Entre dos aguas: Historia de la danza española en Puerto Rico 1900-1960

Jeanne d´Arc Simone Casas Panouze

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en

Programa de Doctorado en Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Directoras:

María Rosario Ruiz Franco
Idoia Murga Castro

Tutora:

María Rosario Ruiz Franco

Mayo 2025

Esta tesis se distribuye bajo licencia "Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**".

A Milagros Vicente

Agradecimientos

La autora expresa un especial agradecimiento a las directoras de esta tesis María Rosario Ruiz Franco e Idoia Murga Castro, por el apoyo, la paciencia y el estímulo durante todas las etapas de desarrollo de esta tesis doctoral y a María Soledad Martínez Miranda por sus sugerencias, y seguimiento durante el desarrollo de la misma.

Igualmente hace extensivo su agradecimiento a:

La Universidad Carlos III de Madrid y a la Comisión Académica del programa de Doctorado en Humanidades: Historia, por su recepción para con el desarrollo de esta investigación.

Al personal de todos los archivos que visité y que amablemente me ayudaron en mis peticiones.

A todas las personas entrevistadas y a mis estudiantes por ayudarme a darle vida a esta historia.

A Cayito Arias Benabe, René Casas Benabe, Rosa Luisa Márquez, Miguel Villafañe, Sonia Meléndez, Antonio Martorell, Natalia Vallejo, Susan Homar y Carlos Cabrer por prestarme ayuda durante mi estancia en Madrid.

A mi familia de Puerto Rico, Francia y España por su apoyo incondicional.

A todas mis maestras que me formaron y guiaron en el camino de la danza.

A las mujeres protagonistas de esta investigación. Sus historias serán contadas y visibilizadas para honrar su camino y dedicación a la danza española.

En especial a Marwin Sánchez Morales, por su ayuda prestada con la digitalización del material visual, y más por su apoyo incondicional.

Todas las personas indispensables, gracias a las cuales la presente tesis doctoral se ha hecho posible.

Finalmente, un reconocimiento especial a los miembros del tribunal por haber aceptado evaluar esta tesis y demostrar su interés en la investigación.

OTROS MÉRITOS DE INVESTIGACIÓN

Casas Panouze, Jeanne d´Arc. “Habitar(se), escribir(se), mover(se)”, En *Habitar lo imposible: danza y experimentación en Puerto Rico*, editado por Susan Homar y Nibia Pastrana, 226-231. San Juan, Puerto Rico: Beta Local, 2022.

Y así estás, mi verde antilla,
en un sí es que no es de raza,
en ten con ten de abolengo
que te hace tan antillana…
Al ritmo de los tambores
tu lindo ten con ten bailas,
una mitad española
y otra mitad africana.

Luis Palés Matos

¡Oh, cuerpo mío,
haz de mí, siempre,
un hombre que interrogue!

Franz Fanon

CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema y motivación personal..... 15
1.2 Justificación e hipótesis..... 20
1.3 Preguntas de la investigación 23
1.4 Objetivos 24
1.5 Estado de la cuestión 31
1.6 Marco histórico 49
1.7 Marco teórico y metodología 93
1.8 Fuentes consultadas ……..... 112
1.9 Estructura de la tesis doctoral..... 117

2. CAPÍTULO I: LA HISTORIA DE LA DANZA ESPAÑOLA EN PUERTO RICO

2.1 Introducción 119
2.2 Antecedentes históricos de las manifestaciones bailadas en Puerto Rico durante los siglos XVI y XIX 123
2.3 El impacto del baile español en Puerto Rico después de 1898 145
2.4 Pro Arte Musical de Puerto Rico y su papel en la consolidación del baile español entre 1939 y 1951 177
2.5 Puerto Rico como escenario transatlántico: trayectorias de la danza española entre 1946 y 1958 197

3. CAPÍTULO II: LAS ARTÍFICES BORICUAS DEL BAILE ESPAÑOL

3.1 Introducción 245
3.2 Las primeras escuelas de baile español en Puerto Rico 248
3.3 Las artífices boricuas del baile español 282
  3.3.1 María Teresa Acuña 285
  3.3.2 Ruth Vera 296
  3.3.3 Elena Caballero de Blanco 305
  3.2.4 Doris Alicia Ortiz Cintrón 340
  3.3.5 María Teresa Miranda 359
  3.3.6 Lidia González 371
  3.3.7 Gilda Navarra 381
  3.3.8 Milagros Vicente 450

4. CONCLUSIONES 481

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

5.1 Fuentes documentales 507
5.2 Fuentes hemerográficas 509
5.3 Fuentes orales 529
5.4 Bibliografía 530

6. ANEXO ...……..... 543

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. INTRODUCCION

Figura 1.1 Recibimiento a bailarinas españolas a su llegada a San Juan *Diario de Puerto Rico,* 10 de febrero de1950, 1. ……... 67
Figura 1.2 Recibimiento a bailarinas españolas a su llegada a San Juan *Diario de Puerto Rico,* 10 de febrero de1950, 1. 68
Figura 1.3 Coros y Danzas en el Teatro Matienzo. *El Mundo,* 31 de enero de 1950, 18. 69
Figura 1.4 Logo del Instituto de Cultura Puertorriqueña. ……..…… 101

2. CAPÍTULO 1: LA HISTORIA DE LA DANZA ESPAÑOLA EN PUERTO RICO

Figura 2.1 Artículos “El baile de bomba” y “El estreno de Los Viveskis y Linda Sofía”. *El Mundo,* 7 de junio de 1921, 3. ……... 137
Figura 2.2 “La Argentina” y sus famosos bailes. *Puerto Rico Ilustrado*, abril 28 de 1917, Año VIII, Núm. 374). …… 152
Figura 2.3 Resurrección Quijano, *El Mundo*, 19 de abril de 1921, 1. …… 154
Figura 2.4 Grandioso debut de Carmen Flores. *El Mundo*, 17 de abril de 1922. ……157
Figura 2.5 Debut Paquita Escribano. *El Mundo,* 27 de febrero de 1922. ……158
Figura 2.6 Paquita Escribano en el Teatro Olimpo. *El Mundo*, 3 de marzo 1922, 1. ……. 159
Figura 2.7 Luisa de Lerma. *El Mundo,*12 de abril de1922, 3. ……... 163
Figura 2.8 “Beneficio de Amalia Molina”, *El Mundo,* 30 de octubre de 1922, 3. 168
Figura 2.9 Tórtola Valencia en el Teatro Municipal. *El Mundo,* 11 de enero de 1923, 3. 171
Figura 2.10 “La Argentinita en el Teatro Municipal”, *El Mundo*, 20 de diciembre de 1935, 5. 174
Figura 2.11 Encarnación López *la Argentinita*. *El Mundo,* 27 de diciembre de 1935, 4. 175
Figura 2.12 Compañía de Rosario y Antonio. *El Mundo*, 11 de octubre de 1946, 2. 187
Figura 2.13 Carmen Amaya en el Teatro Riviera, *El Mundo*, 27 de diciembre de 1946, 16. 200
Figura 2.14 Carmen Amaya en la Universidad Interamericana, *Archivo personal de Alma Concepción*. …… 202
Figura 2.15 Programa de concierto de baile español de Carmen Amaya, 1958. *Archivo personal de Alma Concepción*. ……. 203
Figura 2.16 Carmen Amaya en el Tapia, 1958. *Archivo personal de Alma Concepción*. …….. 204
Figura 2.17 Carmen Amaya en el Club Yaucano 1958. *Archivo personal de Alma Concepción*. ……. 205
Figura 2.18 Compañía española de baile se encuentra en Puerto Rico. *El Mundo*, 9 de febrero de 1952, 11. …….. 207
Figura 2.19 Fotografía de Ana María en *El Mundo*, 30 de enero de 1952, 4. …… 207
Figura 2.20 Debut del Ballet de Ana María. *El Mundo*, 4 de febrero de 1952, 29. 208
Figura 2.21Tere Amorós en el Teatro Tapia. *El Mundo*, 21 de marzo de 1952, 21. 217
Figura 2.22 Cartel de Pilar López. *El Mundo,* 23 de abril de 1953, 20. 222
Figura 2.23 Lola Flores. *El Mundo,* 29 de octubre de 1953, 20. …… 225
Figura 2.24 Imperio Argentina en el Matienzo, 9 de junio de 1955, 10. 231
Figura 2.25 Imperio Argentina en el *Show de Shows*. *El Mundo*, 14 de junio de 1955, 10. 232
Figura 2.26 Imperio Argentina en el Tapia. *El Mundo*, 18 de junio de 1955, 13. ……..... 233
Figura 2.27 Programa de José Greco en el Teatro de la UPR. *Archivo personal de Alma Concepción.* ……..... 236

Figura 2.28 Cont. de programa de José Greco en el Teatro de la UPR.
Archivo personal de Alma Concepción. 237
Figura 2.29 Cont. de programa de José Greco en el Teatro de la Universidad.
Archivo personal de Alma Concepción. 238
Figura 2.30 Programa de Roberto Iglesias en el Teatro de la Universidad.
Archivo personal Alma Concepción. 241

3. CAPÍTULO II: LAS ARTÍFICES BORICUAS DEL BAILE ESPAÑOL

Figura 3.1 Anna Pavlova en *Puerto Rico Ilustrado*, no. 407
(15 de diciembre de 1917): San Juan, P.R. 249
Figura 3.2 Programa de *El Lago de los Cisnes*, 8 de agosto de 1941. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.8. 252
Figura 3.3 Cont. del programa *El lago de los cisnes*, 8 de agosto de 1941,
Gilda Navarra Archives, Jerome Robbins Dance Division,
New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.8. 253
Figura 3.4 Portada de Programa Recital de Piano y Bailables, 15 de noviembre de 1941,
Gilda Navarra Archives. Jerome Robbins Dance Division,
New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.7. 254
Figura 3.5 Cont. Recital de Piano y Bailables. 15 de noviembre de 1941.
Archivo de Gilda Navarra. Jerome Robbins Dance Division,
New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.7. 255
Figura 3.6 "Gladys Dancing Studio", *El Mundo*, 2 de enero de 1949, 62. 261
Figura 3.7 Ole Madrid, *El Mundo*, 3 de Julio de 1953, 3. 263
Figura 3.8 Programa de Pro Arte Musical,1942. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. Imagen 13.1. 266
Figura 3.9 Programa de Pro Arte Musical,1942. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. Imagen 13.1. 267
Figura 3.10 Cont. Programa de Pro Arte Musical,1942. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. Imagen 13.1. 268
Figura 3.11 Programa de Les Presages, 1944. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. 269
Figura 3.12 Cont. Programa de Les Presages, 1944. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. 271
Figura 3.13 Cont. Programa de Les Presages, 1944. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. 273
Figura 3.14 Cont. Programa de Les Presages, 1944. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. 274

