fig. 24. Portada de la revista *Ondania* para su n° 72

La revista *Sintonía* también dedicó su portada de octubre de 1945 (Fig. 25) a Hurtado de Córdoba, lo que da cuenta del interés que despertaron sus actuaciones en la Sala Príncipe¹². Al lado de una gran fotografía suya se incluye información sobre las figuras más destacadas de algunas de las secciones: Stokowsky y su esposa, a quienes se les da la bienvenida a Buenos Aires; Judy Garland, de la que se detallan diez años de su vida, y Clark Gable, del que se prometen detalles sobre su vida privada.

El 27 de noviembre de 1946, Hurtado y Amalia tomaron parte en un festival de la Confederación Nacional de Beneficencia organizado por Ana de Pombo¹³. La función, *España es así... (Elogio de nuestro origen)*, era de carácter benéfico y se celebró en el Teatro Presidente Alvear; en ella también colaboraron Ramón Gómez de la Serna —quien intervino como conferenciante—, algunos componentes del cuerpo de baile estable del Teatro Colón, el Coro Vasco de la Asociación Lagun Onak y un nutrido grupo de voluntarios —en su mayoría mujeres—. El programa ofrecía todo un recorrido por la indumentaria de las distintas provincias españolas, ya fuese a modo de paseo-desfile por el escenario o con intervenciones bailadas, de cuyas coreografías se encargaron Ana de Pombo y Hurtado de Córdoba, quien además interpretó como solista: *Castilla y Córdoba* de Albéniz y “Danza segunda” de *La vida breve* de Falla. El vestuario de los siglos XVI,



Fig. 25. Portada de la revista *Sintonía* para su n° 464 en octubre de 1945

¹² No sabemos si ese número, el 464, incluyó además algún artículo del bailarín en su interior, puesto que sólo se conserva esa página entre los documentos del FHC 3/2.

¹³ Ana Caller de Donesveste, también conocida como Ana de Pombo, nació en La Cavada (Cantabria) en 1895. Gracias al origen aristocrático de su familia, desde niña recibió una exquisita formación que le permitió relacionarse en un entorno cultural privilegiado e introducirse en el mundo de la moda. También ejerció como bailarina bajo el seudónimo Ana de España. Siendo muy joven se trasladó a París, donde, además de desarrollar amistades con artistas como Jean Cocteau, estableció importantes contactos artísticos. Trabajó para Chanel y Paquin antes de embarcarse en sus propias casas de moda. Vivió en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, lugar en el que residió entre 1944 y 1949. Al volver a España, inició con su tercer marido, arquitecto, un proyecto de diseño e interiorismo que fracasó. Finalmente se instalaron en Marbella en 1958. Falleció en Madrid en 1980.

XVII y XVIII que se utilizó en la primera parte, pertenecía a la colección particular de Ana de Pombo, quien además participó en el diseño del vestuario de la segunda junto a otros modistos.

La contribución de Hurtado a este evento en el que Ana de Pombo desempeñó tan importante papel nos remite a una información aparecida algunos años más tarde en la revista *Triunfo* que la mencionaba como alguien que aconsejó y vigiló su formación (A.S., 10/01/1951), lo que nos lleva a preguntarnos si ejerció alguna influencia en su trayectoria como artista.

A ese periodo también podría corresponder un programa de TA - BA - RIS (CDAEM, FHC, 2/12.3), un *night club* ubicado en la avenida de Corrientes de Buenos Aires que ofrecía veladas amenizadas con actuaciones de diferentes artistas acompañados de una orquesta: Reys Ballet (coreógrafo Elbio Reyes), Donald y su perrito Terry, los hermanos Palermo (malabares), Hurtado de Córdoba (el preciosista de la danza clásica española), Vera Orlowa (bailarina internacional) y Leandro y Celia (excéntricos cómicos mejicanos).

Entre los documentos de sus maletas no hay mucha documentación respecto a su actividad artística en Argentina durante esos años, aunque sí hay constancia de que estaba domiciliado en (Olivos) Buenos Aires, porque se conserva un certificado de tramitación de su cédula de identidad (n° 151748) fechado el 30 abril 1946¹⁴.

De gira por América, Europa y retorno a España

Del mismo modo, también es posible comprobar algunos de los traslados que hizo de una ciudad a otra o de un país a otro si se rastrean las fechas de otros documentos. Por ejemplo, el carnet de la Asociación Nacional de Actores de México DF tiene fecha del 14 de junio de 1947, lo que implica que se encontraba en dicho país en ese momento, mientras que el año de emisión del permiso internacional para guiar en Cuba coincide con el de su carnet de identidad de la Asociación cubana de artistas teatrales en tránsito; el primero está fechado en mayo de 1948 y el segundo del 11 de julio, por lo que parece evidente que Hurtado no sólo viajó a la isla en ese año, sino que se mantuvo allí entre ambos meses¹⁵.

De acuerdo a sus propias declaraciones (Anónimo, s.f.: 17), Hurtado se incorporó a la compañía de Joséphine Baker, (Fig. 26) con la que actuó en una gira cuyas fechas concretas desconocemos¹⁶. Se inició en México, Perú, Venezuela, La Habana y Norteamérica, para pasar más tarde a España, desde donde realizaron una *tournee* que les llevó hasta Francia, Italia, Suiza, Bélgica y Holanda. En uno de los programas de su Ballet Español que se conservan en el CDAEM encontramos una página que reúne “juicios críticos de los distintos países que visitó Hurtado” (FHC, 2/2.1) y en uno de ellos, que habría sido publicado en el *Sunday Herald* de Boston, menciona su participación en la nueva revista de esa bailarina, cantante y actriz francesa.

¹⁴ CDAEM, FHC, 7/12.

¹⁵ Los cuatro documentos se encuentran archivados en el CDAEM, FHC, 7/8.

¹⁶ Es bastante probable que Hurtado de Córdoba viajara acompañado de Amalia de Isaura, puesto que en el fondo se han encontrado dos fotografías de grupo con Joséphine Baker en las que también aparecen ambos (CDAEM, FHC, 12_3_10 y 12_3_11).



Fig. 26. En el centro Josephine Baker, a su derecha Narciso Hurtado de Córdoba y a su izquierda Jo Bouillon.

Finalizados los meses de verano en Cuba, al comienzo de la nueva temporada encontramos de nuevo a Hurtado e Isaura en la capital española. Así, el 10 de septiembre de 1948 el diario *Informaciones* anunciaba la presentación de un nuevo espectáculo, “entre folklórico y arrevistado”, de Amalia de Isaura titulado *Sin título, número 0*, en el Teatro Calderón de Madrid, en el que estaría acompañada del “bailarín Hurtado de Córdoba, verdadera revelación y auténtica gloria de este nuevo género” (Anónimo, 1948a). El libro original había sido creado por los poetas José Antonio Ochaíta y Xandro Valerio y la música por el maestro Solano. De los bocetos de decorado se responsabilizaba Burgos, quien había colaborado en la gestación de figurines con Federico, y de la coreografía el maestro Monra. Días después, el 13 de septiembre, el periodista Luis Mayo, desde la sección “La escena animada” del diario *Pueblo* recordaba en su crónica que ambos artistas habían estado varios años en Sudamérica y que Hurtado de Córdoba, actuando con Amalia de Isaura había afianzado su arte y su personalidad como gran figura del baile y logrado fabulosos contratos especialmente en México, lo que le ayudó a alcanzar una categoría semejante a la de “Escudero, el Greco, Rafael Ortega y Vargas”: “Ahora llega, es decir, vuelve a España pleno de facultades, y mañana admiraremos su arte sin par cuando actúe en el escenario del Teatro Calderón” (Mayo, 1949).

Por parte del público tuvo una acogida bastante buena, lo que quedó reflejado en las secciones teatrales de algunos periódicos como *La Tarde*, donde se subraya muy especialmente la comicidad desbordante y

la genialidad de Amalia de Isaura y se destaca la interpretación de Hurtado de Córdoba como un artista que derrocha facultades coreográficas tanto en el baile clásico como en el “típico baile andaluz” (Anónimo, 1984b). Del mismo modo, ambos fueron calurosamente aplaudidos en su último día de función en el Calderón (Anónimo, 1948c).

Ese mismo espectáculo fue presentado en el Teatro Poliorama (Fig. 27) de la capital catalana el 6 de octubre de 1948 (Anónimo, 1948d). Los artistas principales eran la cancionista Margarita Sánchez, la primera bailarina Rocío Aragón, el galán cantante Pepe Triana, el primer actor cómico Fernando de la Riva, el primer galán Alfonso de Córdoba y el segundo galán Miguel Jiménez, y participaban como los bailarines Lolita Anguís, Marisol Cardenas, María Guzmán, Amelia Navarro, Nati Alonso, Concha Bou, Rosita Fernández, Dolores Hita, Luisita Anguís, Isabel Durán, Julia Guzmán, Carmen del Río, Ernesto Lapeña, Juan Contreras, José Luis Torre, Antonio Sacramonte, Juan Vargas y Mateo Montemayor, acompañados de los guitarristas Andrés Heredia y



Fig. 27. Programa de mano de *Sin título, número 0*. Teatro Poliorama, Barcelona 6 de octubre de 1948.

José María Pardo¹⁷. Los protagonistas disfrutaron de su función de homenaje el día 29 (Anónimo, 1948g), en la que fueron despedidos con calurosos aplausos (Anónimo, 1948i; Anónimo, 1948j). Los comentarios de la prensa barcelonesa sobre el espectáculo destacaron sobre todo el trabajo de Amalia de Isaura:



Fig. 28. Teatro San Fernando. *Sin título, número 0*. Sevilla, 1948.

¹⁷ Un ejemplar de este programa de mano también se conserva entre los fondos del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Ver *Escena Digital de Catalunya* <https://escena.cdmae.cat/entities/document/4251c6d2-eb1d-426a-b577-55fb-059d33e9>



Fig. 29. Programa de mano de *Sal y sombra*. Teatro Reina Victoria, Madrid 15 de julio 1949

En realidad, lo que ofrecen Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba son dos espectáculos acoplados con escasa armonía. El uno lo constituye la propia Amalia, con su gracia y su arte genial, el otro, el bailarín Hurtado de Córdoba [...] espectáculo bien presentado y entretenido, pero que no bastaría para sostener el interés de los espectadores sin la animación y el sello de originalidad que le presta Amalia de Isaura (Anónimo, 1948f).

Amalia de Isaura se lanzó a la aventura de perfilar humorísticamente el arte de las campeonas del deporte folklórico — ya que no alcanza esa modalidad el calificativo de género teatral—. [...] ¡Cuánta vis cómica chorrea aquella criatura de «La Guapa» que ha de desternillar de risa a la mismísima Piquer! [...]. Todo cuanto se diga en elogio de Amalia de Isaura como maquietista, lo admite plenamente su madura personalidad artística «con título y número uno» en la constelación de esa variedad de las variedades. (Junyent, 8/10/1948).

[...] queda dueña y señora Amalia de Isaura, quien ayer fue en justicia frenéticamente aplaudida tan pronto reapareció en el escenario del Poliorama para no cesar en toda la noche esas manifestaciones de entusiasmo.

Bien lo mereció la artista felicísima en todas sus intervenciones y de un modo especial en los graciosos números que llevan por título "La Chata", "La Isaurina", "Juana, la dormía", "La... ¡Junda!" y otros [...]. (A.F., 8/10/1948).

Una vez finalizado ese compromiso, el espectáculo viajó por otros teatros españoles, (Fig. 28) entre ellos el Principal de Alicante (Rodenas, 2011: 183) y volvió a Madrid para ser representado en el Teatro Reina Victoria (Fig. 29), donde acababan de finalizar sus actuaciones Antonio y Rosario (Morales de Acevedo, 16/7/1949). Transformado con nuevos números, otra denominación, *Sal y Sombra* (*Sin título*, número 0), y con la incorporación de Victoria Eugenia como primera bailarina, el reestreno en Madrid tuvo lugar el 15 de julio de 1949 según informa *El Alcázar* (16/7/1949). Pocos días después, el 7 de agosto del mismo año subía a las tablas del Teatro Lope de Vega de El Escorial, para retornar de nuevo al capitalino Teatro Fuencarral, donde las funciones se prorrogaron dada la gran acogida y demanda por parte de los espectadores (Anónimo, 1949e). En el programa, dividido en dos partes que comenzaban con una intervención orquestal, Sintonía e Intermedio, se iban sucediendo números en los que se alternaban las intervenciones actorales de Amalia de Isaura, sola o acompañada, canciones y partes bailadas: “Chifladura de Amor” (Extravío, cinematográfico en dos rollos), “Arco-Iris de guitarra” (Exaltación del baile flamenco), “Me casó mi madre”, “¡Hermanita de mi alma!”, “La maja del Ringo-Rango” (baile madrileño de candil con coplas y pasacalles. Esta vida es un fandango), “Camino de Roma” (Romance de Extremadura), “La Chata”, “Luna y Ciprés” y “¡Viva la Pepa!”¹⁸.

En ese mismo año, Hurtado también intervino como bailarín en la película *Llegada de noche*, dirigida por José Antonio Nieves Conde y cuyos principales protagonistas eran los actores Adriana Benetti, Manolo Fábregas y Pedro Maratea. Un film ambientado en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930) cuyo argumento narra una historia de suspense en torno a la desaparición de una mujer que llega a la capital andaluza procedente de Uruguay acompañada de su hija. No fue su única experiencia cinematográfica en 1949, ya que también se estrenó la película mexicana titulada *El precio de la gloria*, en la que participó como bailarín (IMDb, 1949). Fue dirigida por Jaime Salvador a partir de un guion de Fernando Cortés, León Gurdus, Carlos Sampelayo y el mismo Salvador.

De gira por Europa junto a Pacita Tomás

Entre 1949 y 1950 Hurtado trabajó junto a Pacita Tomás, (Fig. 30) una joven bailarina a la que había conocido en la escuela del maestro Pericet y con la que coincidía habitualmente en los teatros. Tal y como señala Luisa Algar en su tesis doctoral (2015: 442), ese mismo año ambos habrían participado en el final de fiesta de una actuación organizada por Sindicato del Espectáculo en las tablas del Lope de Vega con motivo de la fiesta de exaltación del trabajo. Después de la actuación de grandes actores y actrices como Amparo Rivelles, Aurora Bautista, María Asquerino, Nati Mistral, María Jesús Valdés, Miguel Ligero, Antonio Riquelme, etc., intervinieron grandes figuras de la copla como Juanita Reina y Antoñita Moreno y la actriz cómica Amalia de Isaura (Peláez, 2009: 61). En ese momento, Pacita estaba bailando en el Teatro Reina Victoria¹⁹ y fue el propio Hurtado quien le propuso que trabajaran juntos, a lo que ella accedió tras informarle de que intentaría hablar con el

¹⁸ Esta información ha sido extraída del programa de mano de la función que tuvo lugar en El Escorial, en el Teatro Lope de Vega y que se encuentra en el CDAEM, FHC, 2/1.1.

¹⁹ Información obtenida a partir de una entrevista con la propia artista que forma parte de esta publicación (pp. 137-146).



Fig. 30. Pacita Tomás y Hurtado de Córdoba.



Figs. 31a y 31b. Portada e interior de programa de mano, Casino Theatre Muba Music-Hall 1950.



Fig. 32. Portada de programa de mano. La Grande Taverne Palace, Bruselas.

empresario Rafael Martín para que ampliara el contrato al que se había comprometido con anterioridad para bailar en París. Así se inició una etapa de trabajo en pareja que duraría aproximadamente un año.

Sus primeras actuaciones juntos tuvieron lugar en el local parisino Puerta del Sol y su éxito fue rotundo (Palop, 1950), por lo que les prorrogaron las funciones. Después emprendieron una gira, promovida por los empresarios Tavel & Marouani, que les llevó por distintos locales y teatros de variedades europeos (Ostende, Basilea, Lugano, Bruselas, La Haya, etc.). Tal y como se comprueba en los programas conservados en el FHC que corresponden a sus actuaciones en el Casino Theater en Basilea (15-25 abril de 1950) y La Grande Taverne Palace en Bruselas, (Figs. 31a y b, y Fig. 32) eran espectáculos en los que se sucedían artistas de muy distintas procedencias, disciplinas y estilos a los que se solía sumar una orquesta para acompañar a todo el conjunto.

Las actuaciones de Pacita y Hurtado incluían intervenciones en pareja e individuales que realizaban segui-

das, sin descansos:

Hacíamos un número primero, luego nos cambiábamos y hacíamos un solo cada uno, y fíjate con lo que terminábamos, porque eso lo hice yo en el Teatro de la Comedia sola, en el año 48: *Begin the beguine* de Cole Porter. Lo bailábamos a tiempo casi de farruca o de tangos, hacíamos llamada y todo, y así terminábamos.



Fig. 33. Carmen Amaya y Narciso Hurtado de Córdoba.



Fig. 34. Teresa y Luisillo.

En todos los recintos recibieron una magnífica acogida por parte del público, de modo que era bastante habitual que les pidieran repetir alguna de las piezas que más gustaban:

En la sala Puerta del Sol te hacían repetir. Si a mí me hacían repetir una vez, él tenía que repetir tres, pero es que tenía un gran éxito. Bailando con botas. Hacía el bolero y las malagueñas con botas, y a una velocidad tremenda y, además, bailaba muy bien.

Una vez terminada la tournée organizada por Tavel y Marouani volvieron de nuevo a París, al mismo local en el que habían iniciado juntos su aventura escénica, y simultáneamente se incorporaron al elenco de la compañía de Carmen Amaya (Fig. 33) en el Teatro Champs-Élysées para sustituir a Teresa y Luisillo. (Fig. 34) Su colaboración consistía en bailar lo que ellos llevaban preparado: *Goyescas* de Granados (pareja), *El Vito* (P. Tomás), *Bolero clásico* (H. de Córdoba) y *Danza XI* de Granados²⁰. Una vez acabadas las actuaciones, continuaron en la sala Puerta del Sol hasta concluir el compromiso que habían firmado y allí finalizó su aventura juntos. Pacita Tomás emprendió sola una gira por Escandinavia y Hurtado de Córdoba, según le indicó a su compañera, aceptó incorporarse como solista en la compañía de Carmen Amaya. Y así parece que sucedió de acuerdo a lo publicado en la revista *Triunfo*, pues indica que trabajó y bailó con ella como primer bailarín en Nueva York, Londres, París y Estocolmo (A.S., 10/01/1951).

Nueva gira americana. La Compañía Folklórica Española de variedades Romería

En 1951 Hurtado fue contratado como figura estelar en la Compañía Folklórica Española de variedades Romería (Anónimo, 1957a), con la que reapareció en Buenos Aires y realizó una gira por el interior de Argentina. Era una agrupación dirigida por Ángel Dolarrea en la que también actuaban las hermanas Carmen y Monoma Guerrero²¹. En el FHC se conservan los programas de tres espectáculos sin fecha *Brindis a España*²²,

²⁰ La información ha sido extraída de un programa que conserva Pacita Tomás, fechado en noviembre de 1950.

²¹ En el programa del espectáculo *Brindis a España* de esta compañía que se conserva en el CDAEM (FHC, 2/2.3), se menciona a las Hermanas Guerrero como fundadoras de la misma. En 1956 el diario *Democracia*, de la ciudad argentina de Rosario, ofrece algunos datos más de esta compañía; allí se menciona como fundador de la misma a Ángel Dolarrea (sic), y se informa de que este es "el noveno año de vida" de la compañía, indicando así que se fundó en 1948. Cuando el periodista escribe esta crónica, Narciso ya había dejado de actuar en dicha compañía. (*Democracia*, 10/10/1956. <https://www.biblioargentina.gob.ar/prensa-historica/Democracia/1956/10/Democracia19561010.pdf>).

²² En el *Boletín Oficial de la República Argentina (BORA)* se indica que esta "revista en dos actos" fue estrenada el 31 de marzo de 1951 en el Teatro Argentino de Buenos Aires. (2ª sección, 3/7/1951. En línea: https://archive.org/stream/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_2da_seccion_1951-07-03/1951-07-03_djvu.txt).

*Veinte rosas de España*²³ y *De España llegó un cantar*²⁴, (Fig. 35) que se pusieron en escena en el desaparecido Teatro Argentino de Buenos Aires²⁵. Aunque en todos se indica que la coreografía del conjunto de la revista es de Olga Enhart, Hurtado también participó en la creación de las piezas en las que intervenía.

Brindis a España, que se anunciaba como el espectáculo “más alegre y juvenil del momento”, era una revista en un prólogo y 22 cuadros, original de Alberto J. Smuclir, con música original y adaptada de Ramón Zazoso y las colaboraciones de Pedro Massa, Arsenio Mármol, Rafael Sanromá, Eifel Celesia y Kadú. El nombre

Gran Compañía Folklorica Española "ROMERIA" DIRECCION GENERAL ANGEL DE DOLAREA

ESAS HAZLES BARAJOS, DOMINGOS Y FERRADOS VERONICA Y LOS 12 Y 13 DE LOS 12

CARMEN MORELL Y PEPE BLANCO PRESENTAN EN

BRINDIS A ESPAÑA

Nueva revista en un prólogo y 22 cuadros, original de ALBERTO J. SMUCLIR, con música original y adaptada de RAMÓN ZAZOSO y las colaboraciones de PEDRO MASSA, ARSENIO MÁRMOL, RAFAEL SANROMÁ, EIFEL CELESIA y KADÚ.

Coreografía: OLGA ENHART
Música: RAMÓN ZAZOSO
Ayudante de Dirección: MARCOS L. COATE

PRIMERA PARTE

Cuadro 1º — "NOCHE CANARIA"
Ella Moreno, Trini Lafuente, Lilia de Arriba, Cristina Reyes, Rafael Fernández, Isabel Hernández, Lila Martínez, Anita Reyes, Stella Marie, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 2º — "GRACIA ESPAÑOLA"
Borja

Cuadro 3º — "AY, LUIS ALONSO!"
Lilia de Arriba, Borja La Alphonse, Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes y Lila Martínez. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 4º — "DOS REGIONES"
Isabel Hernández

Cuadro 5º — "AY, MALVALOCA!"
Carmen Morell, Pepe Blanco, Borja La Alphonse, Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 6º — "GUITARRA ANDALUZA"
David Moreno

Cuadro 7º — "ARCO IRIS DE LA GUITARRA"
Lilia de Arriba

Cuadro 8º — "HURTADO DE CORDOBA"
Cristina Reyes, Stella Marie, Lila Martínez, Borja La Alphonse y Trini Lafuente. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 9º — "ME QUISO CASAR"
Lilia de Arriba, Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

SEGUNDA PARTE

Cuadro 10º — "GALICIA EN FIESTA!"
Lilia de Arriba, Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 11º — "EN LA RIA NUEVA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 12º — "CATEDRAL DE SANTIAGO"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 13º — "HURTADO DE CORDOBA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 14º — "ROMANCE DE SOL Y LUNA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 15º — "PEPE BLANCO"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 16º — "HURTADO DE CORDOBA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 17º — "TEJANA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 18º — "HABRID"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 19º — "UN ESPAÑOL EN BUENOS AIRES"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 20º — "DOS MUJERES"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 21º — "HURTADO DE CORDOBA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

Cuadro 22º — "HURTADO DE CORDOBA"
Rita La Alphonse, Rafael Fernández, Anita Reyes, Lila Martínez, Julieta Kosen y Hermanas Guerrero. Coreografía: Olga Enhart

La dirección se reserva el derecho de alterar el orden de este programa, substituyendo al momento del mismo o suprimiendo algún cuadro.

Disposición municipal (A.P. 20 - C. D. 543.24) — QUEDA PROHIBIDA la permanencia de personas de ambas sexos con sobrepeso, una vez consumado el acto.

Fig. 35. Programa de mano de *Brindis a España* con la compañía Romería. Buenos Aires, 1951.

²³ En este caso, el citado BORA indica que esta “revista en dos actos” se estrenó el 1 de septiembre 1951 en el Teatro Argentino de Buenos Aires. (1ª sección, 22/11/1951. En línea: https://archive.org/stream/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_1ra_seccion_1951-11-22/1951-11-22_djvu.txt)

²⁴ Lo que sí se indica en la portada de cada espectáculo es a qué año de vida de la compañía pertenecen: *Brindis a España* y *Veinte rosas de España* al cuarto año y *De España llegó un cantar* al quinto. En el caso de esta última, el BORA señala como fecha de su estreno el 3 de abril de 1952, en el Teatro Argentino de Buenos Aires. (2ª sección, 21/7/1952), en línea: https://archive.org/stream/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_2da_seccion_1952-07-21/1952-07-21_djvu.txt). Se confirma, por tanto, que “Romería” inició su actividad en 1948.

²⁵ El Teatro Argentino de Buenos Aires, se inauguró como Teatro Piedad en 1892 y cambió su nombre tras ser reformado en 1898. Desapareció tras un incendio el 2 de mayo de 1973.

de Hurtado de Córdoba aparece escrito con letras mayúsculas o en mayor tamaño en la portada, en el desplegue central y en la contraportada del programa, diferenciándole claramente del resto de artistas; excepto de la pareja de cantantes Carmen Morell y Pepe Blanco. Al leer su contenido, se comprueba que, dentro de la primera parte, participó en el 7º cuadro, titulado “Arco iris de la guitarra”, con música de Solano, junto a Cristina Reyes, Stella Maris, Lieja Martínez, Rosarito de Ávila y Trini Lafuente, y en el 8º cuadro, “Aragón”, que estaba protagonizado por Carmen Morell y Pepe Blanco. En este último, además de intervenir como bailarín solista, lo hizo como coreógrafo. Entre los bailarines, aparecen mencionados Reyes y Castro, Rafael Hernández, Olga Enhart, Iris Marín, Raquel Fernández, Lilian de Monterrey, Anita Rocío, Lieja Martínez, Trini Lafuente, Cristina Reyes y Stella Maris. Ya en la segunda parte, sólo se indican intervenciones como bailarín principal en los cuadros 1º “Galicia en fiestas” y 13º “Embrujo de Granada”, y como solista del cuadro 10º “Luna y Ciprés” con música de Albéniz.