Figura 3.15 Cont. Programa de Les Presages, 1944. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. 275
Figura 3.16 Cont. Programa de Les Presages, 1944. *Gilda Navarra Archives*,
Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts.
MGZMD 450, Caja 3. 276
Figura 3.17 "Ballet Soiree", *The Sunday Star*, 8 de febrero de 1948, 7. 290
Figura 3.18 María Teresa Acuña. *El Mundo,* 10 de febrero de 1950, 22. 292
Figura 3.19 Ruth Vera en *El Novillero*, 1938.
Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch. 297
Figura 3.20 Ruth Vera 1942. *Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch*. 298
Figura 3.21 Ruth Vera en La Habana, Cuba 1948.
Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch. 301
Figura 3.22 Mary Igoe, Lydia González y Milagros Vicente (de pie),
junto a Liana Sampayo y Lea Ledesma (sentadas). *El Mundo*, 2 de julio de 1950, 17. 302
Figura 3.23 Ruth Vera, 1954. *Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch*. 304
Figura 3.24 Fotógrafo desconocido, Gloria Belmonte,
Elsa Rivera Salgado, Carlos Montoya en Puerto Rico, 1952. 311
Figura 3.25 Programa de Gloria Belmonte en el Colegio de Agricultura, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 315
Figura 3.26 Cont. Programa de Gloria Belmonte en el Colegio de Agricultura, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 316
Figura 3.27 Programa de Gloria Belmonte, Centro español de Ponce, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 317
Figura 3.28 Cont. Programa de Gloria Belmonte, Centro español de Ponce, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 318
Figura 3.29 Club de Leones de Yauco presenta a Gloria Belmonte,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 319
Figura 3.30 Pro Arte de Ponce presenta Gloria Belmonte, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 320
Figura 3.31 Sociedad Mayagüezana pro Bellas Artes presenta Gloria Belmonte, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 321
Figura 3.32 Universidad de Puerto Rico Presenta Gloria Belmonte, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 322
Figura 3.33 Gloria Belmonte en Concierto de Bailes y Música Española,
Teatro Carmen, Bayamón, 1952, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,*
Fondo Bourio, 0097899/04. 323
Figura 3.34 Gloria Belmonte en Concierto de Bailes y Música Española,
Teatro Carmen, 1952. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,*
Fondo Bourio, 0097899/04. 324
Figura 3.35 Gloria Belmonte en Concierto de Bailes y Música Española, Teatro Carmen,
Bayamón, 1952. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,*
Fondo Bourio, 0097899/04. 325
Figura 3.36 *Academia San José de Humacao presenta Gloria Belmonte*, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 326
Figura 3.37 Academia San José de Humacao presentan a Gloria Belmonte,
24 de abril de 1952. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,*
Fondo Bourio, 0097899/04. 327
Figura 3.38 Gloria Belmonte, Teatro Sol, San Germán, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 328
Figura 3.39 Teatro Calimano Guayama, presenta Gloria Belmonte, 1952,

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 329
Figura 3.40 Teatro Calimano Guayama, presenta Gloria Belmonte, 1952.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 330
Figura 3.41 Pro Arte Musical de Puerto Rico, presenta a Gloria Belmonte en Teatro Tapia,
1952. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04. 331
Figura 3.42 *Pro Arte Musical de Puerto Rico, Teatro Tapia*, 9 de mayo de 1952,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, *0097899/04*. 332
Figura 3.43 Gloria Belmonte, 1953. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*,
Fondo Bourio, 0097899/04. 333
Figura 3.44 Gloria Belmonte en el Teatro de la Comedia, Madrid, 29 de octubre de 1954.
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, 0097899/04. 335
Figura 3.45 Gloria Belmonte en el Teatro de la Comedia de Madrid. *Revista de todos los*
espectáculos: Noche y Día, 29 de octubre de 1954. 337
Figura 3.46 "Triunfa en Nueva York bailarina puertorriqueña", *El Mundo*,
23 de enero de 1949, 24. 341
Figura 3.47 Dorita Ortiz y Marcos Manuel. *Revista El Imparcial*, 17 de enero de 1953,
Hemeroteca de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. 344
Figura 3.48 Bernard Bruno, fotógrafo (1912-1987), "Dorita Ortiz".
Archivo Digital de la Danza, Colección de las artes, UPR, RP. 345
Figura 3.49 Copia de foto de Dorita Ortiz. *Archivo de la Danza,*
Colección de las Artes*,* Biblioteca José M. Lázaro, UPR, RP. 346
Figura 3.50 Juan Gyenes, fotógrafo. Copia de foto de Dorita Ortiz y Antonio Ruiz Soler.
Archivo personal de Jacqueline Ortiz Morales. 349
Figura 3.51 Dorita Ortiz. *Archivo de la Danza*, Colección de las Artes
de la Biblioteca José M. Lázaro, UPR, RP. 350
Figura 3.52 School of Dance Arts presenta a Pepe Montes y su Ballet Español. 1954.
Archivo personal de Milagros Vicente. 352
Figura 3.53 Cont. School of Dance Arts presenta a Pepe Montes y su Ballet Español. 1954.
Archivo personal de Milagros Vicente. 353
Figura 3.54 Cont. School of Dance Arts presenta a Pepe Montes y su Ballet Español. 1954.
Archivo personal de Milagros Vicente. 354
Figura 3.55 Dorita Ortiz. *Archivo de la Danza,* UPR, RP. 356
Figura 3.56 Brandi, fotógrafo. Dorita Ortiz. *Archivo de la Danza*, UPR, RP. 357
Figura 3.57 Dorita Ortiz. *Archivo de la Danza*, UPR, RP. 358
Figura 3.58 "Su vida fue el arte: Fallece ayer una pionera del ballet y los bailes españoles en
Puerto Rico", *El Nuevo Día*, 10 de agosto de 2013. 360
Figura 3.59 María Teresa Miranda en el *Show de Shows*.
El Mundo, 19 de Julio de 1955. 363
Figura 3.60 *Oro y Seda*, *El Mundo*, 10 de Julio de 1959, 27. 366
Figura 3.61 Gíbaro de Puerto Rico, 1973. "Gíbaro de Puerto Rico: cinco décadas de baile y
cultura". *Fundación Ángel Ramos*, 27 de septiembre de 2023. 368
Figura 3.62 Ballet Pilar López en el Palace Theatre, Londres, 1955.
Archivo de José de La Vega. 373
Figura 3.63 Pilar López en el Teatro del Este, Venezuela, 1955. *Archivo Regional de la*
Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, *97893/7*. 374
Figura 3.64 Cont. Pilar López en el Teatro del Este, Venezuela, 1955. *Archivo Regional*
de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, *97893/7*. 375
Figura 3.65 Lidia del Puerto en el Tapia, 1956. *Archivo personal Alma Concepción.* 376
Figura 3.66 Cont. Lidia del Puerto en el Tapia, 1956. *Archivo personal Alma Concepción.* 377
Figura 3.67 Cont. Lidia del Puerto en el Tapia, 1956. *Archivo personal Alma Concepción.* 378

Figura 3.68 Soledad Miralles, 1946. *Gilda Navarra Archives*. New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja. 3. Imagen 11.3. 382
Figura 3.69 Pilar López en el Teatro Principal. *Gilda Navarra Archives*. New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja. 3. Imagen 31.8 383
Figura 3.70 Pilar López en Teatro La Gran Vía, 1947 o 1948. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, *97893/7*. 384
Figura 3.71 Pilar López en Teatro La Gran Vía. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, *97893/7*. 385
Figura 3.72 Gilda Navarra, 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 37.2. 386
Figura 3.73 Gilda Navarra. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3, Imagen, 36.4. 387
Figura 3.74 Ballet y Baile Español. 1950. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 388
Figura 3.75 Cont. Ballet y Baile Español. 1950. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 389
Figura 3.76 Ballet y baile español, Teatro UPR, 1950. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 49.1. 390
Figura 3.77 Cont. Ballet y baile español, Teatro UPR, 1950. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 49.1. 391
Figura 3.78 Ballet y Baile Español, Teatro UPR, *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. 392
Figura 3.79 Cont. Ballet y Baile Español, Teatro UPR, *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. 393
Figura 3.80 Cont. Ballet y Baile Español, Teatro UPR, *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. 394
Figura 3.81 Cont. Ballet y Baile Español, Teatro UPR, *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. 395
Figura 3.82 Ballet y baile español, Colegio de Agricultura, *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 396
Figura 3.83 Cont. Ballet y baile español, 8 de enero de 1951. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 397
Figura 3.84 Cuadro Flamenco *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 400
Figura 3.85 Cont. Cuadro Flamenco, *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 401
Figura 3.86 *La casa de Bernarda Alba*. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.6. 402
Figura 3.87 Cont. *La casa de Bernarda Alba*. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.6. 403
Figura 3.88 *Yerma*. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.3. 404
Figura 3.89 Cont. *Yerma*. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.3. 405
Figura 3.90 Concierto de baile español, 28 de noviembre de 1952. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 411
Figura 3.91 Programa artístico, 27 de diciembre de 1952. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 412
Figura 3.92 Gilda Navarra y Pepe Montes. 1952. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts, MGZMD 450, Caja 4, Imagen, 54.1. 413

Figura 3.93 Gilda Navarra y Pepe Montes. 1952. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts, MGZMD 450, Box 4. Imagen, 54.2. 413
Figura 3.94 Gilda Navarra y Pepe Montes. 1952. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts, MGZMD 450, Box 4. Imagen, 54.3. 414
Figura 3.95 Ana García y Gilda Navarra presentan, 1953. *Gilda Navarra Archives.* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3, Imagen 74.4. 416
Figura 3.96 Cont. Ana García y Gilda Navarra presentan, 1953. *Gilva Navarra Archives* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Box 3, Imagen 74.4. 417
Figura 3.97 Programa Teatro Tapia, 1954. *Archivo personal de Alma Concepción.* 420
Figura 3.98 Cartel de Ballets de San Juan, *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5, Imagen 143.8. 421
Figura 3.99 Programa Ballets de San Juan, 1954. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* 422
Figura 3.100 Programa Ballets de San Juan, 1954. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* 423
Figura 3.101 Alicia Alonso en el Tapia, 1955. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* 424
Figura 3.102 Cont. Alicia Alonso en el Tapia, 1955. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* 425
Figura 3.103 Pro Arte de Ponce presenta a BSJ. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. 428
Figura 3.104 Cont. Pro Arte de Ponce presenta a BSJ. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. 429
Figura 3.105 Gilda Navarra en Alegrías y Castañuelas, 1956. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts, Caja 5.a. Imagen, 112.1. 432
Figura 3.106 Gilda Navarra y Pedro Lorca en Alegrías y Castañuelas, 1956. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts, Caja 5.a. Imagen, 111.1. 433
Figura 3.107 Ballets de San Juan en el Festival Casals, 1957. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. 436
Figura 3.108 Ballets de San Juan en el Festival Casals, 1957. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. 438
Figura 3.109 Ballets de San Juan en el Festival Casals, 1957. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. 439
Figura 3.110 Ballets de San Juan en el Festival Casals, 1957. *Gilda Navarra Archives,* New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. 441
Figura 3.111 Programa 3er Festival de teatro puertorriqueño. 1960. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 442
Figura 3.112 Cont. Programa 3er Fest. de Teatro Puertorriqueño. 1960. *Gilda Navarra Archives*, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. 443
Figura 3.113 Antonio y sus Ballets de Madrid. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, 97893/3. 448
Figura 3.114 Cont. Antonio y sus Ballets de Madrid. *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, 97893/3. 449
Figura 3.115 Milagros Vicente, Teatro Payret, 1953. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 451
Figura 3.116 Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 453
Figura 3.117 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 454
Figura 3.118 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 455

Figura 3.119 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 456
Figura 3.120 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 457
Figura 3.121 Programa de Pepe Montes y su Ballet Español, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 459
Figura 3.122 Cont. Programa de Pepe Montes y su Ballet Español, 1954. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 460
Figura 3.123 Pepe Montes y Milagros Vicente en Casa de España, 1955. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 461
Figura 3.124 Cont. Pepe Montes y Milagros Vicente en Casa de España, 1955, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 462
Figura 3.125 Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 464
Figura 3.126 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 465
Figura 3.127 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 466
Figura 3.128 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 467
Figura 3.129 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 468
Figura 3.130 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 469
Figura 3.131 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y español. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 470
Figura 3.132 Casa de España presenta a Pepe Montes y Milagros Vicente, 1958. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 472
Figura 3.133 Cont. Casa de España presenta a Pepe Montes y Milagros Vicente, 1958. *Archivo Personal de Milagros Vicente.* 473
Figura 3.134 Milagros Vicente. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 475
Figura 3.135 Milagros Vicente. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 476
Figura 3.136 Milagros Vicente. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 477
Figura 3.137 Fotografía por Juan Gynes. Pepe Montes y Milagros Vicente. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 478
Figura 3.138 Pepe Montes y Milagros Vicente. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 479
Figura 3.139 Milagros recibe premio por su trayectoria artística, 1981. *Archivo personal de Milagros Vicente*. 480

4. CONCLUSIONES

Figura 4.1 Árbol genealógico de la danza española en Puerto Rico 504
Figura 4.2 Mapa cronológico de las trayectorias de las bailarinas puertorriqueñas vinculadas a la danza española 505

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Presentación del tema y motivación personal

La idea de esta investigación surgió por la necesidad de buscar respuestas a las preguntas que siempre me hice cuando empecé a formarme en ballet, danza contemporánea y bailes españoles y a bailar flamenco profesionalmente. Estas preguntas me hicieron formular un propósito que me hizo emigrar a Madrid desde Puerto Rico[1], poner en pausa mi carrera artística, sumirme en una pandemia al otro lado del mundo y sumarme a la diáspora puertorriqueña en España. El asunto que me provoca investigar nace del cuestionamiento sobre lo que significa la cultura, el nacionalismo puertorriqueño, la identidad y el colonialismo en torno a mi formación como bailarina de bailes españoles.

El propósito de contestar estas preguntas es definitivamente muy visceral, pero también viene de mi historia. Primero, porque soy mitad francesa y mitad puertorriqueña. En segundo lugar, mi familia me instó a que estudiara ballet clásico y bailes españoles. Pero ¿por qué?, ¿qué pasó que tuve acceso a esa instrucción y no a la

[1] Esta tesis adopta una perspectiva decolonial en relación con la nomenclatura territorial, reconociendo tanto Borikén (o Boriquén) como Puerto Rico para referirse a la isla. Borikén fue el nombre originario utilizado por los pueblos precoloniales, mientras que Puerto Rico constituye una denominación impuesta durante la colonización española del siglo XVI, que aún prevalece en el orden jurídico contemporáneo. Si bien se reconoce la relevancia política y simbólica de visibilizar los nombres originarios como parte de una crítica a la colonialidad del poder, esta investigación opta por priorizar el uso del término Puerto Rico. Esta decisión responde a criterios de claridad conceptual y de pertinencia contextual, con el fin de situar adecuadamente los procesos históricos, políticos y artísticos que se abordan a lo largo del trabajo.

bomba[2], plena[3], o danza puertorriqueña?[4] ¿Por qué no entiendo las formas de mover el cuerpo en el espacio y/o explicar cuáles son los diferentes tipos de toques de bomba?

Entonces, seguí preguntándome: ¿eso me hace menos puertorriqueña? ¿Acaso es que hay estereotipos que se potencian y exacerban cuando se atraviesa una experiencia migratoria en la que es imprescindible encontrar algo que nos defina? O, ¿es que desde la condición corpórea escénica también construimos la identidad? El Caribe; y su historia conforman un tejido complejo de colonialidades, idiomas y culturas que se expanden, contraen y que, en definitiva, llegan a contradecirse en sí mismas. En el camino de formación, de encuentros y desencuentros, los maestros y las maestras son fundamentales. Reflexionando sobre mi primera maestra de bailes españoles, Milagros Vicente, fue que empecé a cuestionarme sobre su entrenamiento y sobre cómo había sido su camino en la danza. Desde 1978 tuvo una Academia de Ballet y Bailes Españoles en el municipio de Trujillo Alto, en donde comencé a estudiar cuando tenía tres años. Años más tarde, en 2015, me presentaron a la maestra Gilda García, más conocida como Gilda Navarra. Este apellido se lo dio Pilar López (1912-2008), una de

[2] Como se analizará en detalle en su correspondiente apartado, la bomba es un género musical, de raíz africana, que comenzó a desarrollarse en Puerto Rico con la llegada de los africanos que fueron traídos durante la trata de esclavos en el siglo XVI. Los instrumentos que se utilizan para tocar la bomba son: el barril *buleador*, barril *primo*, dos palos de madera a los que llaman *cuá* y una maraca. Véase a Bárbara Idalissee Abadía Rexach, "De aquí pa'llá y de allá pa'cá: los 'toques' de la migración en la bomba puertorriqueña", *Relaciones Internacionales*, no. 25 (2014): 123–41, https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2014.25.006. Véase a José Javier Peña Aguayo, "La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea" (Tesis doctoral Universitat de València, 2016), https://roderic.uv.es/items/4c9bb120-459f-4b48-a291-99f418845a9d.

[3] La plena es un género musical urbano de raíz africana gestado por la clase obrera puertorriqueña a partir del 1880, pero más probablemente los primeros años del siglo XX. Sus orígenes apuntan hacia los pueblos de Ponce y Guayama. "Historia de la plena", *La casa de la plena*, n.d. https://www.lacasadelaplena.org/es/historia-de-la-plena.

[4] La *danza puertorriqueña* fue la primera música considerada nacional. Está compuesta de elementos del seis campesino, la *bomba* de plantación e influencias cubanas y españolas, en una refinada música de salón, para que bailaran los hacendados de sus exclusivos casinos. Ángel G. Quintero, "Ponce: La capital alterna", en *La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana*, (Clacso, 2020), 297-302.

las bailarinas españolas más relevantes del siglo XX.[5] Cuando la conocí vivía en una égida de ancianos llamada Hogar San Agustín, localizada en Río Piedras, San Juan. Allí residió hasta que falleció ese mismo año con noventa y cuatro años. El día que la vi por primera vez, bailé para ella. Recuerdo que ella le preguntó a mi mentora Rosa Luisa Márquez, "¿Qué hago si no me gusta?" y Rosa le dijo "¡tú haz palmas!" De esa visita se le ocurrió a Rosa hacerle un homenaje a su figura y contribución a la danza y al teatro puertorriqueño. La idea se basó en recrear una versión, en formato unipersonal, de un mimodrama que se llamó *Ocho mujeres* y que había sido parte del repertorio de Taller de Histriones en 1974. El Taller de Histriones estaba compuesto por estudiantes de artes escénicas que estudiaban Pantomima con Gilda en el Departamento de Teatro de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico (UPR), Recinto de Río Piedras. Por un lado, el trabajo de Gilda de la mano de Rosa Luisa me inspiró artísticamente a descubrir un universo de movimiento que desconocía. Por otro lado, provocó esta investigación doctoral.

Nuestra versión se llamó *Hij@s de la Bernarda* y estuvo inspirada en *Ocho mujeres* y *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Se estrenó en la Sala Experimental Carlos Marichal del Centro de Bellas Artes de Santurce, en San Juan en febrero del 2016. La obra también se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (2017), en el Teatro de la UPR, Río Piedras (2018), y en el Festival Casals en (2019).[6] En el extranjero, participamos en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (2017), en el Teatro Pregones, en Nueva York (2017), el Festival Mayo Teatral de

[5] Cuando viajaba por Navarra como parte de su compañía a finales de los años cuarenta. Además de bailar en la compañía de Pilar López, Gilda actuó con José Greco.
[6] El Festival Casals fue fundado en 1956 por Pablo Casals, chelista, compositor y exiliado de la Guerra Civil. Casals fungió como director musical y Alexander Schneider como asistente musical.

La Habana, Cuba (2018), y el Festival Internacional de Teatro Hispano en Miami, Florida (2018). La obra fue, también, cristalizada en *Hij@s: El Documental*, realizado y dirigido por el cineasta Miguel Villafañe. Este documental se estrenó en El Bastión, San Juan, y en el Teatro Julia de Burgos de Nueva York, ambos en 2017. Además, ganó el premio a la mejor dirección en el Festival Premios Latino de Marbella, Málaga en 2018.

En definitiva, fue un trabajo verdaderamente excitante y conmovedor. *Hij@s…* conectó mi camino con el de Gilda y, desde el agradecimiento, entendí que era meritorio rastrear y escribir su historia. Cuando comencé la labor de investigar las carreras artísticas de Milagros y Gilda me di cuenta de que había más bailarinas que me interesaban. Mujeres artistas que fueron maestras y pioneras de la instrucción de la danza en Puerto Rico y que, al igual que Gilda y Milagros, al final de los años cuarenta y la década de los cincuenta habían consolidado sus carreras profesionales en Puerto Rico y en el extranjero. Aunque Navarra evolucionó en su acercamiento a la danza dentro de su carrera artística, cabe mencionar que tanto ella como Milagros habían tenido la misma formación de ballet y danza española. Además, bailaron los mismos repertorios, que fueron muy comunes en este periodo. Este muestrario se cristalizó como una fórmula de representación de danza española que se exportó a América (Abya Yala)[7] por medio de la ruta comercial que siguieron artistas como Antonia Mercé, *la Argentina,*

[7] Abya Yala es un nombre utilizado por algunos pueblos originarios para referirse al continente americano. Usarlo implica cuestionar las formas coloniales de nombrar y entender los territorios, como parte de una mirada decolonial que valora las propias formas de nombrar el mundo. Sin embargo, en esta tesis se usará el término América por dos motivos principales. Primero, porque es un término más conocido y accesible para un público amplio, tanto en el ámbito académico como fuera de él. Segundo, porque aunque América tiene un origen colonial, su uso aquí no busca ignorar esa historia, sino reconocerla y pensarla críticamente.

Encarnación *la Argentinita*, junto a su hermana Pilar López, José Greco y Carmen Amaya entre otras. Además de Gilda, algunas de las bailarinas que investigué también fueron miembros de estas compañías. De sus biografías, coreografías y trayectorias nació la motivación de indagar y exponer sus historias a través de esta investigación.

A partir del propio encuentro con la danza, pasando por la tradición española que permeó en los escenarios locales del país y en donde estas bailarinas puertorriqueñas comenzaron a bailar hasta incorporarse en compañías de renombre internacional, se provoca indagar dónde se ubican sus experiencias artísticas dentro del marco de la colonialidad. En definitiva, este panorama histórico, social y cultural contribuyó a definir las preguntas que guían esta tesis doctoral. De esta manera, la motivación se traduce a los propósitos de esta investigación que se detallarán en la próxima sección.

1.2 Justificación e hipótesis

Después del cambio de soberanía de España a Estados Unidos de América (EUA) tras la guerra hispano-cubana-estadounidense de 1898, el intercambio entre España y Puerto Rico no mermó, y la cultura española siguió estando presente a través de las tradiciones y la preservación del idioma español. Cabe destacar la vasta cantidad de representaciones escénicas españolas que llegaron a Puerto Rico tras el cambio de soberanía. En este sentido, subrayamos que en Puerto Rico la primera compañía de danza con bailarines asalariados, Ballets de San Juan, se fundó en 1954, y su entrenamiento estaba basado en el ballet y los bailes españoles. Esta formación era distinta a la bomba, reconocida como la música vernácula bailada más antigua de Puerto Rico.[8] La diferencia radica en la manera en que cada una de estas expresiones se desarrolló y fue percibida en el contexto puertorriqueño. Mientras que el Ballets de San Juan se estructuró a partir de una formación académica, basada en técnicas codificadas del ballet clásico y la danza española, la bomba se transmitía de manera oral dentro de las comunidades afrodescendientes, sin una institucionalización rígida. Esta distinción también refleja una diferencia entre lo foráneo y lo vernáculo: el ballet y la danza española fueron consideradas expresiones de prestigio, asociadas a la herencia hispánica y legitimadas en los principales teatros del país, mientras que la bomba, con sus raíces africanas y criollas, no tuvo acceso al espacio escénico teatral y permaneció restringida al ámbito comunitario. Así, la danza en Puerto Rico funcionó como un discurso dual en el que lo europeo y académico recibió un reconocimiento institucional privilegiado, mientras que las expresiones populares y de resistencia, como la bomba, quedaron al

[8] José Javier Peña Aguayo, *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea* (Tesis doctoral, Universitat de València, 2015), 2.

margen, lo que reforzó su carácter identitario y su función como vehículo de resistencia cultural.

Aunque la bomba no ingresó al espacio teatral en los mismos términos que otras expresiones dancísticas, esto no implica que carezca de legitimidad como danza. Su exclusión de los escenarios oficiales no anuló su valor ni su capacidad expresiva. Por el contrario, su presencia en entornos sociales, familiares y comunitarios reafirma su papel en la celebración, la cotidianidad y la transmisión de la tradición oral y corporal. Además, la bomba ha funcionado como un lugar de resistencia frente a las estructuras de poder que definieron qué formas culturales se legitimaron y cuáles quedaron marginadas. Desde la dominación colonial, las élites impusieron formas eurocéntricas de conocimiento que jerarquizaron la cultura letrada y desplazaron las contribuciones de la cultura popular negra. No obstante, la tradición oral y corporal de la bomba constituye una forma de resistencia activa y un mecanismo para la construcción de estrategias que favorecen la descolonización de la cultura.[9] Reivindicar su valor implica reconocerla como una práctica legítima y cuestionar los discursos hegemónicos que establecieron criterios de validación excluyentes.