El programa de *Veinte rosas de España* señala en su portada que se trataba del espectáculo de despedida del cuarto “año triunfal” de la compañía. Era una revista en 21 cuadros, original de Alberto J. Smuclir, con música original y adaptada de Ramón Zarzoso, de Pedro Massa, Guillermo Cases, Arsenio Mármol, Eugenio de Briganti y Kadú. Se señala como inicio del espectáculo una “Marcha de romería”, tras la cual se desarrolla toda la programación. Hurtado de Córdoba vuelve a ser anunciado de forma diferenciada y participa como coreógrafo y bailarín en distintos cuadros: en el 1º, 8º y 12º de la primera parte, y en el 2º y 6º de la segunda: “Tocando a misa” (estampa maragata), “Castilla” de Albéniz —que incorpora como prólogo Goyescas de Granados—, “Estampa asturiana”, “En el café de Zapico” y *La vida breve* de Falla.

De España llegó un cantar se difunde como un programa del quinto año de la compañía en el que se anuncia a Hurtado de Córdoba como figura estelar y como atracción flamenca notable a Niño de Utrera y Trini Moren. Era una revista en 22 cuadros, original de Alberto J. Smuclir, Pedro Massa, Eiffel Celesia, con música de Manuel Naranjo, Guillermo Cases, Kadú, José María Palomo y Miguel C. Díaz. El planteamiento de conjunto apenas cambia respecto a los dos ejemplos anteriores y vuelve a repetirse la participación de Hurtado como bailarín y/o coreógrafo: en los cuadros 6º, 10º y fragmento b del cuadro 11 de la primera parte, 1º, 5º, 6º y 10º de la segunda parte: “El jardín embrujado” (sobre el Polo de Bretón), “Leyenda sevillana”, “En la huerta murciana” (Barracas y moreras), “Zambra en Granada”, “Torerillo andaluz”, “Mambo gitano” y “Tango y pasodoble” respectivamente.

El éxito de Amalia de Isaura y Narciso Hurtado llega hasta la prensa de Madrid, que en septiembre de 1951 publica un texto sin firmar con el siguiente titular: “Triunfo rotundo y esplendoroso de Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba en la Argentina” (*Informaciones*, 4/9/1951). La noticia informaba sobre el extraordinario éxito cosechado por ambos, en el Avenida la primera y en el Teatro Argentino el segundo, pero en esta ocasión incidía más en el renombre y prestigio alcanzados por el bailarín, al que calificaba como “rey de la danza” gracias a su baile “único y maravilloso” (Anónimo, 1951). El artículo rememora cómo sus actuaciones en pasadas temporadas junto a Isaura en los teatros Fuencarral y Reina Victoria de Madrid ya significaron una auténtica revelación e indica que sus éxitos pasados en España, sumados a los alcanzados en Argentina, le han convertido en celebridad mundial pese a su juventud. Sin duda se está refiriendo a la participación de Hurtado de Córdoba en la compañía Romería, puesto que esa misma página del diario recoge otra noticia sobre Carmen Morell y Pepe Blanco, donde se menciona su participación junto a Hurtado en ese teatro.

En una de las entrevistas publicadas que se conservan en la documentación del FHC (Anónimo, s.f.: 17-18), el bailarín relata los gratos recuerdos que guardaba de su gira con Romería por diferentes ciudades del interior del país (Rosario, Córdoba, Santa Fe, Mendoza y San Juan) debido al entusiasmo del público hacia lo español y, que una vez finalizado ese periplo, actuó como solista en conocidas salas de la ciudad Buenos Aires, como Maipo y Goyescas.

Gran Compañía Folklórica Española

"ROMERIA" DIRECCION GENERAL ANGEL DE DOLAREA

DÍAS HABILES — SABADOS, DOMINGOS y FERIADOS
NOCHE a las 22 — VERMOUTH a las 17.50 y NOCHE a las 22

VEINTE ROSAS DE ESPAÑA

NUEVA REVISTA en 21 cuadros, original de ALBERTO J. ENRIET con música original y adaptada y las colaboraciones de PEDRO MARSA, GUILLERMO CASES, ARSENIO MARINOS, EUGENIO DE BRIGANTI y KADO

PRIMERA PARTE

MARCHA DE "ROMERIA"
Cuadro 1º — "TÓCANDO A MISA"
Eugenio Casanova
Letra de José Benito Herrera
Bautista de Jesús Irujo

HURTADO DE CORDOBA
Isabel Hernández, Iris María, Raquel Fernández, Carmen Pastor, Diana Durán, Anita Parrado, Rosarito Díaz, Nelly Videla, Anita Muñoz

COROGRAFIA: Hurtado de Córdoba

Cuadro 2º — "AMANECE ESPANOL"
(Kado)
Anita Rocio

Cuadro 3º — "LA NISA DE LOS CLAVILES"
(Melina Vela y Serrano)
Dora La Algalabilla

Cuadro 4º — "LA CHULA CASTIZA"
(Aurelio de Kado)
Raquel Fernández

Cuadro 5º — "CUENTOS GALLEGOS"
XAN DAS BOLAS

Cuadro 6º — "GRANADA"
(Jaqueto Lara)
Isabel Hernández

Cuadro 7º — "LA VOZ DE ESPAÑA"
Raquel Fernández, Juan José Irujo y ANTONIO MEDIO

Cuadro 8º — "CASTILLA"
(Albelda)
HURTADO DE CORDOBA
Raquel Fernández, Nelly Videla,

Anita Rocio, Diana Durán, Anie Muñoz, Rosarito Díaz.
(Como prólogo de este cuadro, "Goyescas", intermedio de Granada)

COROGRAFIA: Hurtado de Córdoba

Cuadro 9º — "OBOLA"
(Trotas)
Iris María

Cuadro 10º — "DE REIGOROSO CHOTIS"
(Estreno de Aquilino Lara)
Melina Castilla

Cuadro 11º — "CARMEN PASTOR, ENRIET DIAZ, DIANA DURAN, ANITA PARRADO, ANITA MUÑOZ, NELLY VIDELA."

Cuadro 12º — "MANOLO EL CONQUISTADOR"
(Letra de Tonda Arca)
Iris María, Carmen Pastor, Isabel Hernández y

XAN DAS BOLAS

Cuadro 13º — "ESTAMPA ASTURIANA"
(Pablo Serrano y Kado)
Iris María, Alberto Contreras, Isabel Hernández, Raquel Fernández.

ANTONIO MEDIO

Melina Castilla, Nelly Videla, Dora La Algalabilla, Anita Muñoz, Anita Parrado, Carmen Pastor, Diana Durán, Enrieta Díaz, Anita Rocio, Luis D. Cáceres, Olga Enriet, Aurora Reyes, Beatriz Trujillo y

HURTADO DE CORDOBA
COROGRAFIA: Hurtado de Córdoba

SEGUNDA PARTE

Cuadro 1º — AURORA CHULLA
(Letra de Arsenio Marinos y Alberto J. Enriet, música de Eugenio de Briganti)
(Se interpreta un fragmento de "Juan Heredia" de Eduardo Guisasa)

Quilón Alberto Contreras
El autor Juan José Irujo
Juan Muñoz DOMINGO RAPELLI
Vicenta Isabel Hernández
Las evocadoras Hermanas Castilla

Cuadro 2º — EN EL CAFE DE ZAPICO
HURTADO DE CORDOBA
Aurora Reyes, Isabel Hernández, Luis D. Cáceres y Antonio Aguilar.
COROGRAFIA: Hurtado de Córdoba

Cuadro 3º — ACROBACIA
Trio Delani

Cuadro 4º — MADRID ALEGRE Y CHULAPOL
(Letra de Tonda Arca y Pedro Marsa, música de Kado)
Serenata XAN DAS BOLAS
Ronda Carmen Pastor
Viajero Juan José Irujo
Castella Dora La Algalabilla

Cuadro 5º — CANCIONES DE ESPAÑA
ANTONIO MEDIO

Cuadro 6º — LA VIDA BREVE
(Pala)
HURTADO DE CORDOBA

Cuadro 7º — "QUE CUERPO TENGO YO!"
(Serrano)
Dora La Algalabilla

Cuadro 8º — BOLERO
(Piquito, Rigo XVIII)
Aurora Reyes

Cuadro 9º — VEINTE ROSAS DE ESPAÑA
(Pala Serrano y Guillermo Cases)
Carmen Pastor, Dora La Algalabilla, Iris María, Isabel Hernández, Melina Castilla.

ANTONIO MEDIO
Olga Enriet, Carmen Pastor, Raquel Fernández, Rosarito Díaz, Diana Durán, Anita Parrado, Anita Muñoz, Aurora Reyes, Nelly Videla y Beatriz Trujillo.

COROGRAFIA: Olga Enriet

SEDAS LANAS ALGODONES CASIMIRES

JAQUETTE

Bartolomé Mitre 1472

A tres pesos / esto sé / encontraré Ud. / el más amplio / surtido en / telos de calidad / a PRECIOS MUY / CONVENIENTES

¡IMPORTANTE! ¡DESCUENTO PRESENTANDO ESTE AVISO.

La dirección se reserva el derecho de alterar el orden de este programa, cambiando el desarrollo del mismo o suprimiendo algún cuadro.

Disposición municipal (Art. 20 - C. D. 545.24) — QUEDA PROHIBIDO la permanencia de personas de ambos sexos con nombre puesto, una vez comenzado el acto.

Fig. 36. Programa de mano de Veinte rosas de España con la compañía Romería.

También existe constancia documental de sus actuaciones con la compañía Romería en el Teatro 18 de Julio de Montevideo (Uruguay). En el FHC se conservan dos programas en los que aparece de nuevo como figura estelar bien diferenciada del resto (CDAEM, FHC, 2/2.1), uno del lunes 26 en noviembre de 1951 y el otro fechado el domingo 20 de enero de 1952 en el que se indica que, al día siguiente, el lunes 21, se despide la compañía. Ambos pertenecen al cuarto año de actividad de dicha empresa, por lo que se deduce que fueron posteriores a las actuaciones en el Teatro Argentino de Buenos Aires. Los programas repiten los títulos que ya han sido mencionados más arriba, *Brindis a España* y *Veinte rosas para España*, (Fig. 36) que corresponderían a la misma temporada.

Alcanzar un sueño

Probablemente impulsado por sus últimos éxitos, Hurtado decidió embarcarse en la creación de un ballet propio, dirigido y protagonizado por él, con el que debutó en el Teatro Odeón de Mar de Plata, a cuyo público dirigió el siguiente discurso radiofónico:

Estimados oyentes de L. u. 9 radio Mar del Plata al presentarme por primera vez ante el distinguido público marplatense hace siete años percibí una emoción que, al recordarla después de haber descansado, aquella noche memorable pensé que, si algún día Dios me proporcionaba la ambición de mis sueños, de poder formar un día un ballet, que fuese el público marplatense el primero que de mi primer espectáculo tuviera primicia. Y Dios no abandona a los buenos intencionados, a los siete años, hizo que mis deseos se lograsen. He distraído unos momentos de los ensayos de mi espectáculo para tener el placer de ponerme en contacto con ese público tan cordial y cariñoso, para el cual guardo un recuerdo imperecedero. Mi espectáculo no es a mí a quien corresponde juzgarlo, pero he puesto en él todo mi amor y mi mayor entusiasmo y pienso no defraudar a ustedes que serán los primeros jueces, puesto que esta es la primera función que ofrezco en Sudamérica, y al partir en una extensa gira que me llevará a recorrer casi todo el mundo, tengan ustedes la completa seguridad que en mi pensamiento estarán siempre presente, con el primer público que ha sido juez de mi espectáculo. GRACIAS (CDAEM, FHC, 6/6).

Más tarde se presentó en el Teatro Grand Splendid²⁶ de Buenos Aires, momento que coincide con la realización de la entrevista titulada: “Cómo creó su Ballet Español Hurtado de Córdoba” (Anónimo, s.f.). Al inicio de la conversación, Hurtado manifiesta su enorme satisfacción por la magnífica acogida que su compañía ha recibido, pese a que confiaba en su capacidad personal como bailarín y coreógrafo y la del elenco de artistas que la integran para que su proyecto saliera adelante, y cómo ello ha propiciado prorrogar su estancia en ese recinto y encadenarla con compromisos ya adquiridos previamente. Explica que, además de la propia creación coreográfica, también se ha encargado de la escenografía, de realizar el vestuario y de supervisar la iluminación.

Los deseos que el bailarín había confesado tener cuando apenas tenía dieciocho años parecían haberse hecho realidad: “soñé y sueño con ser un excepcional artista, con largos viajes, con grandes espectáculos encabezados con mi nombre...” (De Córdoba, 1945: 30.). Había llegado el momento que tanto esperaba y parece que su implicación fue total:

Yo mismo he salido, desde las 8 de la mañana hasta la hora del ensayo a recorrer tiendas para observar las telas, los colores, comprar lentejuelas, (Figs. 37a y 37b) hilos, adornos, botones, buscando siempre lo mejor para presentar un espectáculo visualmente atrayente. Me he desvelado por la elección de cortinajes, por el juego de luces, por la confección del vestuario, por la

²⁶ Este teatro fue destruido por un incendio en 1955 y en su lugar se levantó el actual Teatro Enrique Carreras.

escenografía; y... ensayando, además, todo el día antes y después del debut, para conseguir, en premio, ese milagro que es distraer al público, hacer que el espectador se quede sentado en su butaca hasta la terminación de la función, lo que en un espectáculo coreográfico, sin diálogo ni canciones, a pura danza, es decir mucho... (Anónimo, s.f.).



Fig. 37a. Lentejuelas y canutillos.



Fig. 37b. Chaquetilla y pañuelo de Narciso Hurtado de Córdoba.

Pese a que no se ha localizado ningún programa sobre las actuaciones en este teatro que permita establecer claramente las fechas concretas en las que se realizaron, sí se ha encontrado una referencia en *Teatro. Revista Internacional de la Escena*. En el número 8, Jorge Roberto Montes, colaborador de la publicación desde sus inicios, alude a ellas en una de sus habituales crónicas sobre la actividad teatral en Buenos Aires (1953: 23-24). Da cuenta del éxito que han obtenido “unas galas de danza hispana” que el bailarín Hurtado de Córdoba ha ofrecido en el escenario del Splendid al frente de un elenco y aporta su propio criterio sobre el bailarín:

Hurtado merece sobradamente su posición de primerísimo plano, ya que es poseedor de una personalidad original y un dinamismo rebotante de originalidad. Su arte se manifiesta con un desborde de giros y violentas posturas de rasgos varoniles. Se adueña de la escena en cuatro saltos, y lo que en el primer instante parece ser sólo una manifestación muscular va exponiendo en todas las actitudes de la danza las propiedades de un arte que Hurtado hace viril y maravilloso dentro de las normas estéticas que lo rigen (Montes, 1953: 23-24).

Después, continúa haciendo alusión a lo más destacado de la compañía:

Junto a esa presencia de magnífica jerarquía, Amalia de Isaura vertió su veteranía y su desbordante caudal expresivo con gran regocijo del público, que una vez más ha vuelto a desternillarse de risa con dichos que se le oyeron mil veces. He ahí lo difícil, Su parodia del “drama romántico” es formidable. También destacan Luis de Cáceres, brillante en el zapateado, la pareja Lorca-Sevilla, muy bien en lo regional, y Guillermo Cases y Lydia Latzke en sus ejecuciones al piano. Vistosos trajes y unos brillantes decorados —como siempre— de Gori Muñoz, alarde de color e ingenio (Montes, 1953: 24).



Fig. 38. Teatro Grand Splendid de Buenos Aires.

Si a ello sumamos un curioso documento que se ha conservado entre la documentación olvidada —probablemente un grato recuerdo que mereció la pena guardar—, no hay ninguna duda de que la presentación de Hurtado de Córdoba y su Ballet Español en el Grand Splendid (Fig. 38) tuvo lugar en 1953 y de que tuvo una magnífica acogida, tanto dentro como fuera del teatro:

Tablilla.

Buenos Aires, 16 de junio de 1953

Desde hoy queda grabado otro nombre glorioso en este teatro, ayer fue Carmen Amaya, hoy Hurtado de Córdoba, y al caer el telón de esta noche, en este templo, y digo templo por cuanto ha sido bendecido por el Todopoderoso al enviar a Hurtado de Córdoba y ese gran equipo de arte español, que todos los días nos han brindado el más grande espectáculo de ritmo y color y que perdurará por siempre en este teatro, pues en él hemos visto y escuchado todo lo imprescindible como para poder decir “grandioso espectáculo”. Y en el aspecto comercial, quiera Dios que siempre tenga la acogida cordial y agradecida de todos los públicos del mundo, pues estoy seguro de que nos volveremos a ver con tan genial artista, de contagiante (sic) simpatía y autoridad suficiente como para brindar el espectáculo cumbre de estos tiempos. Por todo ello, mi simpatía, gracias por esa cordialidad que nos han brindado para el bien de nuestro querido teatro (CDAEM, FHC, 7/9)²⁷.

Si el público —que colmó totalmente la sala— concurrió al Gran Splendid para ver un espectáculo de la más alta jerarquía artística en la presentación del Ballet Español de Hurtado de Córdoba, salió ampliamente satisfecho. Y así lo demostró en el raudal de aplausos con que rubricó cada número del selecto programa, y que permitió el lucimiento del gran bailarín hispano, así como de los integrantes de su elenco, tan homogéneo que fuera injusto hacer nombres. Todos cumplieron su labor a conciencia prodigándose sin laca, en plausible afán de agradar, y en esto sí es justicia destacar a Hurtado que se dio generoso y cosechó tan calurosa recepción que fácil es predecir el éxito rotundo entre nosotros. Amalia de Isaura con su reconocida gracia constituyó un aporte valioso. Y de los números, todos muy buenos, en difícil elección, podría citarse por méritos a “Venta del puerto”, “Aragón”, “Córdoba”. A requerimiento de insistentes aplausos, algunos fueron repetidos (CDAEM, FHC, 3/10)²⁸.

A través de una carta de agradecimiento de Alberto Vacarezze y Pedro Aleandro, presidente y secretario de la junta directiva de la Casa del Teatro²⁹, en la que expresan su compromiso con los fines de la institución, sabemos que en esas fechas Hurtado participó con su ballet en una actuación en apoyo y homenaje a la profesión teatral en Buenos Aires, del mismo modo que lo había hecho individualmente en el Teatro Ateneo

²⁷ El texto que se reproduce fue escrito por el director del teatro (Max Glücksmann). Entendemos que fue expuesto en la tablilla para hacerlo público.

²⁸ La cita corresponde a una de las fragmentadas reseñas que forman parte de un *collage*.

²⁹ La Casa del Teatro es una entidad argentina que fundó la soprano Regina Pacini en 1938 para que los artistas jubilados con necesidades económicas o sin vivienda pudieran descansar. Es un gran edificio de diez plantas, ubicado en la Avenida de Santa Fe 1243, que fue construido por el arquitecto Alejandro Virasoro.

el año anterior; entonces también recibió el agradecimiento de la presidenta Alcira Olivé de Moller y la secretaria Elena M. de Reilly por “su generosidad hacia los compañeros” (CDAEM, FHC, 7/10)³⁰.

Pese a la falta de información sobre esas primeras actuaciones en Mar de Plata y Buenos Aires, sabemos quiénes constituyeron el Ballet Español de Hurtado de Córdoba y cómo se estructuraba la representación, ya que se han conservado un programa, que corresponde a la temporada de 1953 del Teatro Alberdi en San Miguel de Tucumán³¹, (Figs. 39a y 39b) al noroeste de Argentina, y un dossier —sin fecha³²—, que recoge la información de la compañía.

BALLET ESPAÑOL
HURTADO DE CORDOBA
 DIRECCION MUSICAL
GUILLERMO CASES
 ★
LIDIA LATZKE
 CONCERTISTA DE PIANO
MARIA DE ALBA **DORITA BURGOS**
ELSA LARA **ELCI GALLEGO**
LA SEVILLANITA
LORCA — SEVILLA
LUIS DE CACERES
CARLOS RAMOS **RICARDO MODREGO**
 y la actuación especial de
AMALIA DE ISAUURA
 DIRECCION Y COREOGRAFIA
HURTADO DE CORDOBA

Hoy . miercoles 19. Hoy
 Noche a las 22.15 hs.
 EXTRAORDINARIO ACONTECIMIENTO ARTISTICO
ESTRENO !!!
RAPSODIA ESPAÑOLA
PRIMERA PARTE
 1 — PRELUDIO Guillermo Cases y Lidia Latzke
 2 — AMALIA DE ISAUURA
 3 — TRIANA (Albéniz) HURTADO DE CORDOBA - Dorita Burgos,
 Elsa Lara, La Sevillanita y Elci Gallego
 4 — DANZA DEL SIGLO XVIII Lorea - Sevilla,
 1er. Tiempo - GOYENCAS (Granados) María de Alba, Dorita Burgos, Elsa Lara,
 2do. Tiempo - SERENATA (Malats) La Sevillanita y Elci Gallego
 3er. Tiempo - BOLERO (Cases) AMALIA DE ISAUURA, HURTADO DE CORDOBA, J. Sevilla, Luis de Cáceres, Lorea,
 María de Alba, Elci Gallego, Elsa Lara, Dorita Burgos y La Sevillanita
 5 — AMALIA DE ISAUURA Luis de Cáceres, Carlos Ramos, R. Modrego
 6 — ZAPATEADO (Cases) Lorea - Sevilla
 7 — AURESKY (Cases)
 8 — ARAGON HURTADO DE CORDOBA
 Jota de Alcañiz (Font) Lorea, Sevilla, La Sevillanita, L. de Cáceres
 Bolero de Caspe (Cases) HURTADO DE CORDOBA y todo el ballet
 Jota de Brado
SEGUNDA PARTE
 1 — ARGENTINA HURTADO DE CORDOBA, Luis de Cáceres,
 a) Zamba (Gómez Carrillo) Jesús Sevilla, Dorita Burgos, La Sevillanita
 y Djesusina Lorea
 b) Malambo (popular) HURTADO DE CORDOBA, Luis de Cáceres,
 Lorea - Sevilla, D. Burgos y La Sevillanita
 2 — AMALIA DE ISAUURA HURTADO DE CORDOBA, Luis de Cáceres,
 3 — VENTA DEL PUERTO (Estampa) Dorita Burgos, Elci Gallego, Carlos Ramos,
 Ricardo Modrego
 Lorea - Sevilla
 4 — ALEGRIAS (Cases) Guillermo Cases y Lidia Latzke
 5 — CONCIERTO DE PIANO HURTADO DE CORDOBA, Elsa Lara, Elci
 Gallego, Dorita Burgos, Lorea, María de Alba
 6 — TOCANDO A MISA (Bom) La Sevillanita
 Carlos Ramos
 7 — CONCIERTO DE GUITARRA HURTADO DE CORDOBA
 8 — CORDERA (Albeniz)
 9 — AMALIA DE ISAUURA
 10 — ESPARA (Chabrier) HURTADO DE CORDOBA y todo el ballet
 Compañías y arreglo musical de Guillermo Cases
 Decorados sobre bocetos de GORI MUÑOZ realizados por Testa
 Vestuario diseñado por GORI MUÑOZ y HURTADO DE CORDOBA realizados por Bert,
 Edite, G. Frago, (Pardo) y J. Gómez. Modelos de la señora Isaura por "Dreuil"
 Glorias de Clemente Cimorra. Regisseur: Ricardo Leguacía. Maquinista: A. Asumma
 Administrador de Compañía: Armando Antonio Espósito

Fig. 39a. Interior del programa de mano de *Rapsodia Española*. Teatro Alberdi, Tucumán 1953.

³⁰ La primera de las cartas citadas tiene fecha del 9 de junio de 1953 y la segunda del 27 de mayo de 1952.

³¹ En el programa sólo se indica el día de la semana y la hora, no el mes: miércoles 19 noche. Tiene que tratarse de septiembre porque en 1953 es el único mes en el que coincide que ese día sea miércoles.

³² El dossier sería posterior a las actuaciones de Hurtado y su ballet en el Teatro Splendid, ya que en la relación de reconocimientos de la crítica, estas aparecen mencionadas.

El espectáculo, en el que contó con la colaboración especial de Amalia de Isaura, se denominó *Rapsodia española* y constaba de las siguientes piezas:



Fig. 39b. Portada del programa de mano de *Rapsodia Española*. Teatro Alberdi, Tucumán 1953.

Primera parte

1. Preludio (musical)
2. Amalia de Isaura
3. Triana (Albéniz)
4. Danza del siglo XVIII
 - Primer tiempo: Goyescas (Granados)
 - Segundo tiempo: Serenata (Malat)
 - Tercer tiempo: Bolero (Cases)
5. Amalia de Isaura
6. Zapateado (Cases)
7. Aurreku (Cases)
8. Aragón
 - Jota de Alcañiz (Font)
 - Bolero de Caspe (Cases)
 - Jota de Bretón

Segunda parte

1. Argentina
 - a) Zamba (Gómez Carrillo)
 - b) Malambo (popular)
2. Amalia de Isaura
3. Visita del puerto (Estampa)
4. Alegrías (Cases)
5. Concierto de piano
6. Tocando a misa (Romo)
7. Concierto de guitarra
8. Córdoba (Albéniz)
9. Amalia de Isaura
10. España (Chabrier)

La dirección y arreglos musicales de los espectáculos estaban en manos de Guillermo Cases, con quien Hurtado había coincidido en Romería, y de la ejecución pianística se encargaba Lidia Latzke. El vestuario fue diseñado por Gori Muñoz y el propio Hurtado. Los bailarines integrantes del elenco eran María de Alba, Dorita Burgos, Elsa Lara, Elci Gallego, la Sevillanita, Djenana Lorca³³, Luis de Cáceres y Jesús Sevilla; a ellos se sumaban los guitarristas Carlos Ramos y Ricardo Modrego³⁴ (Fig. 40).