Esta investigación nació de una reflexión sobre las versiones dominantes de la historia y la cultura. Por lo tanto, nos proponemos escribir sobre la historia del baile español en Puerto Rico durante los primeros sesenta años del siglo XX, dado que en ese periodo comenzaron las primeras escuelas. No obstante, se buscará explicar antecedentes de ello estudiando a sus protagonistas, la formación y legados previos. De

[9] Ramón Grosfoguel, *De la sociología de la descolonización al muevo antiimperialismo decolonial.* (Méjico: Akal, 2022), 85.

esta manera se busca contribuir a la construcción de la historia de la danza española en Puerto Rico desde una mirada crítica y decolonial. Además, se pretende reconocer el cuerpo femenino danzante como depositario del conocimiento de la tradición oral a través del repertorio y entrenamiento aprendido. Se propone hacer valer la experiencia escénica y profesional como unos saberes que se pueden comenzar a validar en el campo de la investigación histórica. De esta manera, perseguimos la unión de la práctica del cuerpo y la mente para poner de manifiesto que no hay universidad, ni estudios de danza, si no hay artistas.

No en vano, ha sido mi camino en la danza lo que realmente sirvió como motor de pulsión para investigar y escribir esta historia sobre la danza española en Puerto Rico, y de esta manera honrar el camino que forjaron estas mujeres y que trazaron mi ruta. A ellas va este homenaje.

1.3 Preguntas de investigación

El baile español ha ocupado un lugar destacado dentro del panorama cultural de Puerto Rico, reflejando no solo la influencia de España, sino también los procesos de apropiación y resignificación que han tenido lugar en la isla. Durante la primera mitad del siglo XX estas manifestaciones artísticas se desarrollaron en un contexto donde la danza funcionó como un espacio de expresión, identidad y construcción simbólica. Sin embargo, su estudio requiere un análisis que abarque tanto las experiencias de las artistas que lo practicaron como los marcos culturales e ideológicos que contribuyeron a su consolidación. Desde esta perspectiva resulta fundamental examinar la manera en que este fenómeno fue documentado, interpretado y promovido, así como en las dinámicas políticas y socioculturales que influyeron en su evolución. Estas reflexiones plantean una serie de interrogantes que guían esta investigación:

• ¿Cómo se documenta, interpreta y manifiesta el baile español en el Puerto Rico de los primeros sesenta años del siglo XX?

• ¿Cómo conciben, describen y expresan sus procesos artístico-creativos en el baile español las artistas de la danza puertorriqueñas de este periodo?

• ¿Qué políticas culturales entre Puerto Rico y España participaron en la difusión y la construcción de un gusto por los bailes españoles?

• ¿Cómo el pensamiento decolonial contribuye a replantear los significados de la cultura, la nación y la identidad en torno al baile español en Puerto Rico?

1.4 Objetivos

Desde una perspectiva histórica, la transferencia cultural entre España, EUA y Puerto Rico constituye el punto de partida de esta investigación. Sin embargo, el análisis se centra en las conexiones históricas, culturales y políticas que facilitaron la extensa representación española en la danza puertorriqueña durante la primera mitad del siglo XX. Además, este estudio busca rastrear y rescatar la historia de las numerosas mujeres puertorriqueñas que formaron parte de compañías de bailes españoles de renombre internacional a finales de los años cuarenta y durante la década de los años cincuenta. Visibilizar sus trayectorias profesionales permite reconocer su legado a través de coreografías originales, así como la preservación, difusión y reinterpretación del repertorio aprendido en España.

El estudio de la enseñanza y trasmisión del baile español en Puerto Rico revela la presencia de una generación de bailarinas que lograron reconocimiento en escenarios internacionales durante los años cincuenta. Algunas de ellas fueron Ruth Vera, Dorita Ortiz, María Teresa Acuña, Elena Caballero (Gloria Belmonte), María Teresa Miranda, Lidia González (del Puerto), Gilda García (Gilda Navarra) y Milagros Vicente. Sus trayectorias reflejan la interconexión entre la danza española y el contexto artístico de la época. El análisis de la vida y obra de estas bailarinas permite comprender la significativa presencia de conciertos de danza y música española en Puerto Rico. Este fenómeno evidencia el interés de la sociedad puertorriqueña por la cultura española y confirma la inserción del país dentro de una ruta comercial en la que compañías y artistas españoles se presentaban con frecuencia. Desde principios del siglo XX hasta

finales de los años cincuenta, periodo que delimita este estudio, Puerto Rico se consolidó como un punto estratégico dentro de ese circuito artístico.

Si bien algunas de estas bailarinas regresaron a Puerto Rico para dedicarse a la educación, dejaron un legado cultural visible en el estudio de un repertorio y de unas coreografías que quedaron archivadas en los cuerpos de generaciones posteriores hasta el presente. Con la visibilidad de estas biografías se busca contribuir a las investigaciones que se están realizando sobre la historia de la danza española, los estudios de género y la historia cultural de Puerto Rico. Al establecer este propósito, tratamos de analizar las políticas culturales que se establecieron a nivel institucional, en cuanto a la difusión de la danza española durante esta época en la isla. Dada la inexistencia de una investigación sobre la historia de la danza española en Puerto Rico, esta investigación quiere rastrear las huellas de sus protagonistas, su producción e influencia, así como trazar un panorama que muestre la riqueza de estas manifestaciones y sus interconexiones, para ofrecer nuevas formas de mirar y entender el contexto cultural de la época. Los objetivos en ese sentido son seis.

Para abordar el primer objetivo de la investigación, resulta esencial la identificación, el estudio y la visibilización de las biografías de las artistas puertorriqueñas que hicieron del baile español su profesión. La falta de documentación sobre sus vidas y carreras ha limitado el reconocimiento de su contribución al desarrollo de la danza en Puerto Rico, lo que hace imprescindible reconstruir sus trayectorias a partir de fuentes primarias y secundarias. Este proceso implica la recopilación y análisis de información que permita establecer quiénes fueron estas bailarinas, en qué contextos surgieron y cómo se vincularon con la escena artística de la época. La identificación de

estas figuras responde a la necesidad de otorgarles un lugar dentro de la historiografía de la danza y reconocer su papel en la consolidación del baile español como una disciplina profesional en la isla. Más allá de rescatar sus nombres, este estudio busca recuperar los elementos que definieron sus carreras, los espacios en los que se desempeñaron y los circuitos en los que participaron. Al visibilizar sus biografías, se amplía el conocimiento sobre la presencia del baile español en Puerto Rico y se aporta una base documental que sirva para futuras investigaciones.

El segundo objetivo se centra en el análisis detallado de las trayectorias, el entrenamiento y el repertorio de las artistas puertorriqueñas que hicieron del baile español su profesión. Para comprender la magnitud de su impacto, resulta fundamental examinar los espacios de formación en los que adquirieron sus conocimientos, los métodos pedagógicos a los que estuvieron expuestas y las influencias estilísticas que marcaron su desarrollo artístico. El estudio de sus trayectorias permite reconstruir los itinerarios profesionales que siguieron, tanto en Puerto Rico como en el extranjero. Esto incluye la identificación de compañías en las que participaron, las giras que realizaron y los escenarios en los que presentaron su arte. La reconstrucción de estos recorridos aporta claves para entender la inserción del baile español dentro del panorama artístico puertorriqueño y su conexión con circuitos internacionales. Por otro lado, el análisis del repertorio interpretado por estas bailarinas resulta esencial para comprender las tendencias estilísticas y las piezas que definieron su trabajo. Es necesario establecer qué coreografías ejecutaron, qué repertorio original crearon y qué elementos innovadores introdujeron en sus interpretaciones. Además, esto permite identificar el grado de fidelidad con el canon del baile español y las posibles adaptaciones que realizaron en función del contexto en el que se desenvolvieron.

El tercer objetivo se centra en el análisis de las estrategias que permiten comprender a estas artistas como depositarias de legados y tradiciones dancísticas, considerando sus cuerpos como archivos vivos de movimientos codificados, gestualidades y corporalidades. La transmisión del baile español no se limita a la enseñanza formal, sino que se inscribe en el cuerpo de las bailarinas a través de la memoria kinestésica, la repetición y la adaptación de técnicas adquiridas en distintos contextos. Desde esta perspectiva, resulta fundamental examinar cómo estas artistas internalizaron y reprodujeron estilos, técnicas y repertorios que, aunque vinculados a una tradición, fueron también sujetos a reinterpretaciones individuales y colectivas. Sus cuerpos no exclusivamente ejecutaron coreografías establecidas, sino que también funcionaron como espacios de negociación entre la fidelidad a los códigos de la danza española y la incorporación de particularidades propias de su formación y experiencia profesional. El estudio de estas corporalidades permite identificar la manera en que las artistas conservaron, adaptaron y resignificaron los códigos dancísticos que aprendieron. Además, abre la posibilidad de entender el cuerpo como un archivo vivo en constante transformación, donde la tradición no se reproduce de manera estática, sino que se mantiene vigente a través de la práctica y la transmisión intergeneracional.

El cuarto objetivo se enfoca en el estudio de los espectáculos de danza española presentados en Puerto Rico, con el propósito de analizar los vínculos y continuidades coloniales entre la isla y España después de 1898. Tras el cambio de soberanía, la relación cultural con la antigua metrópoli no se extinguió, sino que adquirió nuevas formas de expresión y persistencia, manifestándose en la música, la danza y el teatro. El análisis de estos espectáculos permite comprender de qué manera el baile español mantuvo su presencia en la escena cultural puertorriqueña y cómo fue percibido por el

público y las instituciones artísticas. Es crucial examinar qué compañías y artistas llegaron a la isla, qué repertorio presentaron y en qué espacios se llevaron a cabo estas representaciones, con el fin de identificar las dinámicas que sostuvieron la circulación de esta tradición dancística en un contexto poscolonial.[10] Además, este rastreo facilita el estudio de las estrategias de legitimación que reforzaron la danza española como un referente artístico y simbólico dentro de la cultura puertorriqueña. Explorar la recepción de estos espectáculos y su relación con las élites culturales de la época permite evaluar si su continuidad respondió a una preferencia estética, a políticas culturales específicas o a un proceso más amplio de negociación identitaria.

En quinto lugar, estudiar el papel de Puerto Rico como ruta comercial y cultural trasatlántica para el arte y el baile español. A pesar de la invasión estadounidense en 1898, la isla continuó desempeñando un rol estratégico en los circuitos artísticos que conectaban España con el Caribe y América del Norte. La llegada constante de compañías, músicos y bailarines españoles a lo largo del siglo XX evidencia la importancia de Puerto Rico dentro de estas redes de intercambio, facilitando la difusión del repertorio dancístico español en múltiples escenarios. El análisis de este fenómeno permite comprender las dinámicas de movilidad artística que favorecieron la presencia del baile español en la isla y su proyección en Estados Unidos. Puerto Rico funcionó como un punto intermedio en el que compañías y artistas españoles encontraban plataformas para presentar sus espectáculos antes de viajar a otras ciudades

[10] El término contexto poscolonial se refiere a las condiciones sociales, políticas, culturales y económicas que emergen en los territorios tras el fin del dominio colonial formal, aunque las estructuras de poder y representación impuestas durante la colonia continúen influyendo en la vida cotidiana y en las expresiones culturales. En este trabajo, el concepto será abordado más ampliamente más adelante en este capítulo, en relación con los discursos de legitimación cultural y la persistencia de jerarquías simbólicas heredadas del periodo colonial.

estadounidenses. Esta interacción consolidó la isla como un espacio clave para la recepción, promoción y adaptación del repertorio español dentro del ámbito artístico estadounidense. Además, este estudio ayuda a evaluar en qué medida la inserción de Puerto Rico en estos circuitos trasatlánticos respondió a una demanda cultural interna o a dinámicas comerciales más amplias. La investigación examina si la isla actuó como un receptor pasivo de estas influencias o si contribuyó activamente a la construcción de una identidad artística que integró la tradición española dentro de su propio desarrollo escénico.