Tras el éxito de su presentación, Hurtado realizó giras con su Ballet Español por Sudamérica y Centroamérica. No es posible trazar el itinerario que siguieron, pero mencionamos un artículo publicado en el número 26 (julio de 1954) de la revista *Tierra Firme*, que se conserva en el FHC, que estaría vinculado al paso del ballet por Venezuela y cuyo autor dedica casi dos páginas completas a exponer un apasionado panegírico del artista (J.R.V, 1954:22):

Hurtado ha creado el ballet español. Esto, dicho así, de manera tan rotunda, parecerá audaz a los clásicos del ballet. Pero es que no encontramos aún la definición exacta de esta nueva manera de comprender y expresar la danza. No olvidemos que se le atribuye un origen hierático. Y es que hace falta una creencia, una fe, para transformar esos simples ejercicios gimnásticos en una obra de arte popular. Popular... esto hemos dicho...



Fig. 40. Nana Lorca -en el centro- interpretando una danza de escuela bolera.

³³ Djenana Modrego Vigaray, de nombre artístico Nana Lorca. En una entrevista realizada por Cristina Marinero (2010) recordaba sus inicios como bailarina con Jesús Sevilla y cómo viajaron juntos a Buenos Aires, acompañados de su madre y su hermano, guitarrista, donde estuvieron entre 1951 y 1955. Los tres se incorporaron al Ballet Español de Hurtado de Córdoba. También señalaba que en 1953 o 1954, estando en Nueva Orleans con Hurtado, conoció personalmente a José Greco, que años después se convertiría en su pareja personal y profesional, al que había visto en el Teatro Fontalba de Madrid bailando con Pilar López.

³⁴ Hermano de Djenana Modrego. Junto a ella, su madre y el bailarín Jesús Sevilla, viajaron a EE.UU. y los tres se incorporaron al Ballet Español de Hurtado de Córdoba. Volveron a España porque fue convocado para hacer el servicio militar. (Marinero, 2010: 90).

PRIMER PROGRAMA	
PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
1 - PRELUDIO James León y Lydia Latzke	1 - CAMINO A ROMA (Ochaita, Valerio y Solano):
2 - PRESENTACION AMALIA DE ISAURA	a) EN EL CAMINO Dorita Burgos
3 - TRIANA (Albéniz) HURTADO DE CORDOBA, Dorita Burgos, Beatriz Trujillo, Elci Gallego y La Sevillanita.	b) EL VATICANO HURTADO DE CORDOBA, Maria de Alba,
4 - CADIZ (Albéniz) Lorca Sevilla	c) BODA EN EL PUEBLO HURTADO DE CORDOBA y todo el Ballet
5 - EN EL CAFE DE CHINITAS (G. Lorca) HURTADO DE CORDOBA, Maria de Alba, Dorita Burgos, Beatriz Trujillo, Dejenana Lorca, Elci Gallego, La Sevillanita, Jesús Sevilla y Luis de Cáceres	2 - MALAGUEÑA (C. Ramos) Carlos Ramos
6 - ALEGRÍAS EN SOL (C. Ramos) Ricardo Modrego	3 - DANZA DEL FUEGO (Manuel de Falla) HURTADO DE CORDOBA, Maria de Alba, Dorita Burgos, Dejenana Lorca, Beatriz Trujillo, Elci Gallego y La Sevillanita.
7 - FARRUCA (Cases) Luis de Cáceres, Carlos Ramos y Ricardo Modrego	4 - AMALIA DE ISAURA
8 - AMALIA DE ISAURA	5 - CONCIERTO DE PIANO James León y Lydia Latzke
9 - BOLERO (Ravel) HURTADO DE CORDOBA, Maria de Alba, Beatriz Trujillo, Dejenana Lorca, Jesús Sevilla, Dorita Burgos, Elci Gallego, Luis de Cáceres y La Sevillanita	6 - MUÑEIRA (Cases) Lorca Sevilla
	7 - POLO GITANO (Bretón) HURTADO DE CORDOBA
	8 - AMALIA DE ISAURA
	9 - ARAGON:
	a) BOLERO DE CASPE Dejenana Lorca, Jesús Sevilla, La Sevillanita y Luis de Cáceres
	b) JOTA DE BRETON HURTADO DE CORDOBA y todo el Ballet
INTERMEDIO	
LA EMPRESA SE RESERVA EL DERECHO DE ALTERAR EL PROGRAMA	
DECORADOS SOBRE BOCETOS DE GORI MUÑOZ REALIZADOS POR TESTA. — VESTUARIO DISEÑADO POR GORI MUÑOZ Y HURTADO DE CORDOBA REALIZADO POR BERTO, EDELSE, C. FRAGO, GINDRE Y J. GOMEZ.	
PIANOS USADOS EN ESTAS PRESENTACIONES DE LA MARCA WURLITZER	

Fig. 41a. Interior de programa de mano. Teatro La Perla, San Juan de Puerto Rico.

Según se observa en el programa de la actuación en el Teatro La Perla en Ponce (Figs. 41a y 41b) (Puerto Rico)³⁵, Hurtado fue modificando las piezas que la compañía ponía en escena, aunque no su estructura, en la que combinaba partes musicales, intervenciones de Amalia de Isaura y partes bailadas solistas, de pareja y de grupo:

³⁵ En el programa sólo especifica el día de la semana, pero no el año: jueves 16 de septiembre. En 1953 ese día era miércoles, en 1955 viernes y en 1954 jueves, luego parece que se trataría de este último.

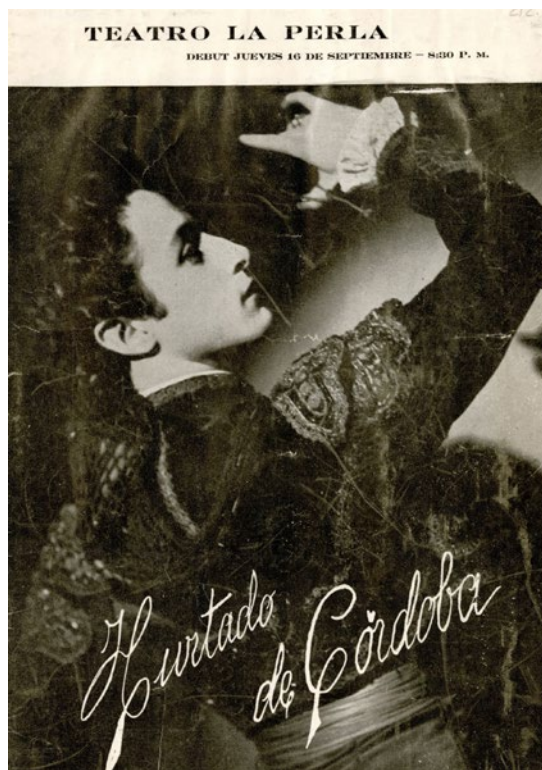


Fig. 41b. Portada de programa de mano. Teatro La Perla, San Juan de Puerto Rico.

Primera parte

1. Preludio (musical)
2. Amalia de Isaura
3. Triana (Albéniz)
4. Cádiz (Albéniz)
5. En el Café de Chinitas (G. Lorca)
6. Alegrías en sol (Ramos)
7. Farruca (Cases)
8. Amalia de Isaura
9. Bolero (Ravel)

Segunda parte

1. Camino a Roma (Ochaita, Valerio y Solano)
 - a) En el camino
 - b) El Vaticano
 - c) Boda en el pueblo
2. Malagueña (C. Ramos)
3. Danza del fuego (Falla)
4. Amalia de Isaura
5. Concierto de piano
6. Muñeira (Cases)
7. Polo gitano (Bretón)
8. Amalia de Isaura
9. Aragón
 - a) Bolero de Caspe
 - b) Jota de Bretón

Fue un periodo pleno de actividad para Hurtado. Dando por hecho que las grabaciones serían anteriores a su estreno en mayo de 1954, sabemos que participó en una nueva película titulada *Somos todos inquilinos*; (Fig. 42) esta vez realizada en Argentina, el país que le había encumbrado en los escenarios. El film fue dirigido por Enrique Carreras, Juan Carlos Thorry y Carlos Torres Ríos sobre un guion de José P. Dominiani, Julio F. Escobar y Manuel Rey, y tuvo como protagonistas a Hurtado de Córdoba, Elsa Marval, Juan Carlos Thorry, Analía Gadé, Inés Fernández, Guido Gorgati y Tito Climent (IMDb, 1954). La trama, muy sencilla, busca simplemente entretener a los espectadores. Está dividida en tres episodios, denominados “pasos de comedia”, cuyos intérpretes principales e historias difieren entre sí, pero suceden en el mismo espacio. La tercera, en la que intervienen Hurtado y Elsa Marval, no es más que un pretexto argumental para presentarles a él como bailarín y a ella como soprano. En el episodio se introducen varias escenas en las que Hurtado baila solo, con su compañera o con su ballet.



Fig. 42. Fotograma de la película *Somos todos inquilinos*, Narciso Hurtado de Córdoba junto a la cantante y actriz Elsa Marval, 1954.



Fig. 43. En el Canal 7 de la Televisión Argentina.



Fig. 44. Collage de prensa. Octubre, 1954.

Por otro lado, y aunque no conocemos las fechas concretas, no parece haber duda de que contó con un programa semanal en el Canal 7 de la televisión argentina (LR3 TV). (Fig. 43) Así lo anuncia un recorte de prensa contenido en un gran *collage* que se encontraba entre la documentación que guardaban las maletas (Fig. 44) (CDAEM, FHC, 3/10) y que probablemente se utilizaría como reclamo propagandístico³⁶: “Hurtado de Córdoba, el cotizado y popularísimo bailarín español, secundado de forma excelente por su ballet, se presenta ante las cámaras televisoras los días martes a las 21:05 h.”. También se menciona dicha emisión en un artículo publicado que se conserva en el CDAEM (FHC, 3/8)³⁷.

³⁶ Ese mismo *collage* aparece en una foto del interior de un recinto, probablemente escénico, en el que Hurtado de Córdoba posa al lado de un panel informativo (a su izquierda) en el que se exponen fotografías y carteles suyos y de su ballet (CDAEM, FHC, 10/9).

³⁷ El artículo titulado “Hurtado de Córdoba”, sin cabecera ni firma, tiene una extensión de tres páginas con fondo azul y contiene cinco imágenes a color que parecen haber sido realizadas durante una función o un ensayo general. A lo largo del artículo, el autor analiza el proceso creativo de Hurtado de Córdoba, introduce lo que parecen ser fragmentos de una entrevista y aporta su valoración del espectáculo.

El viaje a Estados Unidos

Al finalizar 1954, llegó el momento de probar suerte en Estados Unidos, aunque es posible que Hurtado de Córdoba llevara mucho tiempo planteándose la posibilidad de hacerlo. Se conserva una carta del 28 de junio de 1952 en la que Benito Collado, mánager de un establecimiento ubicado en Nueva York denominado El Chico, da respuesta a un envío postal de Nino de Utrera y Trini Moren³⁸ en el que le habían recomendado a Hurtado de Córdoba y proponían que le contratara para su recinto. Este, tras describir las difíciles circunstancias que habían atravesado hasta ese momento, con una mayor presión fiscal, recintos teatrales poco activos y cierre de su local sábados y domingos, además de varios meses en verano, menciona la reciente estancia en la ciudad de “Los Chavales de España” y el enorme éxito que han tenido gracias a la atracción que tiene todo lo español y lo novedoso; incluso para programas televisivos.

Dirigiéndose a Trini, indica que necesita conocer las condiciones económicas que solicita su recomendado y le sugiere que, dadas las circunstancias, no pida demasiado si realmente busca ser contratado en El Chico. A cambio, él cooperará en todo lo que pueda, utilizando sus contactos entre periodistas para que se dé a conocer y permitiendo que trabaje en otros recintos siempre que no interfiera en lo acordado. Y añade:

Si toca los palillos y baila como tú me dices en tu carta, estoy segurísimo de que aquí podrá hacerse un buen dinero dando clases a bailarinas del país, pues así está (sic) viviendo Antonio Valero, Angel Cansino (sic), Lola Bravo, el Chileno y otros más. Eso no será mucho, pero siempre es una buena ayuda para un artista desconocido, por los primeros tres a cuatro meses. Una vez que sea conocido y guste, tú ya sabes el resto” (CDAEM, FHC, 7/10).



Fig. 45. Fachada del 48th ST Theatre, Broadway

³⁸ Nino de Utrera y Trini Moren habían compartido cartel en la revista *De España llegó un cantar*, espectáculo que la Compañía Folklórica Española Romería había puesto en escena en el Teatro Argentino de Buenos Aires.

No tenemos constancia de que llegaran a un acuerdo, ni de que Hurtado trabajara para él.

Antes de su presentación, que tuvo lugar el 10 de octubre en Nueva York, en el Teatro de la Calle 48 (48th Street Theatre), situado al este de Broadway, (Fig. 45) se desplegó una campaña de anuncios en prensa que exhibía sus éxitos anteriores para atraer al público:

María del Carmen Valiente y Emilio Delbene presentan al mejor bailarín español Hurtado de Córdoba y su ballet, la brillante compañía que ha sido aclamada en Madrid, Londres, Montevideo, Buenos Aires y Río de Janeiro (CDAEM, FHC, 3/10).

No disponemos de información suficiente para delinear el itinerario escénico que Hurtado de Córdoba y su ballet siguieron en EE.UU., aunque sí podemos advertir la desigual recepción que tuvo su estreno. Hemos localizado reseñas bastante favorables, como las de John Chapman y Rober Bagar (CDAEM, FHC, 3/3)³⁹ y, sin embargo, la acogida del espectáculo por parte de John Martin —una de las grandes autoridades de la crítica de danza estadounidense— no fue nada benévola.

John Chapman ya transmite un tono positivo en el título de su crítica en el *Daily News* de Nueva York al destacar la juventud, imaginación y gran habilidad de Hurtado de Córdoba y recalcar cómo esas cualidades tienen su claro reflejo en todo el conjunto. Describe a Hurtado como un “apuesto hombre de 26 años con una sonrisa cautivadora” y un claro espíritu de líder que le ha llevado a rodearse de jóvenes atractivos, competentes y bien entrenados, capaces de trabajar con intensidad como solistas o como conjunto dieciocho números de gran variedad, sin errores ni traspies y con un magnífico trabajo de castañuelas, logrando crear una nueva compañía de bailarines españoles que muestra una gran unidad. Establece una comparación:

A diferencia de José Greco, que es bastante firme en todo, De Córdoba es ligero y flexible. Puede realizar las rutinas habituales en español con tanta nitidez y fuerza como sea necesario y también puede realizar muchas proezas con los pies, si se le permite la expresión, que dejarían perplejos a la mayoría de los bailarines que pasan la vida aprendiendo el ballet clásico italo-ruso (11/12/1954: 70).

Especifica cómo su papel no se ha limitado al de bailarín principal, sino que también ha diseñado decorados —sencillos, numerosos y atractivos— y coreografías “genuinamente creativas” que cubren el campo “desde lo tradicional y clásico hasta lo popular, regional y gitano”, aunque sean limitadas en cuanto a la selección de música. Alude al origen español de la empresa, su recorrido anterior por América del Sur y Latinoamérica y su acierto al seleccionar un escenario más pequeño para dar un efecto íntimo con una orquesta de salón, pese al gran despliegue de medios escenográficos que han logrado desarrollar.

Destaca a Luis de Cáceres, bailarín de excelente estilo individual y al extraordinario dúo conformado por Jesús Sevilla y Djenana Lorca, que interpretan un *intermezzo* de Granados con una gracia aireada que no

³⁹ Estas reseñas forman parte del *collage* más arriba señalado compuesto de recortes de prensa que se encontraba entre la documentación que guardaban las maletas.

se encuentra a menudo en el repertorio español, y augura que, después de ofrecer las cuatro semanas de funciones previstas en ese teatro neoyorkino, la compañía logrará tener muchos seguidores, entre ellos, él mismo.

Robert Bagar, por su parte, señala que se trata de una agrupación bien formada en la que se percibe un buen hacer en el trabajo de grupo que repercute positivamente en la actuación porque no se perciben desajustes ni errores, que ofrece un repertorio amplio y variado, y que su entusiasmo se transmite al público favoreciendo la diversión. También subraya la atracción que, en general, producen los ritmos de la música española. Incide en el papel protagonista de Hurtado de Córdoba y en el gusto del público por las interpretaciones de zapato, entre las que destaca el “Zapateado” de Luis de Cáceres acompañado por las guitarras de Ricardo Modrego y Carlos Ramos.

Por el contrario, la crítica que John Martin publicó en el *New York Times* fue negativa, incluso dura, y apunta en su primer párrafo sus dudas sobre la posibilidad de que el conjunto consiga en Estados Unidos los mismos triunfos que señala el programa e indica que el tipo de espectáculo que ofrece se ajusta más al de un club nocturno que al de un teatro. Apunta que Hurtado se esfuerza al máximo por agradar, pero que sólo consigue ofrecer una sobreactuación porque tiene un concepto equivocado de la espectacularidad y todo se percibe exagerado. Menciona como ejemplo situar a una bailarina moviéndose detrás de una transparencia mientras el guitarrista interpreta un solo. Señala que la coreografía resulta superficial porque tan sólo ofrece una sucesión de rutinas y en muchos números las bailarinas parecen una especie de coro. No considera que ninguna bailarina del conjunto exhiba dotes notables, excepto Dorita Burgos por su pulcritud, ni que destaque la interpretación de Hurtado, al que superan los otros dos varones de la compañía, Jesús Sevilla y Luis de Cáceres. También hace mención al “Zapateado” que este último baila acompañado de las guitarras de Carlos Ramos y Ricardo Modrego como el único número que alcanza nivel artístico. En definitiva, considera la velada poco afortunada.

Pese a no saber cuál fue la recepción del público durante el tiempo que la compañía permaneció en el Teatro de la Calle 48, ni el efecto que provocaron las críticas arriba mencionadas, ha quedado constancia de que tuvieron otros compromisos de trabajo en Estados Unidos. Participaron en el musical *Travel-Ad Follies of 1954* (CDAEM, FHC, 2/2.1)⁴⁰, promocionado por *Holiday Magazine* con dirección de Paul Ryan, libreto de Gerry Morrison y música de Alvey West, que se puso en escena en el Hotel Sheraton (Park Sheraton Hotel) de Nueva York el 12 de noviembre; bailaron en el Cotillion Room del Hotel Jung en Nueva Orleans, de cuya actuación Ed Hoags subrayó:

Una cosa destaca: en cada baile, ya sea un solo o el grupo completo, el ritmo parece alcanzar siempre un tono febril, con los artistas saltando, taconeando y tocando castañuelas a un ritmo vertiginoso (CDAEM. FHC, 3/3).

⁴⁰ En el programa aparecen referenciados todos los participantes: Marion Brash, Georges Kluge, Bailarines de Hurtado, Felicia Sanders, Charlotte Rae, Allen and Sheldom y Vivian Blaine.

Y también compartieron escenario con Dámaso Pérez Prado, El rey del mambo y su Orquesta, en un recinto llamado The Pagoda en Miami a partir del 21 de diciembre de 1954 (CDAEM. FHC, 3/3)⁴¹.

Desde luego, Hurtado tenía previsto continuar en el país y promocionar su ballet. Se conserva lo que parece una fotocopia de un calco de un convenio establecido entre Carlos Gómez, María del Carmen Valiente y él mismo para dirigir los asuntos de la Compañía de artistas Fantasía Española dentro del territorio EE.UU./ Canadá, fechado el 19 de diciembre de 1954 y redactado en la ciudad de Miami, Condado de Dade y Estado de Florida. En él se determina que Carlos Gómez desempeñaría la labor de director, María del Carmen Valiente tendría los poderes de propiedad única sobre dicha compañía y Pablo Antonio Bueno sería el representante-coordinador, y se establecen las obligaciones y derechos que implican los cargos, los porcentajes que les corresponden recibir de la recaudación y los gastos que han de asumir. Todos ellos adquieren como compromiso “destacar ampliamente como figura estelar al señor HURTADO DE CÓRDOBA” frente al resto de los miembros de la compañía, al tiempo que este asume ser “el encargado de los bailes, ensayos, etc., para mantener siempre un buen estado físico y artístico, de acuerdo a su criterio”. Se detallan otros aspectos relacionados con la asunción de compromisos mutuos y responsabilidades entre los cuatro firmantes y la aceptación de las necesidades básicas e irrenunciables que necesita la compañía para asegurar su adecuado funcionamiento.

El documento añade una cláusula adicional en la que se acuerda que el “título o slogan *Fantasía Española*” deberá siempre aparecer acompañado del nombre de HURTADO DE CÓRDOBA y que ambos se exhibirán con el mismo tipo y tamaño. También queda entendido por todas las partes que la dirección artística del espectáculo será asumida absolutamente por él.

Durante los meses siguientes la pista de Hurtado e Isaura se pierde, sin que sepamos qué ocurrió en esta aventura norteamericana, aunque sí nos consta que no fue muy duradera, puesto que en octubre del año siguiente los encontramos actuando de regreso en España, como se verá a continuación.

Bailar para vivir, vivir para bailar

A finales de 1955 localizamos a Hurtado de Córdoba y a Amalia de Isaura actuando en el espectáculo ¡¡*Pim-Pam...Fuego!!*, original de Alady, Juan Valls y Fernando Clemente y música de Juan de la Prada, una producción de José María Lasso, que también era su director artístico, protagonizada por Carmen de Lirio, Antonio Amaya y Alady, que estuvo en cartel en el Teatro Principal de Alicante los días 19, 20 y 21 de octubre (Rodenas p. 257).

⁴¹ La información relativa a las actuaciones en Nueva Orleans y Miami se ha tomado del *collage* compuesto de recortes de prensa y anuncios. El recorte sobre la primera no aporta información de cabecera ni fecha. Sobre la segunda, hay un recorte que no refleja cabecera, fecha, ni quién lo escribió y un anuncio que sólo especifica el día de la semana, pero no el año: “martes 21 de diciembre”. Hemos comprobado que en 1954 ese día era martes.

Fantasia aladynesca es un nombrecito más de los muchos con que, más o menos en serio, puede designarse una revista. Y una revista de las pocas que últimamente se salvarían en un escrutinio es la que ayer se presentó en el Teatro Principal.

[...]

La aparición e intervenciones de Amalia de Isaura fueron acogidas con numerosos aplausos demostrativos del grato y afectuoso recuerdo que siempre dejó en el público de Alicante.

Entre los números, hemos de destacar, por su finura y belleza, la actuación del Ballet Español, especialmente en el bolero goyesco, de impecable ejecución, y los cuadros holandés y segoviano, por su presentación e interpretación (CDAEM, FHC, 3/11.1)⁴².

Al comenzar 1956, Lasso presentó una nueva versión de *Vacaciones de broma* (Fig. 46), original de Alady, Juan Valls, Juan de la Prada, Ochaíta, Valerio y Solano —protagonizada por los mismos artistas— con la que realizaron giras por diferentes provincias españolas (CDAEM, FHC, 2/11.2)⁴³; esta vez sin Amalia de Isaura. Hurtado también participó junto a otras figuras artísticas como Tona Radely, Adelita Escudero, Carmina



Fig. 46. *Vacaciones de broma*. Teatro Victoria

⁴² Sobre esta actuación, lo que se conserva en el FHC es un recorte de prensa, sin cabecera, con una anotación escrita a mano: "Alicante octubre 1955". Se trata de una crítica firmada por P. B. ubicada en la sección "Los estrenos" que hace referencia al Teatro Principal y al espectáculo ¡Pim-Pam...Fuego!

⁴³ En el FHC se conserva lo que parece un folleto publicitario de este espectáculo del martes 18 de febrero de 1956 en el Teatro Liceo. Podría tratarse del recinto teatral del mismo nombre en Salamanca.



Fig. 47. Teatro Calderón. *La España de Mar y Sol*. Madrid, abril 1957.

Argentina, Amparito Granada, Gloria y Brión, Gracia de Triana, Rafael Farina, Rafael Duyos, Lita Rey, Marisol Reyes, Celia Gámez, Lola Flores, Carmen Sevilla, Tony Leblanc y otros, en una función extraordinaria en el Teatro de la Comedia 12 de octubre de 1956 (Algar, 2015: 393-394) y finalizó el año en Luxemburgo, donde trabajó en el Bobino Music-Hall entre el 23 de noviembre y el 5 de diciembre acompañado por la bailarina de danza española Trini Rey (CDAEM, FHC, 2/2.1)⁴⁴.

En 1957, Hurtado y su ballet trabajaron con la cancionista Marisol Reyes en su espectáculo *La España de Mar y Sol*, una fantasía lírica en 16 cuadros, con canciones y bailes españoles, original de Ochaíta, Valerio y el maestro Solano creada para el lucimiento de Marisol Reyes, una intérprete de la canción española apodada “la novia de Madrid”. El maestro director y concertador es Manuel Pitto Santaolalla y Hurtado se encarga de la coreografía y la dirección escénica.

⁴⁴ Aunque no se pueda establecer una relación directa con esta actuación porque no contiene ninguna fecha, también se conserva un díptico propagandístico con fotografías de ambos bailarines y los siguientes textos: “Javier Mir presenta a Hurtado de Córdoba con Trini Rey”; “Hurtado de Córdoba ¡Aclamado en todo el mundo!”; “Trini Rey ¡La bailarina de España!”.

El espectáculo se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid (Fig. 47) el 4 de abril (Marquerié, 1957: 59). El programa, de acuerdo a la estructura habitual de los espectáculos de revista, ofrecía una sucesión de números en los que se alternaban intervenciones líricas, bailadas y cantadas con monólogos —habitualmente cómicos—, protagonizadas por muy distintos artistas (Isabel Sánchez, cancionista; Eugenia Roca, canciones cómicas; Enrique Zamora, tenor; Ricardo Fábregues, actor recitador; Trini Rey, primera bailarina; Nieves Barbero, actriz de carácter; Rogelio Guerra y Anastasio Duque, concertistas de guitarra) a las que se suman las de la figura principal, Marisol Reyes. El elenco de la compañía de Hurtado había cambiado por completo. Ahora contaba con ocho bailarinas y cuatro bailarines: Manolita Gómez, Carmen Ponce, Mari Luz Cañizares, Pilar González, Josi Bernal, Ana M^a Martínez, Rocío Nieto, Elena Marcel, José San Sebastián, Luis Ramón, Antonio Alonso y Paquiro. El contenido del programa (CDAEM, FHC, 2/1.2)⁴⁵ era el siguiente:

Primera parte

La novia de Madrid

- a) Tiranas y luceros (Enrique Zamora y ballet)
- b) La gente de Madrid (Sra. Barbero y Sr. Fábregues)
- c) Corona de Reina (Isabel Sánchez)
- d) Pareja de Rock and Roll (Pilar González y Luis Ramón)
- e) A la novia de Madrid (MARISOL REYES)

Soleares del hombre solo

- a) Romance (Sr. Fábregues)
- b) Danza (Hurtado de Córdoba)

No me mire usted (Eugenia Roca)

Testigo de amor

Leyenda toledana

- a) La voz de la leyenda (Sr. Fábregues)
- b) Romería (Isabel Sánchez y ballet)
- c) Testigo de amor (Enrique Zamora, Trini Rey y Paquiro)
- d) Escenificación coreográfica (Ballet)

Con los ojos del alma (Marisol Reyes)

Piruetas de ballet (Eugenio Roca)

La marquesona (Isabel Sánchez)

Andalucía de Mar y Sol

- a) Voz (Sr. Fábregues)
- b) Tiempos flamencos (Hurtado de Córdoba)
 - Seguirillas (Trini Rey, José San Sebastián y Antonio Alonso)
 - Soleares (Mari Luz Cañizares, Elena Marcel, Josi Bernal y Rocío Nieto)
 - Alegrías (Hurtado de Córdoba, Manolita Gómez y Carmen Ponce)
 - Bulerías (Hurtado de Córdoba y Ballet)
- c) Tus mismas palabras (MARISOL REYES)
- d) La macumba (Eugenio Roca y Sra. Barbero)
- e) El cante de Andalucía (Marisol Reyes y toda la Compañía)

Segunda parte

A la nana de Belén

- a) Nana (Isabel Sánchez y Enrique Zamora)
- b) Villancico (Trini Rey, Paquiro, Manolita Gómez, José San Sebastián, Carmen Ponce y Antonio Alonso)

⁴⁵ Información extraída del programa en función extraordinaria de *La España de Mar y Sol* del miércoles 3 de abril de 1957.

El maletilla (MARISOL REYES)

La madre (Sra. Barbero)

La novia (Mari Luz Cañizares)

Maletilla (Luis Ramón)

Zapateado del carambó (Hurtado de Córdoba)

La gitana abstracta (Eugenio Roca)

En la taberna de enfrente

a) Romance (Sr. Fábregues)

b) Canción (MARISOL REYES)

c) Danza de amor

El amante (Hurtado de Córdoba)

La enamorada (Trini Rey)

El rival (José San Sebastián)

La ventera (Manolita Gómez)

El limpia (Luis Ramón)

Las guitarras (Sres. Reguero y Duque)

Las manolas de la Alhambra

a) Escena (Sra. Barbero y Sr. Fábregues)

b) Romanza (Enrique Zamora)

c) Tonadilla (Isabel Sánchez)

d) Danza (Trini Rey, Manolita Gómez, Mari Luz Cañizares, Paquiro, José San Sebastián y Antonio Alonso)

Alondra de Madrid (MARISOL REYES)

...y España

Andalucía (Hurtado de Córdoba, José San Sebastián, Luis Ramón, Antonio Alonso y Paquiro)

Aragón (Trini Rey)

Salamanca (Trini Gómez)

Montehermoso (Carmen Ponce)

Segovia (Rocío Nieto)

Valencia (Pilar González)

Lagartera (Josi Bernal)

Galicia (Mari Luz Cañizares)

Murcia (Elena Maral)

Navarra (Ana María Martín)

ESPAÑA (MARISOL REYES)

Apoteosis

La España de Mar y Sol significaba una importante apuesta para Marisol Reyes, quien presentaba su primer espectáculo propio, lo que implicaba desplegar una amplia campaña de difusión y por tanto incorporar anuncios en folletos informativos de establecimientos turísticos o guías de espectáculos y viajes. De ahí que, entre la documentación conservada, se haya encontrado un ejemplar de la guía de viajes y espectáculos *Cicerone*, en cuya portada aparece una fotografía de Marisol Reyes. El número 79⁴⁶, correspondiente a la semana del 1 al 7 de abril de 1957 y previo a la presentación de la obra —la portada anuncia su próxima presentación en el Teatro Calderón—, contiene seis páginas de un texto promocionado por Anís la Praviana (Juan Serrano e hijos Oviedo), sin firma, que ofrece un detallado perfil de ambos artistas: Marisol Reyes y Hurtado de Córdoba (Anónimo, 1957a). El contenido de la parte dedicada a este último parece sacado de una entrevista anterior (Anónimo, s.f.), aunque la narración se realiza desde la tercera persona. Otros

⁴⁶ Entre los documentos del FHC se encontró un pequeño cuadernillo con el nombre del artista en la portada dentro de un óvalo decorativo que recoge el texto de este artículo casi completo e incluye la siguiente dedicatoria: "EDICIÓN MANUSCRITA. EJEMPLAR ÚNICO, cordialmente dedicado al gran intérprete del baile español HURTADO DE CÓRDOBA". No es posible identificar al autor, pero evidencia que fue realizado con mucho cuidado y detalle.

documentos interesantes son dos guías informativas (CDAEM, FHC, 3/3) editadas por los hoteles Crillón y Velázquez —Gran Hotel Velázquez— para sus propios huéspedes, en los que se incluye una completa información sobre recintos culturales, restaurantes, tarifas de taxi, envío de telegramas, relación de salas de fiesta y variedades, restaurantes, líneas aéreas, estaciones de ferrocarril, embajadas y consulados, museos, excursiones, diccionario gastronómico, etc., y también sobre espectáculos en cartel, que se centra en informar sobre las actuaciones de *La España de Mar y Sol* del Teatro Calderón —incorpora además una foto de Hurtado de Córdoba— y las de Antonio y Rosario en el Teatro de la Zarzuela; en ambos casos con funciones a las 19:00 y a las 23:00. El formato de ambas guías es muy semejante, pues probablemente pertenecieran a la misma empresa.

Desde las páginas de *ABC* (Fig. 48), Alfredo Marqueríe transmite la gran aceptación obtenida por parte del público y el éxito del estreno y felicita a los autores de texto, música, bocetos escenográficos y dirección coreográfica por presentar un espectáculo realizado “con finura y decoro”. Sobre esta última escribe lo siguiente:

[...] una dirección coreográfica realmente magnífica de Hurtado de Córdoba, que oyó también muchos aplausos en todas sus personales intervenciones, lo mismo que la bailarina Trini Rey, llena de armonía, de flexibilidad, de gracia y de encanto y con una expresión de gesto y de ademán que es poco frecuente en nuestros escenarios.

Un enfoque algo más crítico se lee en el diario *Ya*, que no deja de mencionar la aprobación del público, pero incide en el exceso de algarabía y chillidos. Su autor, que se identifica con las iniciales N[icolás]. G[onzález]. R[uiz]., señala la poca originalidad que ofrecen las fáciles melodías, metáforas y versos de una obra que exhala un “patriotismo tremendo”, cuyo trabajo tan solo pretende facilitar el brillo de los populares artistas que intervienen en la obra: “El conjunto es muy estimable, y el espectáculo resulta decoroso y grato, muy a la medida de



Fig. 48. Caricatura de Marisol Reyes, Isabel Sánchez y Narciso Hurtado de Córdoba por Ugalde. *ABC*, 5 de abril de 1957.

cierto tipo de público fácil de contentar” (CDAEM, FHC, 3/11)⁴⁷. El diario *Madrid*, al anunciar la despedida del Calderón de *La España de Mar y Sol*, también refleja el aplauso que dicho espectáculo recibió del público (Anónimo, 1957c: 6).

El 4 de junio el Ayuntamiento de Madrid organizó una fiesta de gala en honor al alcalde de Lima (CDAEM, FHC, 2/2.2), Héctor García Rivero, en la que actuaron Marisol Reyes, Isabel Sánchez, Trini Rey y Hurtado de Córdoba y su ballet y pusieron en escena once números —algunos escogidos de *La España de Mar y Sol*—. Previamente, ese mismo día, se había celebrado una sesión extraordinaria en la casa consistorial y una serie de actividades para homenajearle, entre ellas una “fiesta folklórica” que ha quedado reflejada en la página 39 del *Boletín del Ayuntamiento de Madrid* del 1 de julio de 1957.

Durante los meses siguientes, Hurtado y Marisol Reyes continuaron colaborando en otros espectáculos: *La niña de la Paloma*, también de Ochaíta, Valerio y el maestro Solano, fue repuesto en el Teatro Madrid en agosto y en esas mismas tablas, el 26 de septiembre, se estrenó *Un deseo llamado Folklore*, cuyo título era muy apropiado porque el espectáculo era “un buen deseo y un buen logro de llevar al teatro menor destellos y originalidades de teatro superior” (Bayona, 1957: 45).

Se trata de un conjunto de estampas unidas poética y musicalmente, donde se acusa el aire popular, imprescindible en estos espectáculos.

Desde “Arco Iris de guitarra”, con “seguirillas” gitanas a cargo de Hurtado de Córdoba, que las baila derrochando postura y ritmo, a las escenas goyescas “Los enredos del amor”, con boleros, cachuchas y fandangos madrileños, todo es una sucesión viva de colorines españoles y españolizantes. Buenos decorados, efectívisima coreografía, vestuario muy justo y, sobre todo ello, la voz calurosa de Marisol Reyes, [...].

En la segunda parte del espectáculo sorprende la graciosa ingenuidad de “Caminito de Roma”, romance extremeño escenificado y muy apto para transformarse en un amplio “ballet”, y la canción “La Barbiana”, donde Marisol Reyes alcanza el culmen de su expresividad y su musicalidad.

Volvemos a hacer referencia a *Cicerone. Guía de viajes y espectáculos* porque su número 102 (CDAEM, FHC, 3/3), que corresponde a la semana entre el 9 y el 15 de septiembre de 1957, repite la misma fórmula descrita en el número 79, aunque el pie de página de la foto de Marisol Reyes de la portada, ahora menciona el éxito que está obteniendo en el Teatro Madrid. El texto de su interior está patrocinado por la misma empresa y, aunque sintetizado, es muy semejante al anterior (Anónimo, 1957b).

Según se puede leer en varias entrevistas, en 1958 Hurtado participó en la película *El amor prohibido*, pero no hemos encontrado ningún documento que permita confirmarlo.

⁴⁷ La información se ha extraído de un recorte de prensa sin cabecera firmado por N[icolás] G[onzález] R[uiz], que tiene una anotación manuscrita indicando que se publicó en el diario *Ya*.



Fig. 49. Teatro Calderón de Madrid. *La española misteriosa*, 1959.

Al año siguiente, el martes 28 de abril de 1959, la cantante Antónita Moreno presentó su espectáculo *La española misteriosa* (Fig. 49) en el Teatro Principal de Zaragoza con libreto original de Francisco Ramos de Castro, música de los maestros Daniel Montorio y Carlos Castellanos, letra para los cantables de Salvador Guerrero y bocetos y figurines de Román Calatayud. Era una obra algo distinta respecto a otras realizadas por esta artista, porque se presentaba, en palabras de Agramonte, “completa en su desarrollo” (23/04/1959), es decir, no se trataba de una sucesión de estampas distintas y desligadas, sino de un espectáculo con un argumento del que iban surgiendo distintas escenas cómicas y sentimentales.

La pretensión de su directora, Antónita Moreno, era ofrecer un espectáculo con mayor nivel que otros anteriores, y por ello contó con destacados profesionales en cada especialidad: “Hurtado de Córdoba, el gran bailarín; Trini Alonso, Manuel Navarro, el trío “Los charros”, un extraordinario «ballet» compuesto de doce figuras, Joaquín Segura, actor cómico y Honorio Oca, galán” (Agramonte, 1959). El estreno de Zaragoza era el inicio de una gira por provincias que llegaría a Madrid en octubre.



Fig. 50. Mariemma junto a Narciso Hurtado de Córdoba y M^{ra} Cecilia a la derecha, posan vestidos de bolero. Madrid, abril 1960



Fig. 51. Fotograma de la película *El nuevo caso del inspector Clouseau*, 1964.

En el FHC se conserva un díptico de las funciones de los días 7, 8 y 9 de septiembre en el Teatro Arriaga de Bilbao (CDAEM, FHC, 2/1.2) que nos permite conocer a los integrantes del ballet: Manolita Gómez, Pepita Muñoz, Lolita Caballero, Coral Muñoz, Josefina Bernabeu, Sandra Escudero, Pepita Pérez, Perla Alegría, Antonio Alonso, Andrés Fernández, Antonio Gómez y Julio Carrasco.

Como hemos ido viendo, a lo largo de su trayectoria artística, Hurtado aprovechó todas las oportunidades que se presentaban para bailar y eso le permitió trabajar con muchos artistas, tanto españoles como de otros países. Un ejemplo de ello sería su participación, junto a Mariemma y María Cecilia, en la Gala Diner (CDAEM, FHC, 2/1.3) que tuvo lugar el 25 de abril de 1960 en los Jardines del Retiro (Fig. 50) y en la que además actuaron The Staffor & Dancers, Naima Cherky, Reneauy, las Hermanas Benítez, Ymc Ismc y Pepe Iglesias “el Zorro”, acompañados por la Orquesta Española de Conciertos dirigida por Jesús Fernández.

Sus actuaciones en el Reino Unido también fueron habituales, ya que solía pasar las temporadas de invierno trabajando allí. Entre la documentación del fondo se conservan contratos suscritos con diferentes agencias que sólo permiten confirmar esa información entre los años 1964 y 1966 (CDAEM, FHC, 6/13), pero también existe un recorte de la página 68 de la revista *What's On in London* del 22 de febrero de 1963 (CDAEM, FHC, 3/11) que contiene un anuncio de Hurtado de Córdoba y su ballet como artistas del Edmundo Ros' Supper Club, un local londinense que se convirtió en referente de exclusividad, por lo que es bastante probable que su actividad profesional comenzara algunos años antes. Lo que sí parece evidente es que Hurtado había logrado establecer importantes contactos y que, además de bailar en clubes y cabarets—algunos tan destacados como el londinense Eve, donde actuaron como estrellas invitadas—, también tomó parte en eventos institucionales como la cena y baile anual The United Kingdom of Bartender's Guild, celebración en la que actuó junto a su Ballet Español el 27 de abril de 1966 (CDAEM, FHC, 2/2.2).

Fue también en ese periodo cuando Hurtado y su ballet participaron como bailarines en el rodaje de la película *Un disparo en la oscuridad* (*A Shot in the Dark*), (Fig. 51) una comedia dirigida y producida por Blake Edwards en 1964, protagonizada por Peter Sellers y Elke Sommer, que recupera al personaje del inspector Jacques Clouseau y sus erráticas investigaciones (IMDb, 1964). La escena en la que intervienen transcurre en una sala de fiestas. Los protagonistas disfrutaban de la actuación de un grupo de bailarines flamencos acompañados de un guitarrista, al tiempo que se produce un asesinato. La confusión que se genera se ve acentuada por la alternancia continuada de planos, el crescendo del zapateado y el acompañamiento con las palmas.

En 1964 Hurtado volvió a realizar una gira al continente americano con su nuevo espectáculo *España... baila* y viajó con él por el interior de Argentina, Perú y Chile. La música original y adaptada era de Pedro H. Martínez y estaba producida por Olga Enhart, con quien ya había trabajado en la compañía Romería (CDAEM, FHC, 3/11)⁴⁸. Formaban parte del conjunto el ballet gitano de Francisco de Córdoba, el actor cómico Pete Martin, las bailarinas Marité Serrano y Susana Carbón, la cancionista Teresita de Ávila, el cantante Clemente Ocho, la concertista de guitarra Alicia Reyna y el recitador Manuel de Mozos⁴⁹. La obra mantenía el formato

⁴⁸ Se conserva un recorte de prensa sin cabecera ni firma titulado “«España Baila» a través de Hurtado de Córdoba” que pone en relación este espectáculo con los de la Compañía Española de Folklore Romería. El autor de este artículo recoge declaraciones de su director, Ángel de Dolarea, en las que señala esa conexión porque considera que la compañía de Hurtado responde al mismo espíritu.

⁴⁹ La información sobre las actuaciones del espectáculo *España... baila* se han extraído y contrastado a partir de distintos recortes de prensa —varios sin cabecera y sin firma— conservados en el CDAEM (FHC, 3/11).

de revista al que tan acostumbrado estaba el bailarín y sus números se sucedían de acuerdo al siguiente orden:

- * Marcha característica
- * Fiesta gitana
- * Guitarra andaluza
- * Suite andaluza
- * Hurtado
- * Canciones de España
- * Flamenquerías
- * Aragón canta
- * Hurtado
- * Zorongo gitano
- * Para reír un rato
- * Vuelve Hurtado
- * Final

El público de los distintos teatros y salas —entre otros espacios, bailaron en el Teatro Municipal de Santa Fe, en la *boite* La Carabela de Necochea, provincia de Buenos Aires, en el Teatro Rossini de Bahía Blanca y en el Olimpo de Rosario— volvió a mostrar interés y el espectáculo tuvo una buena acogida en todos ellos.

Constituye *España... baila* un espectáculo dinámico, vistoso, brioso en ocasiones divertido y emotivo, que llega al público en su totalidad y lo celebra. Sus numerosos cuadros son brindados sin interrupción ni intervalos, lo que le hace todavía más atrayente, y no cabe duda de que si bien los componentes del elenco reúnen valores imponderables es la figura de Hurtado de Córdoba, su personalidad y su arte, lo que le confiere al espectáculo una vibración, una calidad y un brillo sobresalientes.

[...]

Es un bailarín vigoroso, elegante y de gran imaginación, que crea y estiliza en lo popular dando a sus interpretaciones notoria categoría sin restarle por ello de autenticidad (B., 1964).

La labor de este artista, cuyos números son verdaderas pinceladas de arte, justeza y estilización y dominio artístico fue muy aplaudida. A su alrededor se desarrolla un espectáculo entretenido, que pone ante los ojos del espectador la gracia delicada de unas estampas folklóricas regionalistas bien concebidas (Carné, 1964).

Las funciones escénicas no fueron sus únicas actuaciones. Paralelamente, Hurtado y su ballet participaron en diferentes programas televisivos:

La labor del gran bailarín no se circunscribe a sus presentaciones en teatros o salas de espectáculos, sino que ha actuado también con gran éxito, en televisión y cine. [...].

Ha actuado en televisión en todos los lugares donde se presentó con su ballet. Acaba de finalizar una actuación en "Show 90", que se transmite por el Canal 11 de Buenos Aires. Con respecto a su labor en la T.V., Hurtado de Córdoba fue uno de los pioneros de la pantalla chica en nuestro país, ya que actuó cuando recién se puso en funcionamiento el primer canal de televisión (CDAEM, FHC, 3/11)⁵⁰.

En esa misma década encontramos huellas de la actividad profesional de Hurtado en locales vinculados a la Costa Brava, como La Masía del Pinar de Lloret de Mar (Gerona). En un cuadernillo informativo sobre las actividades de la temporada de 1960 (CDAEM, FHC, 2/1.3), su director y propietario informa sobre la reapertura del local el 25 de mayo con la actuación de varios artistas: "Presentación del magnífico Internacional Conjunto de Miguel Manzano, con su sonido estereofónico y eco, la actuación en pista del excepcional Ballet de Hurtado de Córdoba y la incomparable pareja de baile María Ortiz y Andrés Montemar". Del mismo modo, en julio de 1963 participa junto a su grupo en la inauguración del Night Club Las Vegas de San Feliu de Guisols (Gerona), que se promocionaba como un local con pista elevada y aire acondicionado, junto a Lorenzo Valverde, "el ídolo del gran público de radio y televisión" y repetirá de nuevo en julio de 1966, en la inauguración de la temporada y en tiempo de Carnaval de 1968 (CDAEM, FHC, 2/1.3). En 1964 aparece incluido en la programación de Don Juan, un *night club* ubicado en Malgrat de Mar (Barcelona), jun-



Fig. 52. Junto a "La Chunga", en el Acapulco Night Club. Blanes, Gerona, 1967.

⁵⁰ Esta cita pertenece a un recorte incompleto de prensa del periódico *Ecos diarios* —sin fecha y sin firma—, que se edita en la ciudad de Necochea desde 1921, cuyo contenido corresponde al momento en el que Hurtado presentó su espectáculo en la *boite* La Carabela de dicha ciudad, tal y como recoge su texto (CDAEM, FHC, 3/11). En esa misma carpeta, se puede encontrar otro recorte de prensa, sin cabecera, con el anuncio de la emisión del "Show 90" en el Canal 11 de Buenos Aires.

to a otros artistas y grupos como Los Flamencos, Los de Ronda, Saly, Las Sístole, la Orquesta Colombo, Paco de Lucía, las Hermanas Bernal, Emilio Anguita y Antonio Jaén; en el verano de 1966, acompañado de su Ballet Flamenco, en la del Arlequín Night Club de Palafrugell (Gerona), desde el que se ofrece “Ritmo, Melodía y el más puro Folklore Español” y el 20 de julio de 1967 en el Acapulco Night Club de Blanes (Gerona), junto a la Chunga (Fig. 52) y sus gitanos y la bailarina Mary Barbeiro con la Orquesta Tropicana. En general eran establecimientos situados en pequeñas localidades situadas en el litoral mediterráneo, en torno a la Costa Brava, vinculados fundamentalmente al turismo, por lo que su actividad solía desarrollarse en temporada de verano; no obstante, también trabajó junto a su ballet, que se había reducido a tres bailarinas, en alguna sala de fiestas en Barcelona capital como New York (CDAEM, FHC, 3/11)⁵¹, una cafetería-*night club* sita en el entorno de las Ramblas, cerca de la Plaza del Teatro o en el restaurante-sala de fiestas Los Molinos, ubicado a la salida de la ciudad, donde los clientes eran amenizados con las imitaciones del mimo internacional Parra’s y una selección de bailes de su repertorio y el de su grupo adaptados al público del local: Andalucía (Lecuona), Bolero (Ravel), España (Chabrier), Seguirillas (Popular), Sevillanas (Solano), Fantasía (Twist Flamenco) (CDAEM, FHC, 3/11)⁵².

Durante la temporada de verano, Hurtado solía viajar a Palma de Mallorca⁵³ y trabajaba en el Trocadero Night Club (Fig. 53), una sala de fiestas ubicada en la Vía Roma de la capital de la isla que ofrecía un “Gran Espectáculo Internacional todos los días desde las 10 de la noche en sus maravillosos jardines y acogedores salones”. Entre la documentación del FHC se conservan numerosos dípticos propagandísticos de este recinto —en su mayoría de 1962 y 1963, pero bastantes sin fecha—, cuya actividad escénica se dirigía principalmente a visitantes y turistas extranjeros, por lo que una de las atracciones principales era el tipismo de lo andaluz: flamenco, guitarra, fandango, bailes regionales, espléndido vestuario de Sevilla, Cádiz, Huelva, etc. A la luz de la información que ofrecen, eran espectáculos que seguían el formato propio de las revistas teatrales, en los que se sucedían números de diferentes artistas, tanto españoles como extranjeros, que iban variando. En este caso el elemento común que se mantiene es el número protagonizado por Hurtado de Córdoba y su Ballet Español o por él mismo, aunque algunos artistas solían ser más asiduos que otros. Enumeramos sus nombres: Roman et Kitá, Trío Córdoba, Juan y María, El Chiclanero, Susan Lorn y José, Los del Puerto, Antonio Grau, Paquita Montero, Alberto, Carmen de Madrid, Milagritos, Meyand and Janet, Berti Scotti, Paquita Canals, Josefina Bami, Clementi Twins, Nicole, Gisella Márquez, Anita y Luis, Camela Triana, Alicia Muñoz y Juanele Vargas, Moss et Tania, Lolita River, Villanueva, Margot de Evoli, Bert Cortez, Daniele André, Les Jakeren’s, Pilar

⁵¹ También encontramos un recorte de prensa sin cabecera que pertenece a una sección denominada “Noches de Barcelona”. Su autor, Juan Capell, dedica ese número a Hurtado de Córdoba. Es una corta entrevista precedida de un párrafo introductorio en el que hace mención de sus actuaciones en el New York Club de dicha ciudad.

⁵² Al folleto publicitario acompaña un recorte de prensa sin cabecera que pertenece a la cartelera de un diario. Es un anuncio del restaurante y sala de fiestas Los Molinos.