En sexto y último lugar, analizaremos las técnicas de entrenamiento y práctica fomentadas en Puerto Rico desde la enseñanza reglada, el ballet clásico y el baile español, en detrimento de otras manifestaciones vernáculas. La institucionalización de la danza en la isla respondió a criterios estéticos y pedagógicos alineados con modelos europeos, lo que favoreció la consolidación de estos géneros en los espacios de formación académica. El estudio de este fenómeno permite comprender los procesos mediante los cuales el ballet y el baile español se establecieron como referentes hegemónicos en la enseñanza de la danza, desplazando expresiones locales con profundas raíces afrodescendientes y populares. Las decisiones institucionales que privilegiaron estos estilos definieron la formación técnica de las bailarinas e influyeron en la construcción de discursos de legitimación que determinaron qué formas dancísticas fueron consideradas parte del canon artístico y cuáles quedaron relegadas a la periferia cultural. Además, este análisis permite identificar las dinámicas de exclusión que afectaron la transmisión de conocimientos sobre danzas vernáculas como la bomba, la plena y otros bailes tradicionales, cuyo acceso a la enseñanza formal fue limitado o inexistente. La preferencia por modelos europeos en los espacios de educación artística

no solo condicionó la profesionalización de la danza en Puerto Rico, sino que también moldeó la percepción de qué estilos se consideraron aptos para el escenario teatral y cuáles quedaron restringidos a ámbitos comunitarios o informales.

1.5 Estado de la cuestión

A pesar de la relevancia del baile español en Puerto Rico, la literatura académica sobre el tema sigue siendo limitada. Sin embargo, existen estudios claves que permiten enmarcar esta investigación dentro de una conversación más amplia sobre la historia de la isla, la circulación cultural en el Caribe y los debates decoloniales.

Uno de los primeros documentos que menciona la danza española en la isla es *El Gíbaro* (1849) de Manuel Alonso, obra fundacional de la literatura puertorriqueña que describe las costumbres y prácticas sociales del siglo XIX. Alonso retrata la importancia de la música y la danza en la vida cotidiana, donde las influencias españolas conviven con expresiones de origen africano. Este texto también evidencia el proceso de jerarquización cultural de la época. Mientras exalta las danzas españolas como símbolo de refinamiento, presenta la bomba como una práctica rústica y marginal. Al hacerlo, refuerza la construcción de una identidad criolla alineada con la tradición hispánica, en detrimento de expresiones afrodescendientes. A finales del siglo XIX, y durante las primeras décadas del siglo XX el baile español adquirió gran relevancia en la escena cultural puertorriqueña. Su presencia creció de la mano de las élites criollas que promovían la cultura hispánica como parte de un proyecto identitario. Sin embargo, el estudio sistemático de su impacto en las artes escénicas comenzó a desarrollarse en el siglo XX. Uno de los primeros intentos por documentar esta historia aparece en *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico Siglo XX*, de Emilio J. Pasarell y está compuesto de dos volúmenes que fueron publicados entre 1951 y 1967. Esta obra recopila la evolución del teatro, la zarzuela, el ballet y el baile español en la isla.

En la segunda mitad del siglo XX el trabajo periodístico de Max González ha sido clave en la documentación de la danza en Puerto Rico. Su investigación se consolidó en dos tomos titulados *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico* (1990, 2007), donde recoge crónicas sobre ballet y el baile español en la isla.[11] Asimismo, Susan Homar, ex-bailarina y profesora jubilada de la UPR, ha contribuido al registro y análisis de la danza a través de críticas publicadas en periódicos como *El Mundo*, *El Nuevo Día* y *Diálogo*. Ambos investigadores han desempeñado un papel crucial en la construcción de una memoria histórica del arte escénico en la isla.

A nivel académico, el trabajo de Carla S. Curet-Auffant en su tesis *Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea de Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980)*, representa una de las primeras aproximaciones a la institucionalización de la danza en la isla.[12] Su estudio sitúa a los Ballets de San Juan (BSJ) como la primera compañía profesional del país, y examina su impacto en la identidad cultural puertorriqueña.

Por otra parte, la publicación *Habitar lo imposible: danza y experimentación en Puerto Rico* (2022), editada por Susan Homar y Nibia Pastrana, ha contribuido a visibilizar la experimentación en la danza puertorriqueña a lo largo de cuatro décadas.[13] Este volumen reúne ensayos, entrevistas y reflexiones artísticas que exploran normas sociales, los temas de género, el colonialismo y presenta perspectivas sobre el cuerpo y

[11] Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico.* Primer tomo, San Juan: Centro Gráfico del Caribe, 1990. El segundo tomo de *Trayectoria del ballet en Puerto Rico* fue publicado en Puerto Rico en 2007.
[12] Carla S. Curet-Auffant, *Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea de Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980)* (Trabajo fin de máster, Universidad de Puerto Rico, 2020), https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2124.
[13] Susan Homar y Nibia Pastrana, cords. *Habitar lo imposible: danza y experimentación en Puerto Rico* (San Juan, PR: Beta Local, 2022).

la experimentación. Dentro de esta compilación, Alma Concepción aporta *El legado de Gilda Navarra y el Taller de Histriones*, donde relata su experiencia como bailarina y reflexiona sobre la evolución de la danza en la isla. Por otro lado, la parte IV, "Habitar (se), escribir(se), mover(se)", presenta reflexiones de algunos artistas interdisciplinarios puertorriqueños. Entre estos textos se incluye un análisis sobre mi exploración de la danza española mediante de la improvisación y la danza contemporánea. Con la improvisación como técnica investigo el movimiento de la bata de cola (elemento tradicional del vestuario de la danza española), a través de la caída y recuperación del cuerpo en el espacio. Además, se desarrolla un apartado sobre la pieza *Hij@s de la Bernarda*, una pieza de danza-teatro inspirada en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Ocho mujeres* de Gilda Navarra.

Además, la reciente publicación de la maestra y bailarina Alma Concepción, *Memorias: danza, cuerpo, voces*, es un testimonio fundamental para la historiografía de la danza española en Puerto Rico.[14] Este libro recopila reflexiones y material de archivo basado en su trayectoria artística, con textos publicados entre 1985 y 2020. Concepción, alumna de Gilda Navarra y Ana García, se desempeñó como bailarina solista en BSJ y en el colectivo Taller de Histriones. También dirigió una escuela de danza en la isla y un taller en Trenton, NJ. Su obra es esencial para comprender la danza de los años cincuenta en Puerto Rico y su relación con las luchas sociopolíticas de la época.

Por otra parte, los estudios de José Manuel Gamboa y Juan Vergillos son fundamentales para entender la evolución y difusión del flamenco, lo que los convierte

[14] Alma Concepción, *Memorias: Danza, cuerpo, voces* (San Juan, PR: Educación Emergente, 2024).

en referencias clave dentro del estado de la cuestión de esta investigación. El libro *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco* de Gamboa (2021), examina la apropiación e internacionalización del flamenco, particularmente en el contexto del siglo XX, cuando su estética y estructura fueron transformadas por su interacción con ciudades como Nueva York y París.[15] Su análisis aporta un marco para estudiar la influencia global de la danza española y su transmisión en diferentes escenarios. Por su parte, *Una historia del flamenco* (2014) de Gamboa expone la evolución del flamenco desde sus orígenes hasta la actualidad y explica los procesos que consolidaron su identidad como género artístico. [16] Finalmente, *Nueva historia del flamenco* de Juan Vergillos (2021) revisa las narrativas tradicionales sobre el flamenco y aporta nuevas perspectivas sobre su desarrollo. [17] Estas obras resultan fundamentales para esta investigación, ya que ofrecen un análisis riguroso sobre la evolución y expansión del flamenco. De esta manera permiten examinar los mecanismos de transmisión cultural que facilitaron su arraigo en Puerto Rico.

Por otro lado, la publicación de estudios sobre la red cultural transatlántica enmarcada por las políticas de la Hispanidad, la Guerra Civil española y el franquismo han ayudado a sitiar el baile español ya que su impacto en la cultura del Caribe debe entenderse dentro de un marco más amplio de circulación artística e intelectual que trascendió las fronteras nacionales. Investigaciones que aparecen en el texto *Tras los pasos de la Sílfide: Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna* (2022), editado por Idoia Murga Castro, Carolina Miguel Arroyo, Irene López Arnáiz y

[15] José Manuel Gamboa, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco* (Ediciones Universitarias, Athenaica, Fundación José Luis Ortiz Nuevo, 2021).
[16] José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, 3ª ed. (Madrid: Espasa Libros, 2014).
[17] Juan Vergillos, *Nueva historia del flamenco*, (Editorial Almuzara, 2021).

Alejandro Coello Hernández. Como el escrito por Murga Castro "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", en donde la autora examina cómo la danza española fue utilizada tanto como un elemento de legitimación cultural de España en sus ex-colonias, como una herramienta de construcción identitaria dentro del propio país.[18] Además, señala que desde el siglo XIX la danza española fue instrumentalizada en la construcción de discursos nacionalistas, primero en el contexto del regeneracionismo y después en las políticas de hispanidad. En este proceso, el repertorio coreográfico español osciló entre dos tendencias: la representación de una España orientalizada y exótica desde la mirada extranjera y la reafirmación de una identidad hispánica que vinculaba a la metrópoli con América. Este último discurso se intensificó en el siglo XX, cuando el franquismo consolidó el concepto de hispanidad y utilizó la danza como una forma de propaganda cultural. El análisis de Murga Castro también destaca cómo las conmemoraciones de la hispanidad y las políticas culturales asociadas a ellas incluyeron la danza como una manifestación privilegiada de estos discursos. Desde las exposiciones internacionales hasta la institucionalización de festivales y compañías, la danza sirvió como un vehículo para la representación escénica de la identidad española. En este contexto, la figura de Antonia Mercé jugó un papel crucial en la difusión internacional de la danza española que contribuyó a su consolidación como símbolo de la identidad hispánica. Murga Castro concluye que la danza española operó como un espacio de negociación entre las lógicas colonizadoras y colonizadas, funcionando tanto como una herramienta de poder dentro de las estrategias culturales de España como un espacio de resignificación dentro del exilio y la

[18] Idoia Murga Castro, "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", en *Tras los pasos de la Sílfide,* ed. Idoia Murga Castro, Carolina Miguel Arroyo, Irene López Arnaiz y Alejandro Coello Hernández (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022), 205-219.

modernización de la danza. Su estudio permite comprender cómo estas tensiones siguen vigentes en el análisis contemporáneo de la danza española, y su relación con las políticas culturales del hispanismo.