⁵³ De acuerdo a lo que se recoge en el artículo publicado en el diario *Madrid*, el 26 de agosto de 1964 —nada más volver de su gira americana yendo en dirección hacia Palma de Mallorca—, Hurtado habría iniciado sus temporadas de trabajo veraniego en Trocadero hacia 1957, siete años antes.

de Córdoba y Antonio Reyes, Beron Buikas, Pepita de Huelva, Blanquita, Los Kroner's, William and his birds, Kim and Nicole, Mary Montse, Katie Annie, The 3 Illenyi, Josefina Barrios, José Luis Vega con su conjunto de Arte Español, Margarita de Cuba, Hanna y Jhonny, Trío Reflejos de España, Rumlah, Ballet Minerva, Minerva y Marujita.

Parece bastante evidente que Hurtado había trasladado su actividad profesional en España hacia la costa mediterránea. En 1968, cuando renovó su pasaporte puso como domicilio el Paseo Marítimo de Calella (Barcelona), localidad en la que estuvo trabajando como director técnico o encargado en el Hotel Acapulco contratado por su propietaria, Matilde Serra Mora. De la lectura de los numerosos documentos que se han conservado relacionados con asuntos jurídicos, demandas, reclamaciones judiciales y pagos a cuenta fechados en 1970 y 1971, deducimos que la propietaria falleció dejando una larga lista de acreedores, entre los que se encontraba él y que finalmente ganó el pleito que interpuso junto a otros afectados ante la Magistratura de trabajo de Barcelona.

Todavía en esas fechas encontramos un rastro de su actividad profesional, su participación en una actuación en el *night club* El Rincón, situado en San Carlos de la Rápita (Tarragona) el sábado 29 de mayo de 1971, pero no hemos encontrado nada más sobre la década de los setenta entre la documentación que se guardó en las maletas.

Con fecha 6 de septiembre de 1971, Hurtado de Córdoba había trasladado su domicilio al Edificio Torremar en el Paseo Marítimo de Palma de Mallorca⁵⁴, y Amalia de Isaura —que en sus últimos



Fig. 53. Junto a una de las bailarinas de su grupo de baile en la sala "Trocadero".

⁵⁴ Conocemos este dato por una carta del abogado Sebastián Sarró, quien se puso en contacto con él con el fin de ir liquidando progresivamente la deuda que la difunta Matilde Serra Mora había contraído hasta que se resolviera la herencia (CDAEM. FHC, 6/11).

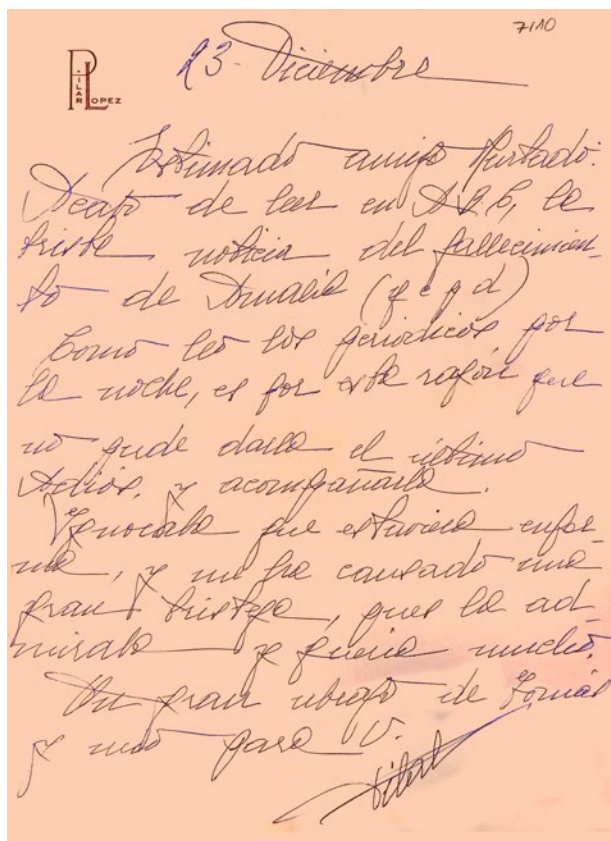


Fig. 54. Tarjetón de condolencia escrito por Pilar López con motivo del fallecimiento de Amalia de Isaura.

años había permanecido en activo participando en varias películas— falleció en Madrid el día 22 de diciembre.

Parece como si Narciso Hurtado se encontrara en una encrucijada en ese momento y el destino hubiera trazado un círculo en su vida. Se marchaba para siempre esa valiosa compañera de viaje que había encontrado nada más comenzar su trayecto, cuando todavía era un jovencísimo bailarín buscando su propio lugar dentro del torrente profesional de la danza. Aunque sus caminos profesionales en los últimos años se habían separado, no parece que así sucediera en el ámbito personal, porque en 1959 Amalia había firmado un testamento en el que instituía a Hurtado su heredero universal y también por el destacado papel que se le dio en la publicación de su esquila en prensa⁵⁵ (Fig. 54).

Desconocemos lo que sucedió en la vida de Hurtado durante sus últimas décadas, excepto que residió en Palma de Mallorca⁵⁶ y que al final de su vida fue ingresado en la residencia de ancianos Domus VI de esa misma ciudad, aquella en la que —respondiendo a una pregunta de Harol J. Greenberg— siempre estaba encantado porque era “el mejor lugar de España para vivir, tanto por trabajo como en vacaciones” (Greenberg, 1967).

Falleció el 26 de enero de 2019, cinco años después de que lo hiciera su hermana Raquel, soltero y sin descendientes. Una reclamación de su herencia abrió un proceso de abintestato que finalmente se resolvió a favor del Consejo Insular de Mallorca

⁵⁵ Además, se conserva un mensaje de condolencia —un sobre con matasellos y una carta—, con fecha 23 de diciembre, que fue enviado por Pilar López a Hurtado de Córdoba tras su muerte (CDAEM. FHC, 7/10).

⁵⁶ Según las declaraciones de Pacita Tomás en el encuentro que mantuvimos con ella el día el 8 de junio de 2024, es posible que Hurtado abriera un negocio de peluquería en Palma de Mallorca. Eso mismo nos mencionó Concepción Carrión Portillo cuando mantuvimos con ella una conversación telefónica.

y el Ayuntamiento de Mallorca. El 9 de febrero de 2019 fue inhumado en el Cementerio de la Almudena de Madrid en una tumba familiar⁵⁷ (Fig. 55) donde también se encuentran los restos de su abuelo, Heliodoro de la Fuente Sanz; su abuela, Jesusa de Diego Pedrero; su padre, Narciso Hurtado Gómez; su madre, Adela de la Fuente de Diego, y su hermana, Raquel Hurtado de la Fuente, cuyos nombres aparecen escritos sobre la lápida en ese mismo orden. En último lugar, con letras de mayor tamaño —probablemente porque ya no queda ningún miembro más de la familia Hurtado que pudiera ser añadido—, se sitúan los dos nombres de este artista, el que recibió al nacer, Narciso Hurtado de la Fuente, y el que adoptó como artista: HURTADO DE CÓRDOBA⁵⁸. Invitamos a todos los que lean estas páginas a revisitar la historia y reintegrar en la memoria las vivencias de este bailarín errante.



Fig. 55. Tumba familiar, donde están depositados los restos de Narciso Hurtado de Córdoba. Cementerio de la Almudena, Madrid.

⁵⁷ Supimos de la existencia de una tumba familiar en el cementerio de la Almudena de Madrid a través de las conversaciones con Ascensión Carrión Portillo. Su localización (meseta 1, cuartel 118, manzana 95, letra B) ha sido posible gracias a una consulta realizada por correo electrónico a la dirección almudena@sfmadrid.es.

⁵⁸ Tal y como se señala en su biografía de Wikipedia, es posible que lo adoptara teniendo como referencia la composición de Albéniz “Córdoba”. En una de las entrevistas que se conservan en el FHC (Anónimo, s.f.) él mismo señala: “[...] es mi baile mascota, el que me trae suerte”.

Bibliografía citada

- A. F. (1948). "Poliorama: Amalia de Isaura", *Diario de Barcelona* (Barcelona), 8 de octubre. (CDAEM).
- A. S. (1951). "Los cómicos y la vocación. Hurtado de Córdoba. La juventud española que triunfa en el mundo", *Triunfo* (Madrid), 10 de enero. (CDAEM).
- Agramonte (1944). "El martes 29, reaparece en Lara *Cabalgata*", *Informaciones* (Madrid), 26 de agosto.
- ___ (1959). "Antoñita Moreno presentará su nuevo y sensacional espectáculo *La España Misteriosa*, el próximo martes, en el Principal de Zaragoza", *Informaciones*, abril de 1959.
- Aguilera Sastre, Juan (2016). "Claves 1944. Modelos y Espacios. Más cantidad y variedad que calidad", *Documentos para la Historia del Teatro Español*, Centro de Documentación Teatral, p. 6. En línea: <https://www.teatro.es/contenidos/documentos-ParaLaHistoria/Docs1944/texto.php?pag=6&anio=1944&sec=1&sub=3> (Consulta: 10-11-24).
- Algar Pérez-Castilla, Luisa (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990*, Universidad de Málaga [Tesis doctoral]. En línea: <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12382> (Consulta: 10-11-24).
- Anónimo (1939a). "Vida teatral. Presentaciones. En la Zarzuela Amalia de Isaura y Miguel de Molina", *Madrid* (Madrid), 15 de julio.
- ___ (1939b). "Vida teatral. Del escenario al saloncillo. Miguel de Molina y Amalia de Isaura en el Pavón", *Madrid* (Madrid), 21 de julio.
- ___ (1939c). "Vida teatral. En Pavón, presentación de Amalia de Isaura y Miguel de Molina", *Madrid* (Madrid), 11 de noviembre.
- ___ (1940). "Teatros. Rialto. Amalia de Isaura y Miguel de Molina", *Ya* (Madrid), 24 de febrero.
- ___ (1944a). "Autores y escenarios. Presentación de *Cabalgata*", *Madrid* (Madrid), 18 de enero.
- ___ (1944b). "Autores y escenarios. En la Comedia. Presentación de *Cabalgata*", *Madrid* (Madrid), 19 de enero.
- ___ (1944c). "Teatro. Espectáculos. [Anuncio]", *Ya* (Madrid), 22 de marzo.
- ___ (1944d). "Gran éxito de Conchita Piquer en Buenos Aires", *La Vanguardia* (Barcelona), 29 de octubre.
- ___ (1945a). "Informaciones y noticias teatrales. Los éxitos de Conchita Piquer en América", *ABC*, 7 de enero.
- ___ (1945b). "Informaciones y noticias teatrales. Reaparición de Conchita Piquer en Buenos Aires", *ABC*, 8 de abril.
- ___ (1945c). "Príncipe, un espectáculo de atracciones", *Ondania*. Suplemento semanal de *Sinfonía*. Radio, cine, teatro, 65, 6 de septiembre, p. 52.
- ___ (1945d). "Arte y Raza" [Fotografías de Hurtado de Córdoba] *Ondania*. Suplemento semanal de *Sinfonía*. Radio, cine, teatro, 67, 20 de septiembre, p. 34.
- ___ (1948a). "Ante la presentación de Amalia de Isaura", *Informaciones* (Madrid). 10 de septiembre.
- ___ (1948b). "Calderón: Amalia de Isaura", *La Tarde* (Madrid), 23 de septiembre.
- ___ (1948c). "Calderón: Despedida de Amalia de Isaura", *Informaciones* (Madrid) 30 de septiembre. (CDAEM).
- ___ (1948d). "Amalia de Isaura se presentará mañana, en el Poliorama", *La Prensa* (Barcelona), 5 de octubre. (CDAEM).
- ___ (1948f). "Poliorama: Presentación de Amalia de Isaura", *Solidaridad Nacional* (Barcelona), 7 de octubre. (CDAEM).

- (1948g). "Poliorama - Hoy, homenaje a Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba", *La Prensa* (Barcelona), 29 de octubre. (CDAEM).
- (1944h). "Gran éxito de Conchita Piquer en Buenos Aires", *La Vanguardia* (Barcelona), 29 de octubre.
- (1948i). "En el Poliorama - Homenaje a Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba", *El Noticiero Universal* (Barcelona), 30 de octubre. (CDAEM).
- (1948j). "Poliorama - Homenaje a Amalia de Isaura", *La Prensa* (Barcelona), 1 de noviembre. (CDAEM).
- (1949a). "Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba debutan el viernes en el Victoria", *Pueblo* (Madrid), 13 de julio. (CDAEM).
- (1949b). "Estreno de *Sal y sombra* en el Reina Victoria", *El Alcázar* (Madrid), 16 de julio. (CDAEM).
- (1949c). "Extraordinario éxito de Amalia de Isaura, anoche, en el Reina Victoria", *Pueblo* (Madrid), 16 de julio. (CDAEM).
- (1949d). "Última semana de actuación de Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba en el Reina Victoria", *Pueblo* (Madrid), 28 de julio. (CDAEM).
- (1949e). "Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba continuarán esta semana en el Teatro Fuencarral", *Pueblo* (Madrid), 15 de agosto. (CDAEM).
- (1951). "Triunfo rotundo y esplendoroso de Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba en la Argentina", *Informaciones* (Madrid), 4 de septiembre. (CDAEM).
- (1957a). "Mari Sol Reyes y Hurtado de Córdoba", *Cicerone. Guía de espectáculos y viajes*, 79, 1-7 de abril, pp. 4-8.
- (1957b). "Mari Sol Reyes y Hurtado de Córdoba", *Cicerone. Guía de espectáculos y viajes*, 102, 9-15 de septiembre, pp. 4-8.
- (1957c). "Marisol Reyes. La novia de Madrid", *Madrid*, 20 de abril, p. 6.
- (1964a). "Charlas de Vestíbulo", *Clarín*, 16 de julio, p. 21.
- (1964b). "Hurtado de Córdoba. El mundialmente famoso bailarín ha vuelto a Europa tras una larga gira por América", *Madrid*, 26 de agosto.
- (1971). "Esquelas. Amalia de Isaura", *ABC*, 26 de diciembre, p. 65.
- (s.f.). "Cartelera para mañana. Comedia. *Cabalgata 1944*". En línea: https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/prensa/hem/infor/1944/00000057.tif_pdf.pdf (Consulta: 10-11-24).
- (s.f.). "Cómo creó su Ballet Español Hurtado de Córdoba", *Arte Español*, pp. 16-18.
- B. (1964). "Hubo un debut en el Municipal", *El Litoral*, 26 de junio.
- Bayona (1957). "Informaciones teatrales y cinematográficas. Estreno de *Un deseo llamado Folklore* en el Teatro de Madrid", *ABC*, 27 de septiembre, pp. 45-46.
- Boletín Oficial del Ayuntamiento de Madrid* (1957), "Notas informativas del mes de junio", 3153, p. 39.
- Boletín Oficial de las Islas Baleares* (2019). "Resolución del director general del Tesoro, Política Financiera y Patrimonio de 20 de mayo de 2019 por la cual se inicia el expediente de abintestato (SP 217/2019)", 70, pp. 24712-24714.
- (2020). "Resolución de la consejera de Hacienda y Relaciones Exteriores, a propuesta del director general de Cooperación Local y Patrimonio, por la cual se declara la condición de heredero abintestato único y universal del señor Narciso Hurtado de la Fuente con DNI 0 0092847L al Consejo Insular de Mallorca y al Ayuntamiento de Palma de forma conjunta e indivisa con un 50% cada uno (expediente de abintestato SP 127/2019)", 101, pp. 16564-16573.

- C. (1944). "Comedia: Presentación del espectáculo *Cabalgata*, Arriba (Madrid), 19 de enero.
- (1944). "Autores y escenarios. En la Comedia. Nuevas estampas de *Cabalgata*", Madrid (Madrid), 8 de marzo.
- Carné, Enrique Eduardo (1964). "*España... baila* brilla con Hurtado de Córdoba", *La Capital* (Rosario), 5 de julio.
- Carrasco Benítez, Marta (2013). *La Escuela Bolera Sevillana. Familia Pericet*, Consejería de Educación y Deporte, Junta de Andalucía.
- Chapman, John (1954). "De Cordoba's Spanish Ballet Has Youth, Imagination and Fine Skill", *Daily News*, October 11, p. 70.
- Greenberg, Harold J. (1967). "Talk of de Town. Painting in Movement. An evening with Hurtado de Córdoba", *Mallorca Dayly Bulletin*, September 2.
- De Córdoba, Hurtado (1945). "Este es mi balance", *Ondania*. Suplemento semanal de *Sinfonía*. Radio, cine, teatro, 69, 4 de octubre, pp. 30-31.
- De Isaura, Amalia (1945). "Amalia de Isaura nos relata..." y "Esta soy yo", *Ondania*. Suplemento semanal de *Sinfonía*. Radio, cine, teatro, 72, 25 de octubre, pp. 37-38.
- De la Cueva, Jorge (1944). "Teatro. Comedia. *Cabalgata*", *Ya* (Madrid), 19 de enero.
- E. (1949). "Morales de Acevedo, Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba, en el Reina Victoria", *Marca* (Madrid) 16/7/1949. (CDAEM).
- E. R. M. (1939). "Escenarios y pantallas. Presentación de «Espectáculos Cifesa» en el Teatro Principal", Hoja del lunes (Barcelona), 21 de agosto.
- Flores García, Francisco (1911). "Figuras de teatro. Amalia Isaura", *Mundo Gráfico*, 6, 6 de diciembre, p. 30.
- Gubern, Román, "Ladislao Wadja Weisz", *Diccionario Biográfico Español*. Portal "Historia Hispánica". Real Academia de la Historia. En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/4640/ladislao-vajda-weisz> (Consulta: 10-11-24).
- Internet Movie Database (IMDb), *Un disparo en la sombra*. En línea: https://www.imdb.com/title/tt0058586/fullcredits/?ref=tt_ov_st#cast (Consulta: 10-11-24).
- , *El precio de la gloria*. En línea: https://www.imdb.com/title/tt0249889/?ref=nm_knf_i4 (Consulta: 10-11-24).
- , *Somos todos inquilinos*. En línea: <https://www.imdb.com/title/tt0047592/> (Consulta: 10-11-24).
- J. C. (1944). "Teatro. Comedia. *Cabalgata*. Nuevas estampas", *Ya* (Madrid), 7 de marzo.
- (1944). "Teatro. Cambio de espectáculos", *Ya* (Madrid), 22 de marzo.
- J. R. V. (1954). "La danza española. El creador. Hurtado de Córdoba", *Tierra firme. Revista de Venezuela y del Mundo*, 26, pp. 22-23.
- Junyent, José María (1848). "Poliorama. Amalia de Isaura. Con su espectáculo *Sin título: número 0*", *El Correo Catalán* (Barcelona), 8 de octubre.
- Laborda, Ángel (1971). "Adiós a Amalia de Isaura", *ABC* (Sevilla), 29 de diciembre, p. 65.
- M. (1944). "Los teatros. En la Comedia. Daniel Córdoba presentó *Cabalgata 1944*", *Informaciones* (Madrid), 19 de enero.
- M. R. (1944). "Noticias teatrales. Presentación de *Cabalgata* en la Comedia", *ABC* (Madrid), 19 de enero, p. 10.
- Marinero, Cristina, (2010). "¿Por dónde Danzas? Redescubriendo a Nana Lorca", *Por la Danza*, nº 88, pp. 90-93.
- Marquerie, Alfredo (1957). "En el Calderón se estrenó

La España de mar y sol de Ochaíta, Valerio y Solano", *ABC*, 5 abril, p. 49.

Martin, John (1954). "Spanish Ballet Opens Run Here; Hurtado de Cordoba Troupe Offers Dance Program at 48th Street Theatre", *New York Times*, October 11.

Mayo, Luis (1949). "Amalia de Isaura con Hurtado de Córdoba mañana en el Calderón", *Pueblo* (Madrid), 13 de septiembre.

Montes, Jorge Roberto (1953). "Escenarios del mundo. Desde Buenos Aires. Dos obras nacionales y un nuevo estreno de Casona", *Teatro. Revista internacional de la escena*, 8, pp. 22-26.

Morales de Acevedo, E. (1944). "Teatro. *Cabalgata* se renueva", *El Alcázar* (Madrid), 7 de marzo.

— (1949). "Amalia de Isaura y Hurtado de Córdoba, en el Reina Victoria", *Marca*, 16 de julio.

Palop, Adela (1950), "Madrid teatral", *Diario de Barcelona* (Barcelona), 2 de marzo.

Peláez, Andrés (2009). "La copla en la posguerra: espectáculos y protagonistas". En *La copla en la Biblioteca Nacional de España* [catálogo de exposición], Biblioteca Nacional de España, pp. 53-65.

Ramírez, Ana (2019). "Una vida en dos maletas", *El Confidencial*, 25 de agosto. En línea: https://www.el-confidencial.com/cultura/2019-08-25/maletas-en-contradas-madrid-hurtado-de-cordoba_2191063/ (Consulta: 10-11-24).

Ramírez Carrasco, Miguel Ángel, "Genaro Monreal Lacosta", *Diccionario Biográfico Español*. Portal "Historia Hispánica". Real Academia de la Historia. En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/76495/genaro-monreal-lacosta> (Consulta: 10-11-24).

Ramírez de Gamboa Ramos, Olga María, "Amalia de Isaura", *Diccionario Biográfico Español*. Portal "Historia Hispánica". Real Academia de la Historia.

En línea: <https://dbe.rah.es/biografias/66590/amalia-de-isaura-perez> (Consulta: 10-11-24).

Rodenas Cerdá, Juan (2011) *La revista y su presencia en el Teatro Principal de Alicante (1941-1975)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011 En línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-revista-y-su-presencia-en-el-teatro-principal-de-alicante-1941-1975/> (Consulta: 10-11-24).

Velasco, Juan (2019). "¿Quién era Hurtado de Córdoba?", *Cordópolis. El Diario.es*, 26 de agosto. En línea: https://cordopolis.eldiario.es/cordoba-hoy/narciso-hurtado-cordoba_1_7109818.html (Consulta: 10-11-24).

Testimonio vivo. Recordando junto a Pacita Tomás

Ana Isabel Elvira Esteban



Hurtado de Córdoba

TESTIMONIO VIVO. RECORDANDO JUNTO A PACITA TOMÁS¹

Ana Isabel Elvira Esteban

Pacita Tomás, nombre artístico de María de la Paz Tomás Llory, nació el 11 de septiembre de 1928 en el barrio madrileño de La Latina, más exactamente en el número 10 de la calle de San Isidro. Se formó con artistas tan relevantes como el maestro Román —con quien comenzó sus estudios—, el Estampío, la Quica y Ángel Pericet Carmona. Inició su andadura profesional en la denominada ópera flamenca y junto a grandes figuras de la copla, entre las que destacó su participación en el espectáculo *La copla nueva* con Manolo Caracol. Su trayectoria se desarrolló como bailarina solista y como figura principal al frente de su propio grupo, que dirigió junto a su marido Joaquín Mediavilla, bailarín y coreógrafo, con quien más adelante abriría un estudio de danza y se retiraría de la vida escénica. Participó en las películas *María de los Reyes* (1948) y *El padre Pitillo* (1955), siendo especialmente recordada su interpretación del “Bolero Liso” en el film de Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco* (1952). En 2019, la Fundación AISGE le concedió el Premio Actúa de Danza.

En ella perdura intacta la memoria de una época luminosa para la danza española y el flamenco, de la que formó parte importante y en la que dejó una huella inconfundible.

Buenas tardes, Pacita. Nos gustaría comenzar esta entrevista preguntándote cómo y dónde conociste a Hurtado de Córdoba. ¿Cuáles fueron las circunstancias que permitieron vuestro encuentro profesional?

Yo estaba trabajando en el teatro de la Comedia, en un espectáculo de variedades, y él estaba trabajando con Amalia de Isaura, me parece que en el Reina Victoria, y vino a hablar conmigo para decirme que estaba interesado en que trabajáramos juntos como pareja.

Entonces, yo tenía firmado un contrato para bailar en París, en la sala «Puerta del Sol». Le dije que estaba encantada de hacerlo y que intentaría arreglarlo. En este local trabajaba un representante español, Rafael Martín, que solía contratar a artistas españoles que él consideraba que podrían tener éxito. Le escribí explicándole que no iba a ir sola sino con una pareja y él se mostró de acuerdo.

¹ El encuentro durante el que se realizó esta entrevista tuvo lugar el sábado 8 de junio de 2024 a las 18:00 h., y en él participaron Pacita Tomás y Mercedes Zúñiga León, hija de los bailarines Mercedes León y Albano Zúñiga —conocidos artísticamente como Mercedes y Albano—, quien puso a nuestra disposición un espacio tranquilo y cómodo; muy apropiado para la ocasión.



Fig. 56. Narciso Hurtado de Córdoba con Pacita Tomás. Posado de estudio, danza española estilizada.

Llegamos a París, debutamos y tuvimos un exitazo (Fig. 56); la acogida de la gente fue fantástica. Yo había acordado con Martín estar dos meses en el «Puerta del Sol» y después en una sala de fiestas de Bruselas. El debut también fue magnífico. Hurtado me dijo que, a la vista del éxito que habían tenido, había decidido quedarse conmigo. A partir de ese momento nos cogieron los grandes empresarios Tavel y Marouani² e iniciamos una gira. No puedo decirte exactamente el tiempo, pero tuvimos mucho éxito. Por ejemplo, en «Puerta del Sol» prorrogamos. Estuvimos en Ostende, en una sala de fiestas; en el casino de Ostende, donde trabajamos con las Bluebell Girls; en Basilea, en un teatro en el que trabajaba con una cuerda Alma Piaia; en el casino de Campione en Lugano; en el casino Scheveningen de La Haya y algún lugar más que no recuerdo. En cada sitio estábamos un mes como mínimo. No obstante, hubo un momento en el que pareció que lo iba a dejar porque le llegó una propuesta de Pepita Martín, hermana del representante Rafael Martín, para que se marchara con ella.

Ellos —se refiere a Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura— vivían su vida y yo la mía y nunca tuvimos ningún problema, pero al finalizar toda esta *tournee* —que fue magnífica— nos volvieron a llamar del «Puerta del Sol» y nos contrataron de nuevo para dos meses. En ese momento llegó Carmen Amaya a París para trabajar en el teatro Champs-Élysées y se encontró con un problema porque le fallaron Teresa y Luisillo —la pareja de bailarines Teresa Vieira y Luis Pérez Dávila—. Por esa razón, el hermano de Carmen Amaya habló con nosotros y nos propuso trabajar con ella; por supuesto le dijimos que sí. Te estoy hablando del año 50. Nosotros hacíamos nuestros bailes dentro de su espectáculo y nada más.

Hurtado y yo habíamos acordado en cobrar una cantidad, pero decidimos que si hacíamos doblete la rebajaríamos. El hermano de Carmen Amaya habló primero con Hurtado y después lo hizo conmigo y me ajusté a lo que habíamos convenido.

Mientras trabajábamos con Carmen Amaya, Hurtado habló conmigo para explicarme que ella quería contratarle como solista y que a pesar de sentirlo mucho, iba a aceptar su propuesta. Yo le dije que lo entendía. A mí también me ofreció trabajar con ella individualmente al tiempo que lo hacía Hurtado. Al terminar con ella, continuamos bailando en el «Puerta del Sol», aunque ya sabía que se iba. Así que, una vez finalizado ese compromiso, me fui sola a una *tournee* por toda Escandinavia que firmé con Raya Mar-go³. Ahí se cortó nuestro contacto. Lamentablemente esa gira no pude completarla porque mi madre se puso muy enferma y tuve que volver a España.

¿No volviste a verle más?

Él dijo a unas amigas que yo le había visto y no le había querido saludar y no es cierto. Con el paso de los años me lo encontré en Palma de Mallorca, adonde él se había marchado a vivir. Yo ya tenía a mi niño e iba con Joaquín —se refiere a su marido y pareja profesional—. Estábamos subiendo por una escalera

² Albert Tavel & Félix Marouani dirigían una agencia teatral, International Theatrical Agency, con sede en el número 24 de la Rue Marbeuf (Champs-Élysées) en París.

³ Era una representante de artistas con sede en Copenhague que tenía muchos contactos en los países nórdicos.

mecánica y él estaba arriba esperándome. Le saludé y nada más. Pero no puedo olvidar el éxito que tuvimos y gracias a la gira que ambos hicimos con Tavel y Marouani, yo tuve la oportunidad de que me llevaran con mi grupo al Olimpia y al Moulin Rouge.

Como pareja funcionamos muy bien (Fig. 57) y tuvimos mucho éxito. Yo creo que trabajamos juntos un año, más o menos. Él era una persona simpatiquísima y bailaba muy bien. Bailaba las malagueñas con zapato. La gente se le comía, pero si estábamos en el camerino y alguien hablaba conmigo antes que hacerlo con él, se mostraba a disgusto. Recuerdo que, mientras viajábamos en el tren hacia París, él llegó a un acuerdo para bailar con Lola Flores y Manolo Caracol, aunque al final lo canceló y se quedó conmigo.



Fig. 57. Narciso Hurtado de Córdoba con Pacita Tomás. Posado de estudio.

Interviene Mercedes Zúñiga León: **¿Recuerdas lo que bailabais juntos?**

Primero hacíamos un baile juntos. Creo recordar que hacíamos la *Danza XI* de Granados en primer lugar. Después yo me tenía que cambiar, casi siempre hacía una asturianada de Luisa —se refiere a Luisa Pericet Jiménez—, pero no bailábamos flamenco. Luego el bailaba el bolero o las malagueñas, y la gente se volvía loca. Repetía y repetía. En la sala «Puerta del Sol» te hacían repetir. Si a mí me hacían repetir una vez, él tenía que repetir tres, pero es que tenía un gran éxito. Bailando con botas. Hacía el bolero y las malagueñas con botas, y a una velocidad tremenda y, además, bailaba muy bien. Hacíamos un número primero, luego nos cambiábamos y hacíamos un solo cada uno, y fíjate con lo que terminábamos, porque eso lo hice yo en el teatro de la Comedia sola, en el año 48: *Begin de beguine* de Cole Porter. Lo bailábamos a tiempo casi de farfura o de tangos, hacíamos llamada y todo, y así terminábamos. Fíjate. Pero pasó y los recuerdos que tengo, como bailarín, sí..., pero claro, también estaba su otra parte. Al final del 50 yo ya estaba sola. Regresé en el 51 y organicé mi grupo.

Mercedes Zúñiga León: **¿Qué hacíais en los cambios?**

Lo hacíamos todo seguido.

Me gustaría saber algo más sobre cómo era ese local parisino en el que trabajasteis: «Puerta del Sol».

Recuerdo que entrabas por arriba. Monsieur René era el dueño. Había como un bar y bajabas y encontrabas la sala de fiestas con la orquesta detrás y la pista. Allí tuvieron una tremenda riña Vicente Escudero y Antonio. Yo fui testigo y posteriormente salió en la prensa española.

En ese momento él todavía no tenía grupo, ¿verdad?

No, él bailaba con Amalia. Amalia era un genio, un genio. Recuerdo que la madre y la hermana de Hurtado tenían una peluquería en Madrid y no sé si él, en Palma, tuvo una peluquería también. Vivían cerca de mi casa, en General Pardiñas.

Tengo la duda de si ambos tuvieron una relación sentimental. Desde el momento en que se conocieron, parece que sus vínculos eran muy estrechos, pero no sé hasta qué punto. ¿Crees que Amalia le ayudó a impulsar su carrera profesional?

Sí tenían una relación sentimental, seguro. Y sí, parece que Amalia le abrió muchas puertas. Todas.

Muestro a Pacita varias fotos que forman parte del legado de Hurtado en el CDAEM en las que se encuentran ambos, por si le ayudan a recordar.

No me acuerdo de estas fotos. Esto podría ser el intermedio de *Goyescas*, porque llevo el abanico. (Fig. 58) Ahí está saltando, sí. Tenía un salto muy alto. Su éxito era bailar la malagueña y el bolero con botas. Él bailaba muy bien, muy bien.



Fig. 58. Narciso Hurtado de Córdoba con Pacita Tomás. Posado de estudio, escuela bolera.

¿Te acuerdas de este lugar?

¡Ah, sí! Esto es en La Haya. Es el casino Scheveningen. Es un hotel y en la esquina hay un teatro, una sala de fiestas. Recuerdo que en la puerta había una propaganda de una máquina de fotografiar Philips de las modernas, con flash. Era de gran tamaño; era tremenda.

¿Estuvisteis allí en esa gira?

Sí, sí. Es un gran edificio y en una esquina estaba Copacabana, (Fig. 59) que es una sala de fiestas. Cuando yo terminé la gira con Tavel y Marouani y ya tenía formado mi grupo, ellos me propusieron trabajar en el Lido de París. Allí estaban Los Triana, pero se iban a marchar. Me dijeron que me querían a mí y a seis hombres. No acepté porque tenía una *tournee* por Escandinavia, pero todo el trabajo que hice con él sí me sirvió para que me abrieran puertas.



Fig. 59. Palais de Danse. Copacabana. Scheveningen, La Haya.

Quería preguntarte sobre su formación. Hurtado explica en una entrevista que se formó con Pericet y con Paquita Pagán. ¿Estudió con los Pericet?

Sí, sí.

¿Con el abuelo o con el padre?

Con el abuelo.

Pero, según se deduce de sus declaraciones, parece que estudió muy poco tiempo, ¿lo recuerdas?

No lo sé. Yo le conocía de la escuela y de encontrarnos en el teatro, pero no tomamos clase juntos. Él en 48 ya estaba bailando en espectáculos con Amalia.

Aunque entiendo que se trata de una apreciación personal, ¿podrías decirme cómo se percibía la figura de Hurtado en el ámbito profesional?

Él no tenía amistad con la gente, te estoy hablando del año 48. Yo no le he visto nunca con la gente del teatro. Siempre iba con Amalia.

Y, ¿cómo es posible que se desconozca tanto a Hurtado?

Porque él ha trabajado poco en España. El grupo lo formó a partir del año 51.

Interviene Mercedes Zúñiga León: Mis padres han coincidido con él en sitios. No trabajando en el mismo recinto, pero sí en las mismas ciudades. Se conocían. Cuando pusieron el estudio en Madrid, en los primeros años, sí recuerdo que él les visitó. No sé si para intercambiar información sobre alguna coreografía, o simplemente por cortesía.

Podría decirse que su máximo éxito lo tuvo en Hispanoamérica, especialmente en Argentina. ¿Lo crees así?

Sí, sí. Además, en esos momentos el éxito de los artistas españoles allí era tremendo.

Te agradezco mucho el tiempo que me has dedicado.

Espero haberte ayudado.

Sí, sí, claro que lo has hecho, aunque Hurtado de Córdoba es una figura escurridiza sobre la que hay que seguir indagando.

El fondo de Narciso Hurtado de Córdoba del CDAEM: una figura por descubrir

Miguel Ángel Hermida

Mar Gómez

Álvaro Pajares



Hurtado de Córdoba

EL FONDO DE NARCISO HURTADO DE CÓRDOBA DEL CDAEM: UNA FIGURA POR DESCUBRIR

Miguel Ángel Hermida, Mar Gómez y Álvaro Pajares
Archivo del CDAEM

Introducción

El acervo documental del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM)¹ se compone fundamentalmente de colecciones privadas de índole personal, es decir, aquellas originadas a partir de las funciones o actividades inherentes a determinadas personas, ya sean físicas o jurídicas. En este contexto, y considerando la singularidad de nuestra institución, los fondos que resguardamos en nuestras instalaciones provienen de figuras e instituciones de renombre, estrechamente relacionadas con ese fascinante universo de la música, la danza, el teatro y el circo.

Estos fondos personales, en consecuencia, poseen características sumamente distintivas que confieren al CDAEM una notable originalidad y singularidad. No es casual que estos archivos se erijan como un testimonio fidedigno no solo de la trayectoria profesional, sino también de la esfera personal de sus creadores. Como se expondrá en el presente capítulo, un análisis minucioso de los diversos documentos y materiales que los componen permite reconstruir, con precisión, la vida de cada uno de estos artistas, así como la realidad social de toda una época.

Estos fondos constituyen igualmente un testimonio de expresiones artísticas cuya esencia transitoria les confiere un valor excepcional. Por tal razón, la preservación de registros físicos de estos elementos, que de no ser por ello se habrían perdido en el tiempo, adquiere una importancia fundamental. En el campo de la danza, materiales como las coreografías, diseños de vestuario, partituras, fotografías y registros audiovisuales destacan por su especial relevancia. Todos estos documentos conforman un valioso conjunto que refleja la diversidad y riqueza de los archivos que conserva el CDAEM.

¹ El CDAEM es un organismo dependiente del INAEM - Ministerio de Cultura, creado en 2019 a través de la Orden CUD/428/2019, de 14 de abril, que supuso la fusión de dos centros preexistentes: el Centro de Documentación Teatral (CDT) y el Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD).

El tratamiento archivístico: las peculiaridades de los archivos personales vinculados a las artes escénicas

La adquisición y recepción del fondo

En agosto de 2019, la cadena de televisión pública madrileña, Telemadrid, difundió la noticia del hallazgo de dos maletas pertenecientes al bailarín Narciso Hurtado de Córdoba. Estas fueron descubiertas por una pareja durante la reforma de su vivienda, ubicada en la calle General Pardiñas de Madrid, ocultas en un doble techo. En su interior se encontraban fotografías, carteles, cuadernos de notas, partituras, castañuelas, documentos, nóminas y otros objetos personales. De no ser por esta pareja, el legado de Hurtado de Córdoba podría haber terminado en el olvido (Figs. 60 y 61).



Fig. 60. Primera maleta abierta en la que principalmente se pueden ver fotografías y partituras.

A raíz del reportaje emitido por Telemadrid, Ana Isabel Elvira Esteban, funcionaria del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas (especialista en danza clásica), catedrática interina de Historia de la Danza e investigadora (PhD) en el Conservatorio Superior de Danza María de Ávila (Madrid), contactó con la pareja. Gracias a su gestión, actuó como mediadora entre los propietarios de la vivienda y el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM), facilitando la donación del valioso fondo documental.

A partir de las investigaciones realizadas por los archiveros del CDAEM, se ha determinado que Narciso Hurtado de Córdoba falleció en una residencia en Palma, Illes Balears, sin dejar herederos. Tras la Resolución del 10 de marzo de 2020 se declara la condición de heredero abintestato único y universal al Consejo Insular de Mallorca y al Ayuntamiento de Palma de forma conjunta de sus bienes materiales.

El CDAEM ha intentado establecer comunicación con las correspondientes administraciones, sin obtener respuesta alguna. En consecuencia, el Fondo se encuentra actualmente en custodia del CDAEM como parte de una donación.



Fig. 61. Segunda maleta abierta en la que se pueden ver fotografías, programas, castañuelas y objetos personales.

Clasificación y ordenación

Una vez donado el fondo, se inicia el proceso de tratamiento archivístico, que consta de varias fases. Primero, se asegura su correcta instalación en cajas normalizadas de archivo, en un espacio adecuado que cumpla con los requisitos de conservación. Actualmente, el fondo está ubicado en el archivo del CDAEM, en la calle Argumosa de Madrid.

Este fondo se compone de trece cajas de archivo. Simultáneamente a su instalación, es imperativo llevar a cabo la ordenación y clasificación de los documentos. Como resultado de este proceso, se elabora un cuadro de clasificación, que constituye un primer instrumento de descripción. Este cuadro, fundamentado en el principio de procedencia, organiza los documentos en series, agrupando aquellos generados en actividades similares bajo las mismas normativas o procedimientos. Sin embargo, en el caso del Fondo Narciso Hurtado de Córdoba, el principio de procedencia se ha visto comprometido debido a la manipulación sufrida antes de su llegada al CDAEM, lo que nos ha llevado a reconstruir dicho principio.

Los fondos personales del CDAEM, aunque comparten diversas características y tipologías documentales, mantienen su propia idiosincrasia, lo que permite que el cuadro de clasificación esté siempre sujeto a ligeras modificaciones.

El fondo de Narciso Hurtado de Córdoba consta de las siguientes series:

1. Documentación personal y familiar: es posible obtener datos personales significativos del bailarín, los cuales son esenciales para la investigación, especialmente teniendo en cuenta que se trata de una figura prácticamente desconocida en la historia de la danza. Entre los documentos más relevantes se encuentran pasaportes, carnets de asociaciones, permisos de circulación, y el testamento de su compañera y pareja de baile, Amalia de Isaura, entre otros (Figs. 62a, 62b y 62c).
2. Documentación profesional y empresarial: destacan los carnés profesionales del Sindicato Nacional del Espectáculo.
3. Documentación legal, jurídica y mercantil: una de las series más significativas para el estudio del bailarín comprende contratos, recibos, facturas y permisos de trabajo, documentos que resultan imprescindibles para la evaluación de su trayectoria laboral.
4. Obra de creación: un discurso de Narciso Hurtado, acompañado de un cuaderno que contiene notas manuscritas, atestigua su trayectoria como creador.
5. Prensa: con más de setenta recortes y dosieres de prensa provenientes de diversos países y en diferentes idiomas, es posible seguir su desarrollo profesional.
6. Documentación gráfica y audiovisual: El Fondo está compuesto por cerca de 300 fotografías, la mayoría de las cuales guarda relación con su carrera artística. Incluyen imágenes en las que aparece junto a figuras de diversas nacionalidades, entre ellas Amalia de Isaura, Cantinflas, Mario Cabré, Conchita Piquer y Carmen Amaya, además de fotografías de su ballet y de las películas en las que participó como bailarín, entre las que destaca *El nuevo caso del Inspector Clouseau*. Muchas de estas imágenes están acompañadas de dedicatorias manuscritas. Las fotografías capturan una amplia variedad de escenarios y paisajes internacionales. Asimismo, se incluyen retratos personales que documentan la vida privada del artista.



Fig. 62a. Cédula de identificación de Narciso Hurtado de Córdoba por el Registro civil de Chile.



Fig. 62b. Permiso de conducir expedido en Cuba y carnet de la Asociación Cubana de Artistas.



Fig. 62c. Carnet como miembro del Club del automóvil de L'Île-de-France, París.

7. Obra de creación ajena: destaca un pequeño libro de encuadernación artesanal y manuscrito sobre la biografía de Narciso Hurtado de Córdoba. El texto corresponde a un artículo publicado en el semanario *Cicerone* en 1957, el cual ha facilitado la reconstrucción de gran parte de su vida. Asimismo, existen partituras que, posiblemente, corresponden al repertorio de sus danzas. Así como poemas dedicados al bailarín y libretos (Figs. 63a, 63b y 63c).



Fig. 63a. Portada y contraportada de un pequeño libro de fabricación artesanal, manuscrito.

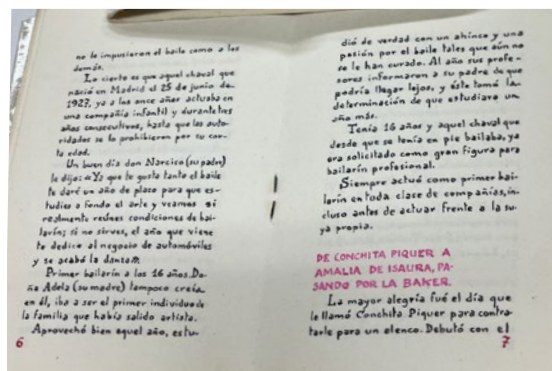


Fig. 63c. El texto corresponde a un artículo publicado ese mismo año en el semanario *Cicerone* sobre la biografía de Narciso Hurtado de Córdoba.

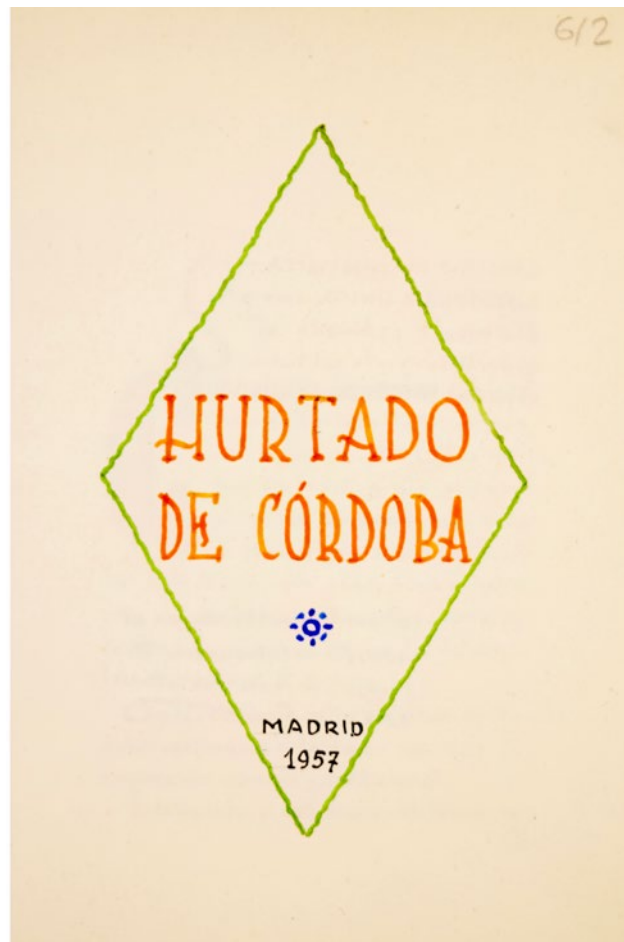


Fig. 63b. Primera página del librito mencionado, fechado en 1957.

8. Objetos: Resultan particularmente interesantes los diversos objetos que se encuentran en el fondo, que van desde la indumentaria laboral, adornada por él mismo con lentejuelas, y la máquina utilizada para incrustarlas en la tela, hasta elementos de tocador en cristal y plata, castañuelas, abanicos e incluso una colección de cajas de cerillas (Figs. 64a-64g).



Fig. 64a. Abanico pintado, sobre mantilla de encaje negro.



Fig. 64b. Chaleco de terciopelo.



Fig. 64c. Distintos tipos de palillos (Castañuelas).



Fig. 64d. Pitillera de plata y boquilla.



Fig. 64e. Pirograbado con la imagen de Narciso Hurtado de Córdoba vestido de goyesco.



Fig. 64f. Cajas de cerillas, personalizadas con un retrato de Narciso Hurtado de Córdoba.



Fig. 64g. Objetos de tocador: espejos, cepillos, etc., realizados en plata grabados con el nombre de Amalia de Isaura.

9. Biblioteca: Incluye diversas revistas que contienen artículos dedicados al artista.
10. Colección de programas: divididos físicamente en categorías de nacionales e internacionales, estos documentos atestiguan sus repertorios y sus compañeros de baile.

Descripción y difusión

Una vez que el fondo ha sido ordenado y clasificado, se procede a su descripción conforme a la norma internacional de descripción archivística ISAD-G. Asimismo, se elabora el registro de autoridad de acuerdo con la norma ISAAR (CPF) y se confecciona un inventario que incluye un listado de toda la documentación que compone el fondo, junto con su signatura topográfica para facilitar su localización.

Estos instrumentos facilitan a los usuarios e investigadores la localización de la documentación y, en su caso, la solicitud de su consulta en la sala destinada a tal fin. Dada la naturaleza particular de estos fondos, es fundamental tener en cuenta la legislación relacionada tanto con la propiedad intelectual como con la protección de datos, ya que puede afectar a personas que aún se encuentran vivas o que han fallecido recientemente, así como a la producción artística que han desarrollado a lo largo de sus trayectorias profesionales.

Conclusión: el deber de dar a conocer su figura

Nuestra labor como archiveros no radica en el estudio exhaustivo de este artista de la danza, sino en facilitar el acceso al conocimiento de una existencia que ha permanecido en la sombra, y subrayar que su legado permanece a la espera de ser redescubierto.