Desde una perspectiva más específica sobre el exilio republicano en América, y con una mirada transatlántica y de género, *Creadoras del exilio republicano español en América Latina: Miradas transatlánticas y de género* (2025, en prensa), editado por Carmen Gaitán Salinas y Alejandro Coello Hernández, recoge una serie de ensayos que exploran la trayectoria de artistas mujeres que, tras la Guerra Civil, se vieron obligadas a buscar nuevos espacios de creación fuera de España. "Éxodos danzados. Coreógrafas e intérpretes en el exilio de 1939", Idoia Murga Castro analiza la importancia de la danza en la experiencia del exilio republicano español, con énfasis en la labor de las bailarinas y coreógrafas en la transmisión y transformación cultural en el contexto transatlántico.[19] Durante la Edad de Plata, la danza española había sido un campo de experimentación artística, con figuras como Antonia Mercé, *la Argentina*, cuyos Ballets Espagnols alcanzaron reconocimiento internacional. Tras la Guerra Civil muchas bailarinas y coreógrafas republicanas se vieron obligadas a emigrar e insertarse en la red de compañías de danza que, durante los años 40 y 50, reunieron a creadores de distintas procedencias en respuesta a la expansión de los fascismos en Europa. En términos de repertorio, las bailarinas exiliadas mantuvieron las estrategias de la Edad de Plata, al combinar estilizaciones del folclore español con composiciones de grandes músicos contemporáneos. Sin embargo, muchas incorporaron danzas de América en sus

[19] Idoia Murga Castro, "Éxodos danzados. Coreografías e intérpretes en el exilio de 1939" en *Creadoras del exilio republicano español en América Latina: Miradas transatlánticas y de género*, ed. Carmen Gaitán Salinas y Alejandro Coello Hernández (Granada: Editorial Comares, 2025, en prensa).

programas, debido a las inercias coloniales que habían marcado la circulación artística y a la necesidad de legitimarse en sus nuevos contextos. Esta fusión de repertorios se consolidó en los circuitos escénicos del exilio, lo que generó un espacio híbrido donde se entrelazaron en un mismo discurso. En sus conclusiones, Murga Castro enfatiza la necesidad de reconocer la contribución de estas bailarinas al desarrollo de una cultura dancística exiliada que, aunque paralela a la oficialista promovida por el franquismo, ofreció un "contrarelato de la Hispanidad".[20] Esta danza del exilio desafió la versión homogénea de la identidad nacional promovida por el régimen y reivindicó una España plural y diversa. En última instancia, la autora muestra cómo los escenarios del exilio actuaron como espacios de resistencia, de memoria, y de construcción identitaria en una diáspora marcada por el desplazamiento y la lucha por la supervivencia cultural.

El estudio del fenómeno de la danza en Puerto Rico requiere la consideración de diversas influencias y contextos históricos que facilitaron su recepción y desarrollo en la isla. Los textos *Bailar coloniza(n)do…* y *Éxodos danzados…* ofrecen perspectivas fundamentales que permiten comprender cómo la danza española se consolidó como una herramienta de transmisión ideológica en la escena cultural puertorriqueña y cómo ha sido un medio clave para la difusión de la ideología hispanista en otras ex-colonias, de la misma forma en que ocurrió en Puerto Rico. En la isla, esta continuidad se reflejó en los programas culturales promovidos por Pro Arte Musical, UPR, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) y los Ballets de San Juan, entre otros, los cuales ayudaron a consolidar y perpetuar ciertas narrativas sobre la identidad y la tradición cultural española. Por otra parte, las referencias a las figuras de Antonia Mercé, Encarnación

[20] Idoia Murga Castro, "Éxodos danzados. Coreografías e intérpretes en el exilio de 1939", 217

López, y Pilar López son cruciales para comprender la llegada y recepción de la danza española en Puerto Rico; en particular, Pilar López quien empleó a muchas bailarinas puertorriqueñas en su compañía. Este fenómeno seguramente contribuyó significativamente a la importación del repertorio y la estética de la danza española escénica que se adaptó y desarrolló en la isla.

Asimismo, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* (2012), escrito también por la misma autora, profundiza en la estética de la danza española durante el siglo XX y su impacto en la configuración de una identidad artística transatlántica. En este libro, Idoia dedica un epígrafe al Caribe y al Cono Sur donde examina la contribución de diversos artistas exiliados.[21] Destaca la labor de Carlos Marichal, quien desempeñó un papel fundamental en la integración de la escenografía y el diseño teatral en el contexto cultural puertorriqueño. Además, menciona que el exilio republicano español en Puerto Rico contó con la presencia de importantes figuras artísticas, como el músico Pau Casals y los pintores Cristóbal Ruiz, José Vela Zanetti, Esteban Vicente, Esteban Francés y Eugenio Fernández Granell.

Estas investigaciones sitúan el exilio republicano en un contexto más amplio de diálogos culturales entre España y América, donde la danza, la música y el teatro se convirtieron en vehículos de resistencia y transmisión de identidad. En este sentido, estos estudios resultan esenciales para indagar acerca de cómo los intelectuales y artistas exiliados contribuyeron al desarrollo de la escena cultural en Puerto Rico y el Caribe. Asimismo, el exilio republicano español en el Caribe, documentado en estudios como

[21] Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012), 485-497.

De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba (2009) de Consuelo Naranjo Orovio y Miguel Ángel Puig Samper, revela la inserción de intelectuales, artistas y académicos en la vida cultural de estos países.[22] En el caso de Puerto Rico, el exilio republicano se convirtió en un fenómeno que nutrió el ambiente intelectual y artístico y consolidó las redes de colaboración que trascendieron el ambiente universitario.

Dentro del ámbito académico, "Los caminos de la JAE en América Latina: redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos" (2010) de Consuelo Naranjo Orovio analiza las relaciones culturales y científicas propiciadas por la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), y el papel de las instituciones educativas en la integración de estos exiliados en universidades del Caribe, incluyendo Puerto Rico.[23] En este contexto, la investigación de Emilio F. Ruiz, "La acogida de los universitarios españoles en Puerto Rico a raíz de la Guerra Civil española (1936-1939): los primeros momentos" (2008), describe cómo la diáspora intelectual se incorporó a la academia puertorriqueña y cómo su aportación intelectual contribuyó a la formación de nuevas generaciones.[24] El autor analiza cómo la Guerra Civil tuvo un impacto significativo en Puerto Rico debido a sus lazos históricos con España y sostiene que aunque EUA se declaró neutral, la opinión pública en la isla estuvo dividida entre republicanos y nacionalistas. La prensa local, como *El Mundo*, reflejó estas tensiones.

[22] Consuelo Naranjo Orovio y Miguel Ángel Puig Samper, *De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV, no. 735, enero-febrero de 2009.
[23] Consuelo Naranjo Orovio, *Los caminos de la JAE en América Latina: Redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos*, Revista de Indias, vol. LXVII, núm. 239, 2007.
[24] Emilio F. Ruiz, "La acogida de los universitarios españoles en Puerto Rico a raíz de la Guerra Civil española (1936-1939): los primeros momentos", en *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos* 9, no. 9 (2008): 49–72, https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3009961.

Tras la guerra, Puerto Rico acogió a intelectuales y artistas españoles exiliados, gracias a figuras como Jaime Benítez y la Universidad de Puerto Rico. Destacaron María Zambrano, Alfredo Matilla Jimeno y Vicente Llorens, quienes enriquecieron la vida cultural e intelectual de la isla. A pesar de la influencia franquista en algunos sectores, Puerto Rico se convirtió en un refugio para el pensamiento republicano, reforzando su conexión con la herencia hispánica.

Estos estudios sirven de guía para comprender la atmósfera que se vivió en el país durante la transmisión de la danza española, tanto a través de las compañías visitantes como de las bailarinas protagonistas de esta investigación. La complejidad de las tensiones políticas de la época se reflejaba en la forma en que la danza española fue acogida e integrada en la escena cultural puertorriqueña, en un contexto marcado por la influencia franquista, el exilio republicano y las contradicciones ideológicas que permeaban las expresiones artísticas.

En este marco de exilio y migración intelectual, la figura de Alfredo Matilla Jimeno (1910-1977) resulta fundamental para el desarrollo de la crítica teatral, musical y dancística en Puerto Rico. Exiliado español, Matilla desempeñó un papel central en la difusión del arte escénico en la isla. A través de sus reseñas publicadas en *El Mundo* entre los años 1949 y 1960, Matilla ofreció una perspectiva sobre la recepción del baile español en Puerto Rico y su vinculación con los exiliados republicanos.[25] Su primer contacto con la isla ocurrió en 1940, después de emigrar a República Dominicana en

[25] Véase Lara Caride, "Exiliados en Puerto Rico: el caso de Alfredo Matilla Jimeno", *Laberintos: Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, no. 18 (2016): 143-158 y Consuelo Naranjo Orovio, María Dolores Luque y Matilde Albert Robatto, coords., *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico* (Aranjuez: Ediciones Doce Calles, 2011). Además, el material documental de Alfredo Matilla se encuentra en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC en Madrid.

1939 junto a su familia. Al llegar se integró en el ámbito universitario como profesor de Ciencias Sociales e historia de la música en la UPR y asumió el cargo de director de Actividades Culturales de dicha institución. Además de su labor docente, participó en la Asociación Pro Democracia Española, una organización que reunía exiliados republicanos en la isla. Su compromiso con la cultura se extendió a la Ópera de Puerto Rico, que cofundó, y al Festival Casals, donde trabajó como consultor técnico desde su fundación en 1956 hasta 1977. Entre otras actividades culturales, también tuvo un programa de radio sobre música y cultivó la poesía. Además, ostentó cargos de Gran Orador de la Gran Logia Masónica de Puerto Rico.[26] Murió en 1977 en Madrid.

En paralelo, el análisis del franquismo y su instrumentalización del arte y la danza ofrece un contrapunto esencial para entender las dinámicas culturales de la época. El artículo de Bárbara de las Heras Monastero y Patricia Delgado Granados, "La Sección Femenina y la Instrumentalización Política del Baile Flamenco durante la Dictadura Franquista", analiza el papel de la Sección Femenina del franquismo en la instrumentalización política del baile flamenco entre 1940 y 1975.[27] Asimismo, Rafael Ángel Simón Arce, en *Volverán banderas victoriosas: Historia de Falange en Puerto*

[26] Fernando Feliú, "«Se me ha perdido un paisaje»: El Archivo de Alfredo Matilla o los relatos del exilio", en *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*, ed. Consuelo Naranjo Orovio, María Dolores Luque y Matilde Albert Robatto (Aranjuez: Doce Calles, 2011), 267-302. Citado por Lara Caride, "Exiliados en Puerto Rico: el caso de Alfredo Matilla Jimeno", en *Laberintos: Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, no. 18 (2016): 143-158.
[27] Bárbara de las Heras Monastero y Patricia Delgado Granados, *La Sección Femenina y la Instrumentalización Política del Baile Flamenco durante la Dictadura Franquista (1940-1975)*, Social and Education History 11, no. 2 (2022).

Rico, 1937-1941 (2019), expone la historia de la Falange en la isla y su impacto en la política cultural.[28]

Para comprender el contexto en el que se inscribe esta investigación sobre la danza española en Puerto Rico, es crucial partir de una base sólida en la historia del país. Entre los textos fundamentales que han sido referencia para este trabajo se encuentran *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*[29] de César Ayala y Rafael Bernabe, así como *Deudas coloniales: El caso de Puerto Rico* de Rocío Zambrana.[30] El libro de Ayala y Bernabe es esencial para entender las transformaciones políticas, económicas y sociales de Puerto Rico bajo el dominio estadounidense. Examina el impacto de la Ley Foraker, la Ley Jones y la institucionalización del colonialismo a través del Estado Libre Asociado (ELA), aspectos cruciales para entender la configuración cultural de la isla en el siglo XX. Este marco resulta clave en la investigación, ya que permite analizar cómo las estructuras de poder coloniales no solo influyeron en la política y la economía, sino también en las expresiones culturales y artísticas, incluyendo la danza. En este sentido, la imposición de la cultura estadounidense en la isla coexistió con la permanencia de elementos hispanófilos que fueron utilizados para articular una identidad nacional puertorriqueña, dentro de un marco colonial que seguía subordinado a la hegemonía estadounidense.

---

[28] Rafael Ángel Simón Arce, *Volverán banderas victoriosas: Historia de falange en Puerto Rico (1937-1941)*, (Publicaciones Gaviota, 2019).
[29] César Ayala y Rafael Bernabe, "Debates culturales en una época de crisis: las interpretaciones nacionales de la década del treinta", en *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, (San Juan: Ediciones Callejón, 2016).
[30] Rocío Zambrana, *Deudas Coloniales: El caso de Puerto Rico,* (Cabo Rojo: Educación Emergente, 2022).

Por su parte, el libro de Rocío Zambrana, *Deudas coloniales: El caso de Puerto Rico*, aporta un análisis crítico sobre la deuda colonial y cómo esta se traduce en un mecanismo de control económico y político que perpetúa la subordinación de la isla. Zambrana desarrolla el concepto de deuda más allá de su dimensión económica, explicando cómo la deuda colonial se convierte en una forma de control epistémico y cultural que define qué conocimientos, prácticas y expresiones artísticas son legitimadas o marginadas en Puerto Rico. En este sentido, la presencia de la danza española en la isla no puede separarse de una historia de imposiciones coloniales que han moldeado la identidad del país a través de instituciones que han definido qué tradiciones culturales deben preservarse y cuáles deben ser relegadas.