Galería de imágenes



Hurtado de Córdoba

FOTOS DE ESTUDIO





Narciso Hurtado de Córdoba

Fig. 65



Mariemma, María Cecilia y Narciso Hurtado de Córdoba

Fig. 66



Narciso Hurtado de Córdoba y Mariemmma

Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69

Narciso Hurtado de Córdoba y su Ballet Español



Fig. 70



Fig. 71

Narciso Hurtado de Córdoba y Pacita Tomás



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75

Narciso Hurtado de Córdoba y su compañía, con atuendo goyesco



Fig. 76





Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80

Narciso Hurtado de Córdoba con atuendo goyesco



Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84

Narciso Hurtado de Córdoba en su juventud



Narciso Hurtado de Córdoba con bailarinas de su grupo

Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

Narciso Hurtado de Córdoba



Fig. 89



Fig. 90

Narciso Hurtado de Córdoba



Narciso Hurtado de Córdoba

Fig. 91



Fig. 92

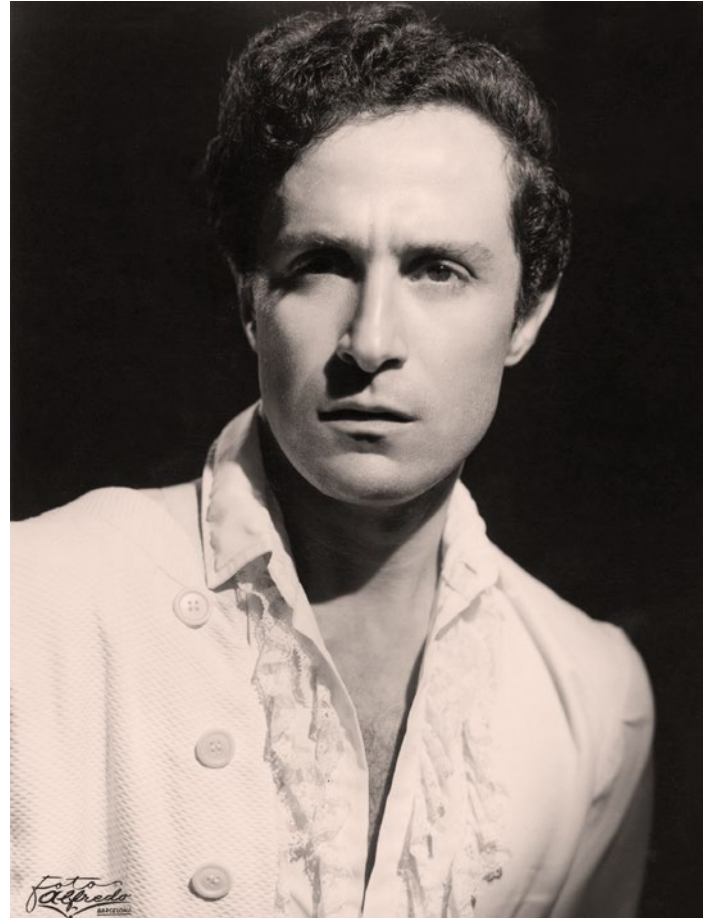


Fig. 93

Narciso Hurtado de Córdoba



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96

Amalia de Isaura



Narciso Hurtado de Córdoba

Fig. 97



Amalia de Isaura

Fig. 98



Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura en *Loba Marina*

Fig. 99



Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura en *Loba Marina*

Fig. 100



Fig. 101



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106

Fotos de estudio de Amalia de Isaura



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110



Fig. 111

Fotos de estudio de Amalia de Isaura



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117



Fig. 118



Fig. 119

Bailarinas de la compañía de Narciso Hurtado de Córdoba



Retrato de Narciso Hurtado de Córdoba por Aurora Lezcano

Fig. 120

DE GIRA





Fig. 121



Fig. 123



Fig. 122



Fig. 124

De gira con su compañía



De gira con su compañía

Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127

De gira con su compañía



Llegada a Guayaquil (Ecuador)



Fig. 129



Fig. 130



Fig. 131

Momentos de distintas actuaciones



Narciso Hurtado de Córdoba

Fig. 132



Fig. 133



Fig. 134



Fig. 135



Fig. 136



Fig. 137



Fig. 138

Con su compañía en diversos escenarios



Fig. 139



Fig. 140



Fig. 141



Fig. 142



Fig. 143



Fig. 144

Narciso Hurtado de Córdoba e integrantes de su compañía



Fig. 145



Fig. 146



Fig. 147

Narciso Hurtado de Córdoba e integrantes de su compañía

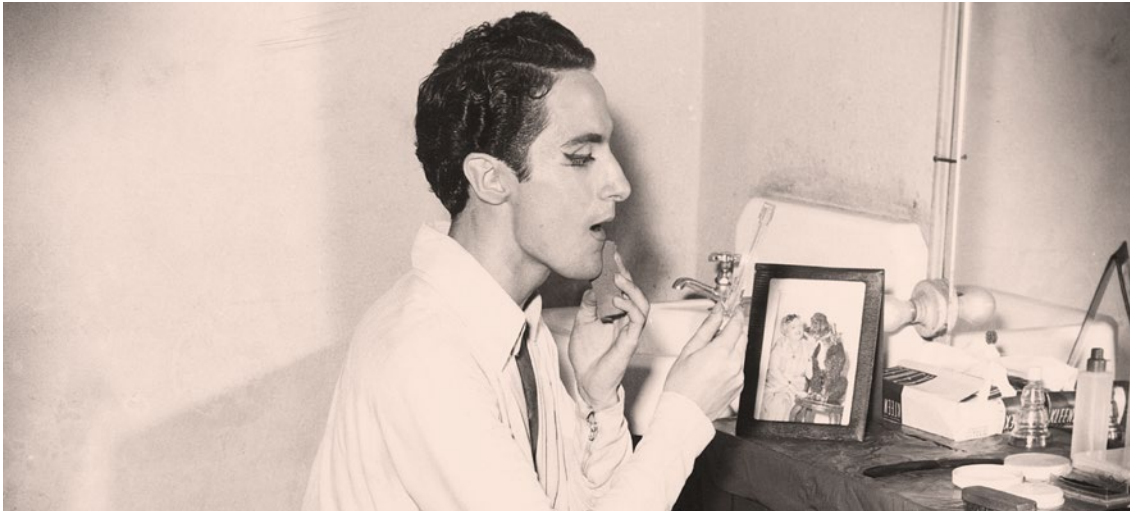


Fig. 148



Fig. 149



Fig. 150

Narciso Hurtado de Córdoba en distintos camerinos



Fig. 151



Fig. 152



Fig. 153



Fig. 154



Fig. 155

Carteles publicitarios de algunos de sus espectáculos



Fig. 156



Fig. 157



Fig. 158



Fig. 159

Carteles publicitarios de algunos de sus espectáculos



Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura con Mario Moreno "Cantinflas"



Fig. 161



Fig. 162



Fig. 163

Felicitaciones tras la representación



Fig. 164



Fig. 165



Fig. 166

Felicitaciones tras la representación



Fig. 167

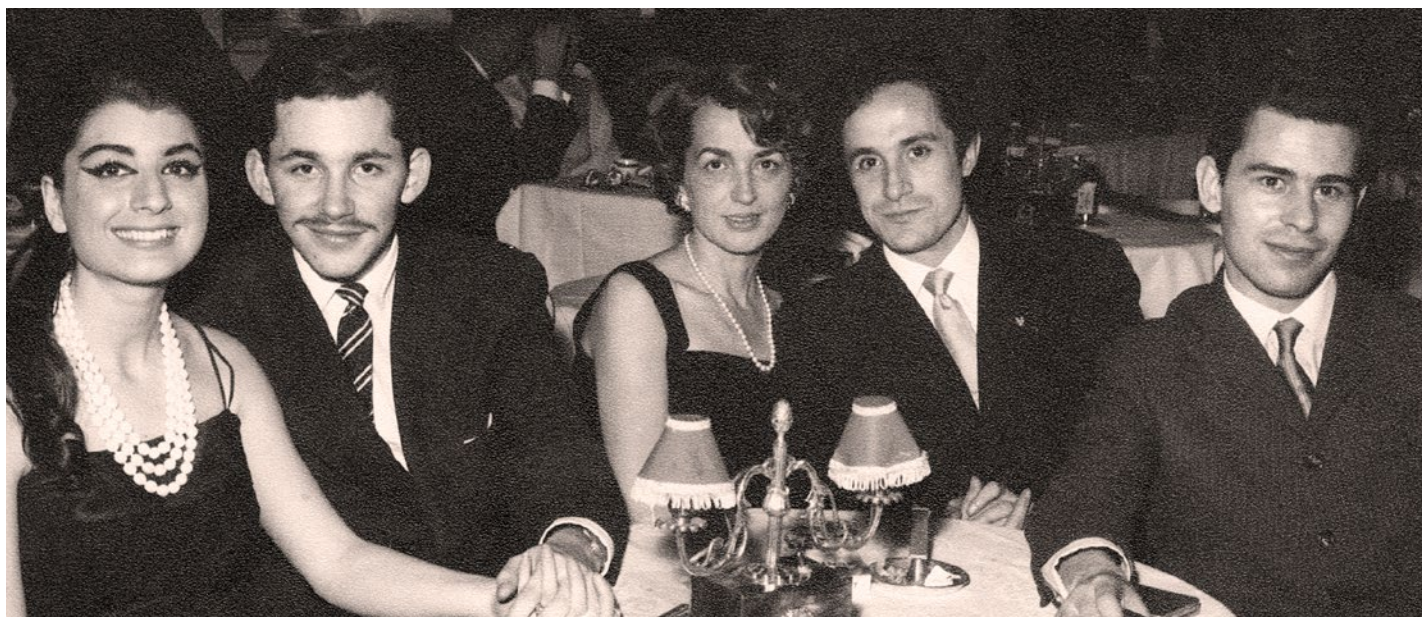


Fig. 168

Narciso Hurtado de Córdoba con distintas personalidades



*Aman tres cher Narciso en su cumpleaños de
Palma Panam D. J. J. J. J. 17-7-1964*

Fig. 169



Fig. 171



Fig. 170

Narciso Hurtado de Córdoba con distintas personalidades



En Radio Madrid con Bobby Deglané

Fig. 172

FOTOS DEDICADAS





Fig. 173



Fig. 174



Fig. 175



Fig. 176



Fig. 177



Fig. 178



Fig. 179



Fig. 180

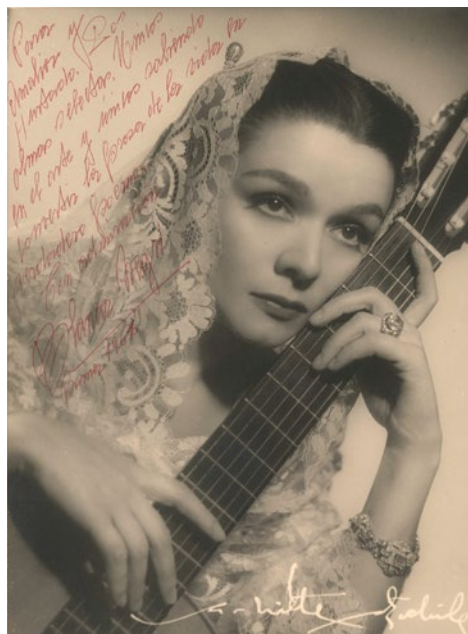


Fig. 181



Fig. 182



Fig. 183



Fig. 184

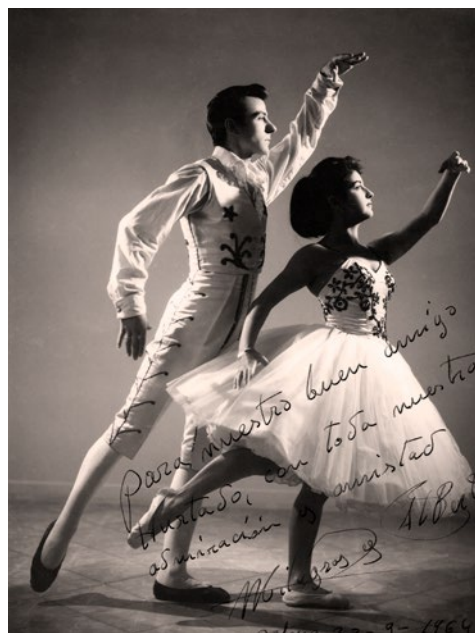


Fig. 185



Fig. 186



Fig. 187



Fig. 192



Fig. 193



Fig. 194



Fig. 195



Fig. 196



Fig. 197



Fig. 198



Fig. 199



Fig. 200



Fig. 201



Fig. 202



Fig. 203



Fig. 204



Fig. 205



Fig. 206



Fig. 207



Fig. 208



Fig. 209



Fig. 210



Fig. 211



Fig. 212



Fig. 213



Fig. 214



Fig. 215



Fig. 216



Fig. 217



Fig. 218

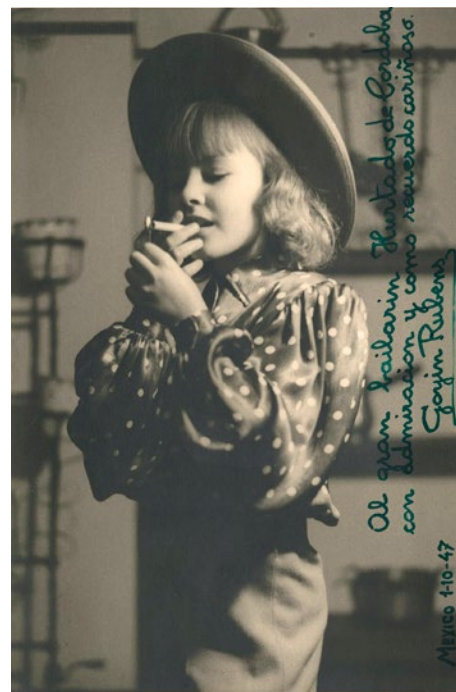


Fig. 219



Fig. 220



Fig. 221



Fig. 222



Fig. 223



Fig. 224



Fig. 225



Fig. 226



Fig. 227



Fig. 228



Fig. 229



Fig. 230



Fig. 231



Fig. 232



Saludando tras una actuación

Fig. 233

Índice de imágenes



Espacios para el “ballet español” durante el franquismo (1952-1968). Una aproximación a las carteleras de Madrid.

Fig. 1a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Postal con Elvira Real y Alberto Lorca, en *Panaderos*. Ballet Español de Pilar López, 1952.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 1b. Imagen de archivo.

En la fotografía: reverso de postal con Elvira Real y Alberto Lorca, en *Panaderos*. Ballet Español de Pilar López, 1952.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 2a. Imágenes de archivo.

En la fotografía: Programa del Ballet Español de Pilar López. Teatro de la Comedia, junio de 1952. Cubierta.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 2b. Imágenes de archivo.

En la fotografía: Programa del Ballet Español de Pilar López. Teatro de la Comedia, junio de 1952. Elenco.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 2c y 2d. Imágenes de archivo.

En la fotografía: Programa del Ballet Español de Pilar López. Teatro de la Comedia, junio de 1952. Obras representadas.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 3. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de Rosario y su Ballet de Arte Español. Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, mayo de 1958.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Antonio Ruiz Soler. CDAEM.

Fig. 4a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de mano. Antonio y su Ballet Español. Teatro de la Zarzuela, primavera de 1957. Cubierta.

Fotógrafo: Archivo CIRAE.

Depósito: Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE).

Fig. 4b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de mano. Antonio y su Ballet Español. Teatro de la Zarzuela, primavera de 1957. Elenco.

Fotógrafo: Archivo CIRAE.

Depósito: Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE).

Fig. 4c. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de mano. Antonio y su Ballet Español. Teatro de la Zarzuela, primavera de 1957. Obras representadas.

Fotógrafo: Archivo CIRAE.

Depósito: Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía (CIRAE).

Fig. 5. Imágenes de archivo.

En la fotografía: Programa de mano con Alberto Lorca como coreógrafo. Teatro de la Zarzuela, temporada 1956-57.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM

Fig. 6. Imagen de archivo.

En la fotografía: Anuncio del Ballet Lorquiana de Alberto Lorca en Florida Park. 1962.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 7a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programación de la temporada oficial de ballet en el Teatro de la Zarzuela en el otoño de 1964.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Antonio Ruiz Soler. CDAEM.

Fig. 7b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cubierta del Programa de la temporada oficial de ballet en el Teatro de la Zarzuela en el otoño de 1964 con una vista de la sala.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Antonio Ruiz Soler. CDAEM.

Fig. 8. Imagen de prensa.

En la fotografía: Anuncio de los Festivales de España en El Escorial, del al 31 de julio de 1963. *Pueblo, Diario del Trabajo Nacional*. Año XXIV, núm. 7415. 4 de julio de 1963, p. 10.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: Repositorio Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Fig. 9. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de mano conmemorativo de los XXV Años de Paz Española. Festivales de España, Estanque del Retiro de Madrid, 1964.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM

Fig. 10. Imágenes de archivo.

En la fotografía: Programa de mano. Pilar López y su Ballet Español en Antología de la Zarzuela. Festivales de España, Plaza Mayor de Madrid, 1966.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM

Fig. 11a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Elenco de Mariemma y el Ballet de España en 1962.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: Archivo CDAEM

Fig. 11b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Fotografía de Mariemma y el Ballet de España en la *Suite de Danzas Vascas* reproducida en el libro conmemorativo *La cultura popular y los Festivales de España*, 1966.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: Biblioteca CDAEM

Fig. 12. Imagen de prensa.

En la fotografía: Teatro de Danza Española de Luisillo, en el escenario montado sobre el Estanque del Retiro, 1964. *Pueblo, Diario del Trabajo Nacional*. Año XXV, núm. 7751. 1 de agosto de 1964. P. 30

Fotógrafo: Guarner.

Depósito: Repositorio Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Fig. 13. Imagen de archivo.

En la fotografía: Elenco del Teatro de Danza Española de Luisillo. Programa de la temporada oficial de ballet en el Teatro de la Zarzuela en el otoño de 1964.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Antonio Ruiz Soler. CDAEM.

Fig. 14. Imagen de archivo.

En la fotografía: Elenco del Ballet Español de María Rosa. Programa de la temporada oficial de ballet en el Teatro de la Zarzuela en el otoño de 1964.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Antonio Ruiz Soler. CDAEM.

Fig. 15a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cubierta del programa de *Puente de coplas* de Conchita Piquer. Teatro de la Zarzuela, mayo y junio de 1957.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 15b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Fotografía de Conchita Piquer en el Programa de *Puente de coplas*. Teatro de la Zarzuela, mayo y junio de 1957.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 15c. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de *Puente de coplas* de Conchita Piquer. Teatro de la Zarzuela, mayo y junio de 1957. Números representados.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 15d. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de *Puente de coplas* de Conchita Piquer. Teatro de la Zarzuela, mayo y junio de 1957. Elenco.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 16. Imagen de prensa.

En la fotografía: Anuncio del espectáculo *De Madrid al cielo!* en el Teatro Circo Price. *Pueblo, Diario del Trabajo Nacional*. Año XXVII, núm. 8361. 19 de julio de 1966. p. 10.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: Repositorio Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Fig. 17. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de actuaciones en el Parque Jardín Villa Rosa, ca. 1951

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: Fondo Alberto Lorca. CDAEM.

Fig. 18. Imagen de prensa.

En la fotografía: Imagen del Ballet Español de Silvia Ivars en la sala Pavillon. *Pueblo, Diario del Trabajo Nacional*. Año XXV, núm. 7705. 9 de junio de 1964. p. 18.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: Repositorio Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Más allá del recuerdo. Abrir la puerta a la memoria

Fig. 19. Imagen de archivo.

En la fotografía: Maletas con documentación relativa a Narciso Hurtado de Córdoba, encontradas en el falso techo de una vivienda durante su remodelación. Madrid, 2019.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 20. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con la actriz Amalia de Isaura.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 21. Posado en exterior.

En la fotografía: En el centro, Narciso Hurtado de Córdoba, a su derecha la cantante Concha Piquer, y a su izquierda la actriz Amalia de Isaura. Buenos Aires, 1944.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 22. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura en *Loba marina*.

Fotógrafo: Mendoza. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 23. Imágenes de archivo.

En la fotografía: “El Debe” y “El Haber”. Entrevista realizada dentro de la sección “Este es mi balance”, para el nº 69 de la revista *Ondania*, 4 de octubre de 1945.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 24. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada de la revista *Ondania* para su nº 72.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 25. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada de la revista *Sintonía* para su nº 464, octubre de 1945.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 26. Posado en interior.

En la fotografía: En el centro, la bailarina, cantante y

actriz francesa de origen estadounidense, Josephine Baker. A su derecha Narciso Hurtado de Córdoba y a su izquierda, Jo Bouillon, violinista, compositor y director de orquesta francés, que fue su cuarto marido.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 27. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa del espectáculo *Sin título, número 0*. En las fotografías: Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura. Teatro Poliorama, Barcelona, 6 de octubre 1948.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 28. Imagen de exterior.

En la fotografía: Fachada del Teatro de San Fernando, cubierta con el cartel del espectáculo *Sin título, número 0* de Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba. Sevilla, 1948.

Fotógrafo: Foto Gelán. Sevilla.

Depósito: CDAEM.

Fig. 29. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa del espectáculo *Sal y Sombra*. En los dibujos: Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba. Teatro Reina Victoria. Madrid, 15 de julio 1949.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 30. Posado en estudio.

En la fotografía: Hurtado de Córdoba y Pacita Tomás posando vestidos de goyescos.

Fotógrafo: STUDIO IRIS Paris.

Depósito: CDAEM.

Fig. 31a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada del programa de mano, Casino Theatre Muba Music-Hall. Basel, 15 abril 1950.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 31b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Interior del programa de mano, Casino Theatre Muba Music-Hall. Basel, 15 abril 1950.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 32. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de La Grande Taverne Palace Variétés de Bruselas, imagen de Pacita Tomás y Narciso Hurtado de Córdoba.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 33. Posado en interior.

En la fotografía: La bailaora Carmen Amaya junto a Narciso Hurtado de Córdoba mirando unas fotografías en el camerino.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 34. Posado en estudio.

En la fotografía: Los bailarines Teresa y Luisillo. 1947.

Fotógrafo: Montes de ley.

Depósito: CDAEM.

Fig. 35. Imagen de archivo.

En la fotografía: Programa de mano de *Brindis a España* con la compañía Romería. Buenos Aires, 1951.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 36. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada del programa de mano de *Veinte rosas de España* con la compañía Romería.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 37a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Canutillos y lentejuelas de distintos tipos y tamaños para adornar el vestuario.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 37b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Chaleco y pañuelo en la que se aprecian las gamas de colores, pasamanería y texturas elegidas.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 38. Imagen de exterior.

En la fotografía: Fachada del importante Teatro Grand Splendid, en donde se anuncia a Narciso Hurtado de Córdoba y su Ballet español. Buenos Aires.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 39a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada del programa de mano de *Rapsodia Española* con imagen de Narciso Hurtado de Córdoba. Tucumán, 1953.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 39b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Interior del programa de mano de *Rapsodia Española*. Teatro Alberdi, Tucumán 1953.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 40. Posado en escenario.

En la fotografía: Nana Lorca, en el centro, vestida de goyesca.

Fotógrafo: Shiller.

Depósito: CDAEM.

Fig. 41a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Interior del programa de mano del Teatro La Perla donde se detallan los números que conforman el espectáculo. San Juan de Puerto Rico.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 41b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada del programa del Teatro La Perla con imagen de Narciso Hurtado de Córdoba vestido de goyesco. San Juan de Puerto Rico.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 42. Fotograma.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a la cantante y actriz Elsa Marval en un fotograma de la película *Somos todos inquilinos*, 1954.

Fotógrafo: Roque Funes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 43. Posado en interior.

En la fotografía: En el Canal 7 de la Televisión Argentina, vestido con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Fotolandia.

Depósito: CDAEM.

Fig. 44. Imagen de archivo.

En la fotografía: Collage de prensa. Octubre 1954.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 45. Imagen de exterior.

En la fotografía: Fachada del 48th ST Theatre. Construido en 1912, fue un teatro con una actividad de repercusión notable y de gran éxito. Broadway, Nueva York.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 46. Posado en escenario.

En la fotografía: Momento del espectáculo *Vacaciones de broma* con el grupo de bailarinas y Narciso de Hur-

tado de Córdoba en escena. Teatro Victoria.

Fotógrafo: Alfonso.

Depósito: CDAEM.

Fig. 47. Imagen de exterior.

En la fotografía: Fachada del Teatro Calderón. Cartel del espectáculo *La España de Mar y Sol*. Narciso Hurtado de Córdoba y Trini Alonso, junto a Marisol Reyes. Madrid, abril 1957.

Fotógrafo: Foto - GAMA. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 48. Imagen de prensa.

En la fotografía: Caricatura de Mari Sol Reyes, Isabel Sánchez y Narciso Hurtado de Córdoba por Ugalde. ABC, 5 de abril 1957, p. 49.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 49. Imagen de exterior.

En la fotografía: Fachada del Teatro Calderón. Cartel del espectáculo *La española misteriosa*. Narciso Hurtado de Córdoba y Trini Alonso, junto a Antoñita Moreno. Madrid, abril 1959.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 50. Posado en exteriores.

En la fotografía: De izq. a drcha.: Mariemma junto a Narciso Hurtado de Córdoba, y María Cecilia, posan visitando atuendo goyesco. Rosaleda del Parque del Oeste. Madrid, abril 1960.

Fotógrafo: Gyenes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 51. Fotograma.

En la fotografía: Fotograma de la película *El nuevo caso del inspector Clouseau*, 1964.

Fotógrafo: Christopher Challis.

Depósito: CDAEM.

Fig. 52. Posado en interior.

En la fotografía: De izq. a drcha.: Narciso Hurtado de Córdoba, La Chunga y su marido José Luis Gonzalvo en el Acapulco Night Club. Blanes, Girona 1967.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 53. Imagen de interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba bailando con una de las integrantes de su grupo en la sala Trocadero, Palma de Mallorca.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 54. Imagen de archivo.

En la fotografía: Tarjetón en el que Pilar López le transmite a Narciso Hurtado de Córdoba su pésame por la muerte de Amalia de Isaura, 23 diciembre 1971.

Fotógrafo: Archivo CDAEM.

Depósito: CDAEM.

Fig. 55. Imagen de exterior.

En la fotografía: Tumba familiar en la que están depositados los restos de Narciso Hurtado de Córdoba.

Fotógrafo: Ana Isabel Elvira Esteban.

Depósito: CDAEM.

Testimonio vivo. Recordando junto a Pacita Tomás

Fig. 56. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con Pacita Tomás. Ejecutando pasos de danza española estilizada.

Fotógrafo: Le Studio – París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 57. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con Pacita Tomás.

Fotógrafo: STUDIO IRIS – París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 58. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba y Pacita Tomás ejecutando pasos de escuela bolera.

Fotógrafo: Le Studio – París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 59. Fotografía de exterior.

En la fotografía: Palais de Danse. Copacabana. Scheveningen, La Haya.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

El fondo de Narciso Hurtado de Córdoba del CDAEM: una figura por descubrir

Fig. 60. Imagen de archivo.

En la fotografía: Primera maleta abierta, en la que principalmente se pueden ver fotografías y partituras.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 61. Imagen de archivo.

En la fotografía: Segunda maleta abierta, en la que se pueden ver programas, castañuelas, fotografías y objetos personales.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 62a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cédula de identificación de Narciso Hurtado de Córdoba por el Registro civil de Chile.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 62b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Permiso de conducir expedido en Cuba y carnet de la Asociación Cubana de Artistas.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 62c. Imagen de archivo.

En la fotografía: Carnet como miembro del Club del automóvil de L'Ile-de-France, París.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 63a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Portada y contraportada de un pequeño libro de fabricación artesanal, manuscrito.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 63b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Primera página del librito mencionado, fechado 1957.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 63c. Imagen de archivo.

En la fotografía: El texto corresponde a un artículo publicado ese mismo año en el semanario *Cicerone* sobre la biografía de Narciso Hurtado de Córdoba.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64a. Imagen de archivo.

En la fotografía: Abanico pintado, sobre mantilla de encaje negro.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64b. Imagen de archivo.

En la fotografía: Chaleco de terciopelo.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64c. Imagen de archivo.

En la fotografía: Distintos tipos de palillos (castañuelas).

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64d. Imagen de archivo.

En la fotografía: Pitillera de plata y boquilla.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64e. Imagen de archivo.

En la fotografía: Pirograbado con la imagen de Narciso Hurtado de Córdoba vestido de goyesco.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64f. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cajas de cerillas, personalizadas con un retrato de Narciso Hurtado de Córdoba.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 64g. Imagen de archivo.

En la fotografía: Objetos de tocador: espejos, cepillos, etc., realizados en plata y grabados con el nombre de Amalia de Isaura.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Galería de imágenes

Fig. 65. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con traje largo y capa.

Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.

Depósito: CDAEM.

Fig. 66. Posado en exteriores.

En la fotografía: De izq. a drcha.: Mariemma con bata de cola blanca, Narciso Hurtado de Córdoba junto a María Cecilia.

Fotógrafo: Gyenes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 67. Posado en exteriores.

En la fotografía: Mariemma y Narciso Hurtado de Córdoba bailando junto al lago de la Casa de Campo.

Fotógrafo: Gyenes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 68. Posado en escenario.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con las bailarinas de su compañía vistiendo traje castellano.

Fotógrafo: Schiffer.

Depósito: CDAEM.

Fig. 69. Posado en estudio.

En la fotografía: Tarjetón de presentación de su Compañía. De izq. a drcha.: Isabel, Dorita Burgos, el guitarrista Ricardo Modrego, Conchita y Nana Lorca.

Fotógrafo: Murray Korman - Nueva York.

Depósito: CDAEM.

Fig. 70. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con Pacita Tomás ejecutando pasos de escuela bolera.

Fotógrafo: Le Studio - París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 71. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba.

Fotógrafo: Saus - Sevilla.

Depósito: CDAEM.

Fig. 72. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba posando junto a su compañía con atuendo goyesco, en el canal de televisión LR3. Buenos Aires.

Fotógrafo: Schiffer. Buenos Aires

Depósito: CDAEM.

Fig. 73. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba posando con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Annemarie Heinrich. Buenos Aires.

Depósito: CDAEM.

Fig. 74. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba posando con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Annemarie Heinrich. Buenos Aires.

Depósito: CDAEM.

Fig. 75. Posado en estudio.

En la fotografía: De izq. a drcha.: Narciso Hurtado de Córdoba, bailarina sin identificar, Dorita Burgos, y Nana Lorca, con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Murray Korman - Nueva York.

Depósito: CDAEM.

Fig. 76. Posado en estudio.

En la fotografía: De izq. a drcha.: dos bailarinas sin identificar, Dorita Burgos, Nana Lorca, Narciso Hurtado de Córdoba, Jesús Sevilla y Luis de Cáceres, con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Murray Korman - Nueva York.

Depósito: CDAEM.

Fig. 77. Posado en escenario.

En la fotografía: En primer plano Narciso Hurtado de Córdoba con Dorita Burgos. Al fondo, los guitarristas Ricardo Monegro y Carlos Ramos junto a dos bailarines sin identificar.

Fotógrafo: Schiffer.

Depósito: CDAEM.

Fig. 78. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Studio IRIS - París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 79. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Studio IRIS - París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 80. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con atuendo goyesco.

Fotógrafo: Bixio y Merlino.

Depósito: CDAEM.

Fig. 81. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con sombrero flamenco. Dedicatoria a su hermana: "A mi hermana, con todo mi cariño" Narcisín, 28 febrero 1945.

Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.

Depósito: CDAEM.

Fig. 82. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con sombrero flamenco. Dedicatoria a su padre: "A mi querido padre, con un abrazo, de su peque" Narcisín.

Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.

Depósito: CDAEM.

Fig. 83. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con atuendo de "maletilla".

Fotógrafo: VALENTI. Rosario.

Depósito: CDAEM.

Fig. 84. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con sombrero calañés bajo y traje flamenco.

Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.

Depósito: CDAEM.

Fig. 85. Posado en escenario.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con tres bailarinas de su grupo (en el centro Isabel), bailando en el Night Club "EVE". Londres.

Fotógrafo: Autor desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 86. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con traje flamenco.

Fotógrafo: Fotos Alfredo - Barcelona

Depósito: CDAEM.

Fig. 87. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con traje charro.

Fotógrafo: Annemarie Heinrich. Buenos Aires.

Depósito: CDAEM.

Fig. 88. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con traje flamenco ejecutando un salto.

Fotógrafo: Le Studio - París.

Depósito: CDAEM.

Fig. 89. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con traje flamenco y castañuelas.

Fotógrafo: Gyenes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 90. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, con traje flamenco y capa.

Fotógrafo: Murray Korman - Nueva York.

Depósito: CDAEM.

Fig. 91. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con las manos en posición flamenca.

Fotógrafo: Foto Studio Artis.

Depósito: CDAEM.

Fig. 92. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con camisa flamenca.

Fotógrafo: Fotos Alfredo - Barcelona.

Depósito: CDAEM.

Fig. 93. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con chaqueta y camisa flamenca.

Fotógrafo: Fotos Alfredo - Barcelona.

Depósito: CDAEM.

Fig. 94. Posado en estudio.

En la fotografía: Amalia de Isaura con abanico.

Fotógrafo: Gyenes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 95. Posado en estudio.

En la fotografía: Amalia de Isaura vestida de época.

Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.

Depósito: CDAEM.

Fig. 96. Posado en estudio.

En la fotografía: Amalia de Isaura.

Fotógrafo: Saus - Sevilla.

Depósito: CDAEM.

Fig. 97. Posado en estudio.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con traje largo y capa.

Fotógrafo: Murray Korman. Nueva York.

Depósito: CDAEM.

Fig. 98. Posado en estudio.

En la fotografía: Amalia de Isaura con mantilla y abanico.

Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.

Depósito: CDAEM.

Fig. 99. Posado en estudio.

En la fotografía: Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba en *Loba marina*.

Fotógrafo: Mendoza. Madrid.

Depósito: CDAEM.

- Fig. 100. Posado en estudio.
En la fotografía: Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba en *Loba marina*.
Fotógrafo: Mendoza. Madrid.
Depósito: CDAEM.
- Figs. 101- 112. Posado en estudio.
En la fotografía: Amalia de Isaura caracterizada para distintos personajes.
Fotógrafo: Alfonso.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 113. Fotograma.
En la fotografía: Amalia de Isaura en la película *Pepa Doncel*, 1969.
Fotógrafo: Antonio L. Ballesteros.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 114. Posado en estudio.
En la fotografía: Bailarina de su compañía.
Fotógrafo: Estudio fotográfico IRIS.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 115. Posado en estudio.
En la fotografía: La bailarina M^a Cecilia.
Fotógrafo: Estudio fotográfico IRIS.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 116. Posado en estudio.
En la fotografía: Esther, bailarina de su compañía.
Fotógrafo: Estudio fotográfico IRIS.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 117. Posado en estudio.
En la fotografía: Isabel Palacios Serrano, bailarina de su compañía.
Fotógrafo: Estudio fotográfico IRIS.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 118. Posado en estudio.
En la fotografía: Julita, bailarina de su compañía.
Fotógrafo: Estudio fotográfico IRIS.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 119. Posado en estudio.
En la fotografía: Conchita, bailarina de su compañía.
Fotógrafo: Estudio fotográfico IRIS.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 120. Imagen de archivo.
En la fotografía: Retrato al óleo de Narciso Hurtado de Córdoba vestido de bolero, por Aurora Lezcano.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 121. Posado en interior.
En la fotografía: Recibimiento a su llegada a México.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 122. Posado en interior.
En la fotografía: Recibimiento a su llegada a México.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 123. Posado en exterior.
En la fotografía: Llegada al aeropuerto de México.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 124. Posado en interior.
En la fotografía: Equipaje de Narciso Hurtado de Córdoba.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 125. Posado en exterior.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con un grupo de admiradoras en un aeropuerto.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 126. Posado en exterior.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con su compañía. Llegada al aeropuerto de Quito.
Fotógrafo: Utreas Hnos. Ecuador.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 127. Posado en exterior.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con un grupo de admiradoras en un aeropuerto.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 128. Posado en exterior.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura a su llegada a Guayaquil. Ecuador, 22 de abril 1954.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 129. Fotograma.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a la cantante y actriz Elsa Marval vestidos de jotos aragoneses en la película *Somos todos inquilinos*, 1954.
Fotógrafo: Roque Funes.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 130. Posado en estudio.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a la bailarina, coreógrafa y maestra Mariemma, ejecutando pasos de escuela bolera.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.

Fig. 131. Fotograma.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba y su ballet interpretando “Danza del fuego”, durante el rodaje de la película *Somos todos inquilinos*, 1954.

Fotógrafo: Roque Funes.

Depósito: CDAEM.

Fig. 132. Posado en exterior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba ejecutando un gran cambio de escuela bolera. Parque del Oeste, Madrid abril 1960.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 133. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a un grupo de bailarinas de su compañía.

Fotógrafo: Reportajes FILMS. Palma de Mallorca.

Depósito: CDAEM.

Fig. 134. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a los integrantes de su compañía, con atuendo goyesco, en el estudio del Canal 7 de la televisión argentina.

Fotógrafo: Fotolandia.

Depósito: CDAEM.

Fig. 135. En escena.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba en un momento de su espectáculo flamenco.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 136. En escena.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a bailarina sin identificar (izq.) y a Nana Lorca (drcha.), en un momento de su espectáculo en la plaza de toros de Bogotá.

Fotógrafo: FOTO SARMIENTO “La patria”.

Depósito: CDAEM.

Fig. 137. En escena.

En la fotografía: Parte de la compañía de Narciso Hurtado de Córdoba en un momento de su espectáculo bailando una jota aragonesa. La bailarina que aparece en la imagen es Nana Lorca.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 138. Posado en escenario.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a los integrantes de su compañía vestidos para interpretar una jota aragonesa.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 139. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a cuatro de las bailarinas de su ballet en la sala de fiestas Trocadero. Palma de Mallorca.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 140. Posado en interior.

En la fotografía: Bailarinas del ballet de Narciso Hurtado de Córdoba en la sala de fiestas Trocadero. Palma de Mallorca.

Fotógrafo: Reportajes FILMS. Palma de Mallorca.

Depósito: CDAEM.

Fig. 141. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a Conchita, Julita e Isabel bailarinas de su Ballet Español y “El jerezano”, guitarrista de la agrupación.

Fotógrafo: M. Millán Espectáculos Internacionales. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 142. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a Isabel, Conchita y Julita, bailarinas de su compañía.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 143. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a cuatro de las bailarinas de su compañía.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 144. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba con dos de las bailarinas de su compañía en el vestíbulo de un teatro.

Fotógrafo: Studio Axtis. Palma de Mallorca.

Depósito: CDAEM.

Fig. 145. Posado en interior.

En la fotografía: De arriba a abajo: el guitarrista “El Jerezano”, Julita, Isabel, Conchita y Narciso Hurtado de Córdoba en la sala de fiestas Trocadero. Palma de Mallorca.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 146. Posado en exterior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a algunas de las bailarinas de su ballet posando junto a un burrito y un hombre de identidad desconocida.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 147. Posado en interior.

En la fotografía: De izq. a drcha. y de arriba a abajo: las bailarinas Isabel, Conchita, Julita, el guitarrista "El Jerezano" y Narciso Hurtado de Córdoba.

Fotógrafo: Reportajes FILMS. Palma de Mallorca.

Depósito: CDAEM.

Fig. 148. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba maquillándose en el camerino.

Fotógrafo: Aponte A.R.

Depósito: CDAEM.

Fig. 149. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba colocándose la corbata ante el espejo de un dormitorio.

Fotógrafo: Estudio Farias. México D.F., mayo 1947

Depósito: CDAEM.

Fig. 150. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, en un camerino, siendo ayudado a vestirse de goyesco, antes de salir a escena.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 151. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, en un camerino, hojeando un álbum de recortes de prensa.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 152. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, hojeando un programa de la sala de fiestas Trocadero. Palma de Mallorca.

Fotógrafo: Reportajes FILMS. Palma de Mallorca.

Depósito: CDAEM.

Fig. 153. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, leyendo la prensa. Colombia.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 154. Imagen de exterior.

En la fotografía: Anuncio en un tranvía del espectáculo de Narciso Hurtado de Córdoba en el Teatro Victoria Palacio de las Variedades. Barcelona.

Fotógrafo: Alcayma - Barcelona.

Depósito: CDAEM.

Fig. 155. Imagen de exterior.

En la fotografía: Anuncio de la programación de variedades encabezada por el nombre de Narciso Hurtado de Córdoba en la entrada del Teatro Victoria de Varie-

dades. Barcelona.

Fotógrafo: Alcayma - Barcelona.

Depósito: CDAEM.

Fig. 156. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cartel anuncio del espectáculo conjunto entre Narciso Hurtado de Córdoba y la bailarina Trini Rey.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 157. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cartel anuncio del espectáculo conjunto entre Narciso Hurtado de Córdoba y la bailarina Trini Rey.

Fotógrafo: Antonio Castro.

Depósito: CDAEM.

Fig. 158. Imagen de archivo.

En la fotografía: Cartel anuncio de Narciso Hurtado de Córdoba y su Ballet Español. Nueva York.

Fotógrafo: M. MILLÁN. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 159. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, junto a la vitrina en la que se anuncia el espectáculo de su Ballet.

Fotógrafo: Studio Axtis. Palma de Mallorca.

Depósito: CDAEM.

Fig. 160. Posado en exterior.

En la fotografía: En primer plano de izq. a drcha.: el actor Mario Moreno "Cantinflas", Narciso Hurtado de Córdoba y Amalia de Isaura.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 161. Posado en interior.

En la fotografía: De izq. a drcha.: El actor y director de la Metro Goldwin Mayer Alejandro Ulloa, Narciso Hurtado de Córdoba y el escritor y político español José María Alfaro Polanco, conversando tras la representación en el Teatro Colón. Bogotá, 1954.

Fotógrafo: Sady gráficas de Prensa. Bogotá.

Depósito: CDAEM.

Fig. 162. Posado en interior.

En la fotografía: De izq. a drcha.: Dos hombres de identidad desconocida, Fernando Arbeláez, Amalia de Isaura, Narciso Hurtado de Córdoba, José María Alfaro Polanco y Alejandro Ulloa, conversando tras la representación en el Teatro Colón. Bogotá, 1954.

Fotógrafo: Sady gráficas de Prensa. Bogotá.

Depósito: CDAEM.

Fig. 163. Posado en interior.

En la fotografía: De izq. a drcha.: El entonces alcalde de Quito Rafael León Larrea, su esposa, Narciso Hurtado de Córdoba, Amalia de Isaura y el representante de ambos Pablo Antonio Bueno, conversando tras la representación.

Fotógrafo: Foto Sport Siman. Ecuador.

Depósito: CDAEM.

Fig. 164. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a un grupo de admiradoras.

Fotógrafo: Amar. Representante gráfico "Revista Es-tampa".

Depósito: CDAEM.

Fig. 165. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba firmando autógrafos junto a un grupo de admiradores.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 166. Posado en exterior.

En la fotografía: En el centro Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba junto a un grupo de admiradores.

Fotógrafo: Estudio Farias. México D.F., mayo 1947.

Depósito: CDAEM.

Fig. 167. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a un grupo de amigos y bailarinas de su compañía, disfrutando de una velada en el club Edmundo Ros. Londres.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 168. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a un grupo de amigos, disfrutando de una velada en el club Edmundo Ros. Londres.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 169. Posado en interior.

En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba junto a una amiga, disfrutando de una velada.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 170. Posado en interior.

En la fotografía: Josephine Baker, Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba en el centro de la imagen.

Fotógrafo: Desconocido.

Depósito: CDAEM.

Fig. 171. Posado en interior.

En la fotografía: De izq. a drcha. y de arriba abajo: el gui-

tarrista Estaban Sanlúcar, el cantaor Miguel Herrero, la cantante y actriz Carmencita Vázquez, Amalia de Isaura y Narciso Hurtado de Córdoba. La Habana, mayo 1948.

Fotógrafo: Instantáneas "RICON".

Depósito: CDAEM.

Fig. 172. Posado en interior.

En la fotografía: En Radio Madrid, junto al actor y locutor de radio Bobby Deglané (a la drcha. de la imagen).

Fotógrafo: Delapeña. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 173. Posado en estudio.

En la fotografía: Margarita Sánchez, cupletista y tonadillera, vocalista de la orquesta Café Universal, casada con el guitarrista Paco Aguilera.

Fotógrafo: Gracia. Zaragoza.

Depósito: CDAEM.

Fig. 174. Posado en estudio.

En la fotografía: Alfonso Alvarado, actor con una extensa carrera cinematográfica, aunque su especialidad fue el teatro, en donde trabajó durante más de 50 años.

Fotógrafo: Annemarie Heinrich. Buenos Aires, 1947.

Depósito: CDAEM.

Fig. 175. Posado en estudio.

En la fotografía: Trío Griego Maras.

Fotógrafo: Tomás.

Depósito: CDAEM.

Fig. 176. Posado en estudio.

En la fotografía: La actriz española María Valero "La gran dama de la radio cubana".

Fotógrafo: ---- la Habana. (Ilegible el principio).

Depósito: CDAEM.

Fig. 177. Posado en estudio.

En la fotografía: Karina y Acero.

Fotógrafo: Francisco Bermúdez. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 178. Posado en estudio.

En la fotografía: La actriz Celeste Grijo.

Fotógrafo: SEMO - México D.F.

Depósito: CDAEM.

Fig. 179. Posado en estudio.

En la fotografía: Guillermo y Odile.

Fotógrafo: Ibáñez. Madrid.

Depósito: CDAEM.

Fig. 180. Posado en estudio.

En la fotografía: Firma ilegible.

Fotógrafo: Cayet. Bruselas.

Depósito: CDAEM.

- Fig. 181. Posado en estudio.
En la fotografía: Blanca Negri, bailarina, cantante y artista de variedades que triunfó en París.
Fotógrafo: Ilegible.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 182. Posado en estudio.
En la fotografía: Retrato del tenor Néstor Chaire, apodado "El gitano de México".
Fotógrafo: Desconocido
Depósito: CDAEM.
- Fig. 183. Posado en estudio.
En la fotografía: Ana M^a de los Reyes, reconocida artista de la canción española. Buenos Aires, 1947.
Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 184. Posado en estudio.
En la fotografía: Elvira Real, bailarina de la compañía de Pilar López.
Fotógrafo: Ibáñez.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 185. Posado en estudio.
En la fotografía: Milagros y Alberto, bailarines. Palma, 1964.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 186. Posado en estudio.
En la fotografía: Alicia Muñoz y Juanele de Vargas, bailarines.
Fotógrafo: Ibáñez.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 187. Posado en estudio.
En la fotografía: Bailarines desconocidos.
Fotógrafo: Ilegible.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 188. Posado en estudio.
En la fotografía: Rafael Camacho, cantante de copla.
Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 189. En el escenario.
En la fotografía: Vera Along, faquir.
Fotógrafo: RINO. Sau Paulo.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 190. Posado en estudio.
En la fotografía: Mistinguett, vedette, cantante y actriz francesa.
Fotógrafo: Teddy Piaz - París.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 191. Posado en estudio.
En la fotografía: Juan y Carlos, guitarristas.
Fotógrafo: Paul Koruna - París.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 192. Posado en estudio.
En la fotografía: Carmen de Lirio, *vedette* estrella de la revista española.
Fotógrafo: Ibáñez.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 193. Posado en sala de fiestas.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba bailando con Julieta Kenán, actriz y cantante.
Fotógrafo: Fernández - Reportajes. Buenos Aires, 1951.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 194. Posado en estudio.
En la fotografía: Coralito de Jaén, artista de variedades.
Fotógrafo: Foto Estudio Alfredo. Barcelona.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 195. Posado en estudio.
En la fotografía: Candita Batista, *vedette* y cantante cubana. Bruselas, 11 diciembre, 1950.
Fotógrafo: Guirau Hija - Barcelona.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 196. Posado en estudio.
En la fotografía: Odete Ferreira.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 197. Posado en estudio.
En la fotografía: Carmelita Vázquez, cantante y actriz de teatro.
Fotógrafo: V. Plá - Valencia.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 198. Posado en estudio.
En la fotografía: Roberto Ximénez, bailarín, coreógrafo y maestro de Danza española.
Fotógrafo: Arte fotográfico Pérez de León. Madrid.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 199. Posado en estudio.
En la fotografía: Ha Rior y Jene. 1960.
Fotógrafo: Román. Barcelona, 1944.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 200. Posado en estudio.
En la fotografía: Emilio ---- (ilegible). 28 noviembre, 1944.
Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 201. Posado en estudio.
En la fotografía: Esteban Sanlúcar, guitarrista, compositor y docente. Buenos Aires, junio 1945.

- Fotógrafo:** Florencio Bixio y Cía.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 202. Posado en estudio.
En la fotografía: Bobby Lang.
Fotógrafo: Fotoproducción Gebr. Garloff Magdebu. Berlín.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 203. Posado en estudio.
En la fotografía: Roberto Ximénez, bailarín, coreógrafo y maestro de Danza española.
Fotógrafo: Desconocido. Firma cortada.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 204. Posado en estudio.
En la fotografía: Gloria Ramírez, destacada actriz de cine y teatro. Buenos Aires, 1946.
Fotógrafo: Wilenski. Santa Fe.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 205. Posado en estudio.
En la fotografía: Martha de los Ríos, destacada cantante de música folklórica argentina. Madre del músico Waldo de los Ríos.
Fotógrafo: Wilenski. Santa Fe.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 206. Posado en estudio.
En la fotografía: Trude Delani. Buenos Aires, 1951.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 207. Posado en estudio.
En la fotografía: Ylsa Delani. Buenos Aires, 1951.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 208. Posado en estudio.
En la fotografía: Anita del Río.
Fotógrafo: Halfeld Rto.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 209. Posado en estudio.
En la fotografía: Rocío de Carmen. 1949.
Fotógrafo: Peciña - Guillén. Madrid.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 210. Posado en estudio.
En la fotografía: Lolita Beltrán, actriz y cantante mexicana especializada en huapango y ranchera.
Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía. 1944.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 211. Posado en estudio.
En la fotografía: Irene y Roberto. Barcelona, 1956.
Fotógrafo: Gyenes.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 212. Posado en estudio.
En la fotografía: Talcashi Masuda.
Fotógrafo: Annemarie Heinrich. Buenos Aires.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 213. Posado en estudio.
En la fotografía: M^a Cristina Moneta.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 214. Tarjetón publicitario.
En la fotografía: Los Trianas, compañía de baile español.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 215. Posado de estudio.
En la fotografía: Los hermanos Fernández.
Fotógrafo: Alfonso.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 216. Posado de estudio.
En la fotografía: Las hermanas Cortesina.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 217. Posado de estudio.
En la fotografía: Elka Sandra, bailarina.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 218. Posado de estudio.
En la fotografía: Rocío y Antonio, bailarines. Montevideo, 1946.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 219. Posado de estudio.
En la fotografía: Goyin Rubens, actriz. México, 1947.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 220. Posado de estudio.
En la fotografía: Mario Montejó, realmente Hampton Fancher, actor, productor y guionista, quien en los años 40 adoptó ese nombre como bailarín flamenco.
Fotógrafo: Annemarie Heinrich. Buenos Aires, 1947.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 221. Posado de estudio.
En la fotografía: Carmela Montes, cantante de flamenco y canción española.
Fotógrafo: Numen.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 222. Posado de estudio.
En la fotografía: Angelita Granada. Buenos Aires, 1947.

- Fotógrafo:** Florencio Bixio y Cía.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 223. Posado de estudio.
En la fotografía: Isabel Guzmán. Buenos Aires, 1946.
Fotógrafo: Florencio Bixio y Cía.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 224. Posado de estudio.
En la fotografía: Ana M^a de los Reyes “La emperatriz de la canción española”, cantante de copla y bailarina. Buenos Aires, 1947.
Fotógrafo: Annemarie Heinrich.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 225. Posado de estudio.
En la fotografía: Joaquín Gamar, acordeonista.
Fotógrafo: FLAQUÉ. Barcelona.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 226. Posado de estudio.
En la fotografía: Paco Millet guitarrista y actor.
Fotógrafo: Desconocido.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 227. Posado de estudio.
En la fotografía: David Moreno, guitarrista del grupo de Estrellita Castro y Carmen Amaya.
Fotógrafo: Bixio.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 228. Posado de estudio.
En la fotografía: La cantante y actriz, Elsa Marval. 1954.
Fotógrafo: Estudios fotográficos Henry Kegahl.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 229. Posado de estudio.
En la fotografía: El guitarrista Niño Prados. Buenos Aires, 25 abril, 1947.
Fotógrafo: Carmen. Reproducciones fotográficas.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 230. Posado de estudio.
En la fotografía: La bailaora Carmen Amaya con mantilla madroñera.
Fotógrafo: Jaime Albáñez. Caracas.
Depósito: CDAEM.
- Fig. 231. Posado de estudio.
En la fotografía: La actriz Catalina Bárcena.
Fotógrafo: Schönfeld. Buenos Aires
Depósito: CDAEM.
- Fig. 232. Posado de estudio.
En la fotografía: La cantante y actriz Concha Piquer.
Fotógrafo: Ilegible. Barcelona
Depósito: CDAEM.

- Fig. 233. En escena.
En la fotografía: Narciso Hurtado de Córdoba, saludando al público desde el escenario.
Fotógrafo: Alfonso. Barcelona.
Depósito: CDAEM.

Pese a haber gozado durante décadas de una popularidad que lo llevó a actuar en países de todo el mundo, la figura del bailarín Narciso Hurtado de Córdoba, bien podría haber pasado al olvido de no ser por una concatenación de casualidades. El fortuito hallazgo de dos maletas que contenían lo que quedaba de su legado vital y artístico (objetos, recuerdos, recortes, documentos y sobre todo fotografías, cientos de fotografías), así como su posterior traslado y custodia en el archivo del CDAEM, son descritos en este libro.

Lo hallado en esas maletas muestra retazos de una vida nómada de viajes y de actuaciones en distintos escenarios, así como de un sinfín de vínculos con artistas que le mostraban su reconocimiento o afecto mediante dedicatorias. A partir de todo ello, el libro traza su itinerario profesional, y nos acerca además a la escena madrileña en los años 50 y 60 del pasado siglo, en especial a la presencia de la danza española en su cartelera, ofreciéndonos el contexto histórico, social y performativo en el que Hurtado de Córdoba debió moverse.

Con esta nueva publicación para dar a conocer sus archivos personales, el CDAEM ofrece información que —esperamos— anime a otros investigadores a profundizar en la figura de este, hasta ahora, desconocido bailarín errante.



NIP0: 193-25-041-2



9 788490 415191 >