Tras establecer este marco histórico es necesario abordar los estudios culturales que han problematizado la identidad puertorriqueña dentro de este contexto colonial. Un texto clave en este debate *El país de los cuatro pisos y otros ensayos* de José Luis González, donde desglosa la formación de la identidad puertorriqueña a través de una metáfora arquitectónica que ilustra la complejidad de las influencias culturales en la isla. González argumenta que la identidad puertorriqueña no es homogénea, sino que se ha construido a partir de diversas capas históricas, desde la herencia indígena y africana hasta la imposición española y la posterior dominación estadounidense. En este estudio, su análisis resulta fundamental para examinar cómo la danza española ha sido preservada y promovida en Puerto Rico, a menudo como un símbolo de identidad cultural elitista que ha excluido o marginado otras expresiones artísticas de origen africano y popular.

Dentro de este marco de estudios culturales, los trabajos de Ángel Quintero Rivera son de especial relevancia para el análisis de la danza y la música puertorriqueña desde una perspectiva sociológica. En el libro *Cuerpo y Cultura. Las músicas* «mulatas» *y la subversión del baile,* el autor señala que uno de los fundamentos clave de la ideología impuesta por la llamada «modernidad occidental» a través de la expansión colonial es la estricta división entre mente y cuerpo.[31] Según esta perspectiva, la razón se asocia con lo propiamente humano, mientras que el cuerpo queda relegado fuera del ámbito espiritual. Esta dicotomía se superpone a la separación entre el ser humano, concebido como sujeto, y la naturaleza, vista como un objeto sobre el cual se ejerce dominio. Dentro de este esquema, la civilización se identifica con la razón y el pensamiento lógico, mientras que la naturaleza—incluyendo las emociones, impulsos y expresiones corporales—es vista como sinónimo de barbarie. Desarrollar visiones alternativas a este paradigma resulta esencial en la lucha contra la colonialidad y el racismo que esta ideología perpetúa. En el análisis de la historia obrera caribeña, el autor observa que el gran desafío radica en situar estas contribuciones en una perspectiva global. Cambiar el punto de referencia en la interpretación histórica y cultural es parte de este proceso, tal como lo describe la bailarina y coreógrafa afronorteamericana Brenda Dixon Gottschild, al proponer liberarse del marco eurocéntrico de análisis que ha dominado el pensamiento durante siglo.[32].

[31] Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y Cultura: Las músicas* «mulatas» *y la subversión del baile* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009), 11.
[32] Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts* (Westport, CT: Greenwood Press, 1998), citado en Ángel G. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: Las músicas* «mulatas» *y la subversión del baile* (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009), 21.

Inspirado en los estudios de Quintero, este trabajo propone una relectura de la danza española en Puerto Rico desde la teoría decolonial para entenderla como una estructura de dominación que se impuso como resultado de la expansión europea en América. Por otro lado, la teoría decolonial, enunciada inicialmente por pensadores caribeños como Franz Fanon o Aime Cesaire y ampliamente desarrollada por pensadores como autores como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel, Eduardo Lander, Walter Mignolo, Nelson Maldonado-Torres y feministas decoloniales como Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, María Lugones o Rita Segato—discutidos en el marco teórico de esta tesis— plantean que la modernidad no puede entenderse sin la colonialidad, ya que las estructuras de poder impuestas por el colonialismo siguen vigentes en la actualidad, afectando la producción de conocimiento y la construcción de identidades culturales.

Desde este punto de partida, la premisa de la decolonialidad en este trabajo es que el mundo que habitamos hoy es un resultado de la expansión colonial europea, y que las estructuras de dominación actuales son una continuidad de las relaciones coloniales establecidas durante siglos. Es un error suponer que las independencias del siglo XIX significaron la desaparición de estas relaciones de poder. La expansión colonial europea fue un fenómeno económico basado en la explotación de territorios y un proyecto civilizatorio de imposición y homogeneización que transformó las estructuras de conocimiento, las prácticas culturales y los sistemas de valores de las sociedades colonizadas. Este proyecto colonizador no sólo se limitó al saqueo de recursos naturales y la esclavización de poblaciones, sino que también impuso una estructura global basada en la lógica racial, el patriarcado, un modelo epistemológico eurocéntrico, la dominación

espiritual y la división capitalista del trabajo. Es dentro de este esquema de dominación donde se inscribe la preservación de la danza española en Puerto Rico, en tanto que su institucionalización y legitimación como parte del patrimonio cultural de la isla responde a estas estructuras coloniales que privilegian ciertos repertorios artísticos sobre otros.

Uno de los principales enfoques de coloniales de esta investigación se basa en los estudios de Ramón Grosfoguel. Se exponen las ideas del texto *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective* (2003), en donde el autor analiza el colonialismo contemporáneo desde una perspectiva global y se centra en Puerto Rico como caso de estudio.[33] Examina cómo la isla se integró en el sistema capitalista global sin perder su estatus colonial y explora las relaciones entre raza, clase y colonialidad en el contexto puertorriqueño. Grosfoguel argumenta que la colonialidad del poder sigue vigente a través de estructuras económicas y políticas impuestas desde el exterior. En su más reciente publicación, *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial* (2023), el autor explora las continuidades del colonialismo en las estructuras económicas, políticas y epistémicas contemporáneas, argumentando que la independencia política de muchas naciones no significó una ruptura real con la colonialidad del poder.[34] Desde esta perspectiva, el autor critica el eurocentrismo académico y aboga por una sociología decolonial que reconozca los saberes producidos fuera de Occidente. El texto revisa el papel de la modernidad/colonialidad en la configuración de las relaciones de poder globales y examina el resurgimiento de nuevas

[33] Ramón Grosfoguel, *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective* (Berkeley: University of California Press, 2003).
[34] Ramón Grosfoguel, *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*.

formas de imperialismo, que se manifiestan en crisis económicas, conflictos geopolíticos y desigualdades estructurales. En este sentido, el libro es una contribución clave al pensamiento crítico decolonial, en la medida en que ofrece herramientas para repensar la lucha política desde una perspectiva situada en el sur global.

Otro texto fundamental dentro de la teoría decolonial es el ensayo de la pensadora Rita Laura Segato, "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje". En el texto hace una lectura sobre el fenómeno del mestizaje en donde aporta que este término puede servir para presentar una ruptura con las nociones de identidad europea y proponga el rescate de la memoria perdida de las comunidades que fueron excluidas en los procesos de expansión colonial.[35]

Basándose en los estudios decoloniales como marco teórico, esta investigación analiza la danza española en Puerto Rico, no sólo como una expresión artística, sino como parte de una lógica de dominación colonial que ha moldeado el imaginario cultural puertorriqueño. Desde la teoría decolonial este fenómeno requiere una reinterpretación que implique la descolonización de la mente, el cuerpo y las estructuras coloniales que han definido la institucionalización de la cultura en la isla. Este enfoque crítico permite evidenciar cómo la danza española ha sido legitimada dentro de un marco colonial mientras otras expresiones dancísticas han sido marginadas. En este sentido, el estudio cuestiona los mecanismos de exclusión y propone la reconstrucción de la historia de la danza en Puerto Rico desde una perspectiva que reconozca su diversidad y múltiples influencias.

[35] Rita Laura Segato, "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje" en *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo, 2015), 224.

Aunque que estos textos son fundamentales para asomarse a la historia de la danza española en Puerto Rico, no han abordado de manera directa y exhaustiva los temas y preguntas de investigación planteadas en este estudio. En definitiva, el análisis de este estado de la cuestión ratifica que no se han realizado estudios previos que aborden estas cuestiones. Esta ausencia de trabajos específicos pone de manifiesto una laguna en la historiografía de la danza española, particularmente en lo que respecta al rol y a las aportaciones de mujeres cuyas trayectorias han sido históricamente invisibilizadas. No se cuenta con una cronología consolidada que documente de forma rigurosa hitos, aportes y contextos socioculturales puertorriqueños que definieron la participación de estas figuras en la evolución de la danza en el país. Así mismo, no existen artículos claves que hayan abordado de manera sistemática la importancia de la visibilidad femenina en este ámbito artístico.

Este vacío en el registro histórico plantea la necesidad de entrever a estas protagonistas, además de evidenciar la falta de un reconocimiento crítico de la historia de la danza española en el país. En este sentido, la presente tesis se posiciona como un trabajo pionero que busca llenar este vacío, no sólo mediante la reconstrucción de las historias de estas mujeres, sino también cuestionando las estructuras sociales en las que se desarrolló la danza española en la isla. Al plantear nuevas interrogantes y enfoques, este estudio aspira a contribuir a la historiografía de la danza, además de abrir un diálogo más amplio sobre la representación del baile español y el relato oficial sobre la cultura y el colonialismo en Puerto Rico.

1.6 Marco histórico

Antes de abordar el periodo posterior a 1898, resulta necesario reconocer que la cultura puertorriqueña fue profundamente modelada por más de cuatro siglos de dominación colonial española. Este extenso legado dejó huellas en la lengua, las instituciones, los sistemas de representación y las prácticas culturales. El marco histórico de esta investigación recorre la historia general de los primeros sesenta años del siglo XX con el cambio de soberanía de España a EUA tras la invasión del 1898, y culmina con la institucionalización de la cultura a través de la creación de la División de Educación para la Comunidad (DivEdCo), el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) y la inauguración del Festival Casals en 1956. Los temas abordados en este análisis pueden clasificarse en aspectos relacionados como la economía, la política, las cuestiones de género, pasando por algunos elementos que se originan en España y EUA y encuentran eco en Puerto Rico. Estos elementos sirven como base para estructurar una lectura que conecta directamente con la historia de la danza española en la isla, brindando contexto y profundidad al estudio.

La historia de Puerto Rico después de 1898, cuando España cedió la isla a los EUA como resultado del Tratado de París, ha estado marcada por un proceso de transición política, social y económica que implicó la imposición de un nuevo régimen colonial bajo el dominio estadounidense, lo que conllevó cambios en la administración gubernamental, el sistema legal, la economía y la identidad cultural del país.[36] Entre los años de 1898 y 1952, el archipiélago de Puerto Rico estuvo bajo un gobierno militar

[36] Nieve de los Ángeles Vázquez, *El Jefe: Populismo y corrupción en el Puerto Rico de 1898* (San Juan: Edición de autor, 2023).

colonial que impactó intensamente en la vida de los puertorriqueños, a través de la imposición de nuevas estructuras políticas, la militarización de la sociedad, la implementación de políticas económicas dirigidas por EUA. En 1900 se aprobó la Ley Foraker, validada para establecer un gobierno civil con un cargo de gobernador otorgado a Charles Herbert Allen. Asimismo, la legislatura también quedó sujeta a designación presidencial. En aquel momento, el presidente de EUA era William McKinley.[37] Con la implantación de esta ley el país se incorporó al sistema monetario estadounidense, teniendo como resultado la devaluación del peso puertorriqueño.[38] Puerto Rico no podía negociar tratados comerciales con otras naciones; tampoco podía determinar sus impuestos y tasas.[39] Además esta ley estableció restricciones al libre comercio entre Puerto Rico y EUA, imponiéndole aranceles a los bienes puertorriqueños que ingresaban a EUA con un arancel de 15%.[40]

En 1917 la aprobación de la Ley Jones[41] impuso la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños, aunque sin derecho al sufragio.[42] Como consecuencia, no gozaban

[37] La ley Foraker lleva ese nombre en honor a su principal promotor, el senador estadounidense Joseph Benson Foraker, un político republican de Ohio que desempeñó un papel clave en su redacción y aprobación. Véase Manuel Maldonado-Denis, "El 'desarrollo constitucional' de Puerto Rico", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 12, no. 45-46 (2022), https://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/84439.

[38] El peso provincial de Puerto Rico, una moneda provincial de plata fue emitido durante la época de Alfonso XIII para la Provincia de ultramar de Puerto Rico entre los años 1895 y 1896, siendo la única moneda diseñada para uso exclusivo en dicho territorio. En 1895, en Puerto Rico estaban en uso diversas divisas procedentes de diferentes regiones, la mayoría de ellas originarias de México. A fin de unificar el sistema monetario en la isla, el gobierno de España, por medio de un Decreto Real, dispuso el cambio de las anteriores por una de circulación exclusiva en la Provincia de Puerto Rico. Estas monedas fueron acuñadas en la Real Casa de la Moneda. Citado en Elisa Mañas Gutiérrez, *El estatus jurídico-constitucional de Puerto Rico* (Trabajo Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2024), 13. URJC Digital.

[39] Rocío Zambrana, "Excepcionalidad colonial", en *Deudas Coloniales: El caso de Puerto Rico,* (Cabo Rojo: Educación Emergente, 2022), 80-81.

[40] Elisa Mañas Gutiérrez, *El estatus jurídico-constitucional de Puerto Rico* (Trabajo Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2024), 13. URJC Digital.

[41] La ley Jones recibe su nombre en probidad al congresista demócrata estadounidense William Atkinson Jones, principal impulsor de esta legislación en el Congreso de los EUA.

de los mismos derechos que los ciudadanos residentes en el territorio continental de EUA, no podían votar en las elecciones presidenciales ni contar con representación en el Congreso. Posteriormente, en 1920, la Ley Jones profundizó la condición colonial al regular el comercio marítimo en aguas y puertos estadounidenses y estableció que todas las mercancías debían transportarse exclusivamente en barcos con bandera y tripulación estadounidense.[43] Las leyes de cabotaje, al igual que el estatus colonial, siguen vigentes en la actualidad.[44]

Los primeros treinta años del cambio de soberanía se caracterizaron por la ocupación territorial debido a intereses geopolíticos, en donde el Congreso estadounidense obtuvo el control de forma absoluta sobre el país. Hacia 1930 corporaciones estadounidenses se habían adueñado de la mayoría de las tierras en Puerto Rico, propiciando el monocultivo del azúcar mediante el sistema de la plantación. Esta situación hizo que pequeños agricultores perdieran sus tierras y muchos quedaran desplazados y sin trabajo. Ya desde 1933 habían comenzado a organizarse huelgas en fábricas de tabaco, en la industria de la aguja, los trabajadores de los muelles, conductores del transporte colectivo y manifestaciones de los estudiantes de la UPR.[45]

---

[42] *Civitas sine suffragio* fue una de las estrategias que utilizó el Imperio Romano para someter a sus colonias.
[43] Zambrana, "Excepcionalidad colonial", 82.
[44] Véase Charles Venator- Santiago y Edgardo Meléndez, *US citizenship in Puerto Rico: One hundred years after the Jones Act* y Venator-Santiago, "Mapping the countours of the history of the extension of US citizenship to Puerto Rico–1898 to the present", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 29, núm.1 (2017). La edición evalúa la Ley Jones en su año centenario. Provee un recuento de los intereses políticos y económicos más allá de la versión redactada durante la Primera Guerra Mundial. El congreso enmendó la Ley Jones en 1927, 1934 y 1938 para corregir las inconsistencias producidas por la naturalización colectiva en un territorio no incorporado. Véase Venator-Santiago, "A Note on the Puerto Rican De-Naturalization Exception of 1948", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 29, núm. 1 (2017) en Zambrana, "Excepcionalidad colonial", 82.
[45] César Ayala y Rafael Bernabe, "Debates culturales en una época de crisis: las interpretaciones nacionales de la década del treinta", en *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, (San Juan: Ediciones Callejón, 2016), 145.

Además, el desplazamiento del campo a la costa creó un desequilibrio demográfico. Por otra parte, la escasez de vivienda para los trabajadores de San Juan cambió la composición demográfica. Debido al problema del desempleo y los desplazamientos, las autoridades coloniales decidieron que había exceso de población en el país; fue entonces cuando se firmó la ley núm. 136 de 15 de mayo de 1937, que recogía la esterilización forzada en mujeres en edad reproductiva, y que se extendió entre 1940 y 1960.[46]

En 1937 tuvo lugar la masacre de Ponce, un acontecimiento que se caracterizó por el abuso y la violencia colonial, y en donde la policía abrió fuego contra una protesta civil y pacífica en la que murieron 19 personas, y 235 resultaron heridas. La manifestación había sido organizada por el Partido Nacionalista Puertorriqueño para conmemorar la abolición de la esclavitud de 1873, y protestar por la detención ilegal de su líder, Pedro Albizu Campos.[47] Con estos datos se demuestra que el nacionalismo político fue objeto de persecución y represión por parte de las fuerzas violentas del gobierno colonial. No obstante, esta relación colonial de corte totalitario fue motivo de reflexión en cuanto a la identidad nacional del país. Durante este periodo, diversos intelectuales comenzaron a cuestionar y explorar, a través de sus escritos, temas relacionados con la identidad del país, en el contexto de una nación que no alcanzó su independencia. Nuevamente, Puerto Rico se presenta en un escenario donde se entrecruzan y contrastan diversos tejidos entre EUA y la herencia española que siguió evidentemente presente y de forma especial, en la recepción directa del tema español en torno a la conocida Generación del 30.

[46] Ana María García, "La Operación", vídeo de Youtube, 10:01, Publicado el 1 de enero de 1982, https://www.youtube.com/watch?v=qQNl87lfm8I.
[47] Raúl Medina Vázquez, "El día más horrible de la ciudad de Ponce", en *Verdadera historia de la masacre de Ponce*, (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001), 14-40.

La Generación del 30 fue un movimiento intelectual y literario de comienzos del siglo XX que reaccionó ante los acontecimientos históricos y la asimilación cultural estadounidense. Muchos de sus miembros se reafirmaron en la herencia hispana y a su vez hicieron esfuerzos por elaborar una definición sobre la identidad nacional. Algunos de los autores seminales en este debate fueron Antonio S. Pedreira, Tomás Blanco, Luis Palés Matos, Julia de Burgos, Emilio S. Belaval, Concha Meléndez, Margot Arce de Vázquez, José A. Balseiro y Enrique Laguerre ente otros. [48]

Antonio S. Pedreria fue la figura principal de esta generación, quien elaboró una definición sobre la personalidad puertorriqueña. Pedreira colaboró en la fundación de la revista Índice y su ensayo *Insularismo*, publicado en 1934 fue uno de los textos más influyentes de la historia intelectual puertorriqueña.[49] Además, intentó establecer la construcción de un nacionalismo cultural abiertamente racista, en el que aseveraba que la mezcla racial, o fusión de razas, era la raíz de la "confusión" puertorriqueña. Su texto que contiene una serie de estereotipos raciales como: la pasividad de los negros, la falta de decisión del mulato y la impulsividad del grifo (mulato de piel clara), fue abiertamente criticado en el ensayo "Literatura e Identidad Nacional en Puerto Rico", escrito por José Luis González. [50]

Por otra parte, el ensayo *Insularismo* además de ser racista, también es sexista. El autor argumenta, por ejemplo, que la educación primaria, mayormente impartida por

[48] Ayala y Rafael Bernabe, "Debates culturales en una época de crisis: las interpretaciones nacionales de la década del treinta", 175.
[49] La revista *Índice* (1929-1931) fue considerada la segunda mejor revista literaria puertorriqueña del primer tercio del siglo XX. Además de Pedreira sus fundadores fueron Samuel R. Quiñones, Alfredo Collado Martell y Vicente Géigel Polanco.
https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/stacks/32339f555b8b42c9a95e28f26a51328f.
[50] González, "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", 81.

mujeres, inhibe la evolución de Puerto Rico como cultura poderosa y distinta.[51] Con respecto a los temas de identidad racial y género, Pedreira también reaccionó en torno a la cultura y la civilización, en donde argumentó que el progreso había hecho un país más civilizado, pero menos culto. En su opinión, lo que había que hacer, entonces, no era contraponer cultura y civilización, sino reconciliar la cultura puertorriqueña con las influencias estadounidenses.[52] Otro escritor miembro de la generación de escritores ensayistas de la Generación del 30 fue Tomás Blanco quien, en 1937, escribió *Prontuario histórico de Puerto Rico* en respuesta al *Insularismo* de Pedreira. Según González, Prontuario de Tomás Blanco, aunque con "limitaciones de la visión de la realidad de una clase social en repliegue histórico, corrigió el subjetivismo de Pedreira mediante una fundamentación objetiva de su interpretación de la realidad histórica puertorriqueña".[53] En *Prontuario…*, el autor rectificó sobre el racismo ya mencionado en Pedreira y fue considerado un libro más racional y científico. Otro factor importante en el texto de Blanco consistió en su connotada hispanofilia, que también caracterizó a otros miembros destacados de su generación. Por otra parte, la ficción puertorriqueña igualmente experimentó un renacer en esta época a través del impacto de las obras de Emilio S. Belaval y Enrique Laguerre. Y, por primera vez, las mujeres tuvieron participación significativa en la esfera literaria puertorriqueña, desde la académica Margot Arce hasta la poeta Julia de Burgos.[54]

[51] Ayala y Rafael Bernabe, "Debates culturales en una época de crisis: las interpretaciones nacionales de la década del treinta", 177.
[52] *Ibid*., 179.
[53] González, "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", 82.
[54] Ayala y Rafael Bernabe, "Debates culturales en una época de crisis: las interpretaciones nacionales de la década del treinta", 175.

Dos figuras que propusieron visiones alternativas a las escritas por Pedreira o Blanco fueron las voces de los poetas Luis Palés Matos y Julia de Burgos. Por un lado, Palés Matos, en su poesía, buscó respuestas a los misterios puertorriqueños estudiando la lengua y sus variados registros, pronunciaciones, ritmos y acentos, entre otras cuestiones. Su poemario *Tuntún de pasa y grifería*, de 1937, constituye una serie de poemas en los que visibiliza temas no antes abordados dentro de este canon como los orígenes africanos y su rol esencial e intrínseco en la identidad puertorriqueña. Además de pormenorizar las condiciones coloniales que afrontaba el país, su poética colocó el lenguaje, el cuerpo, los conflictos raciales, la sexualidad y la duplicidad en el centro mismo del debate cultural.[55] Asimismo, la poesía de Palés dejó una huella profunda en el campo intelectual de Puerto Rico que, a través de los años, ha sido objeto de diferentes lecturas, algunas incluso encontradas en una controversia que se ha extendido ininterrumpidamente hasta el presente.

Por otro lado, la poesía de Julia de Burgos también ofreció una mirada alternativa a los escritos de Pedreira y Blanco, y complementó los de Palés Matos. De Burgos, políticamente activa, fue simpatizante del Partido Nacionalista Puertorriqueño. En 1938 publicó su primer libro, *Poema en veinte surcos*, y luego *Canción de la verdad sencilla* en 1939. El primero contiene poemas que se recitan frecuentemente: "Yo misma fui mi ruta" y "A Julia de Burgos", son dos elocuentes declaraciones de independencia respecto a las convenciones sociales y los roles tradicionales femeninos, y en los que afirma su adherencia a las luchas sociales y laborales. En adición, "Ay, ay, ay de la grifa negra" es una denuncia del racismo, y "Río Grande de Loíza" es una evocación en la

[55] Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar: Ensayos*, (San Juan, Puerto Rico Ediciones Callejón, 2003), 35.

que la añoranza erótica se mezcla con el apego a la patria mediante la fusión del río y el abrazo del amante.[56]

La literatura producida por la Generación del 30 y, en concreto, *Insularismo* de Pedreira y el *Prontuario Histórico de Puerto Rico* de Blanco tuvieron un papel importante en cuanto a su implantación en las políticas culturales de los años cincuenta y las definiciones de la identidad cultural puertorriqueña. Constituyeron, en un principio, la base ideológica de la prolongada hegemonía política del Partido Popular Democrático (PPD), fundado en 1938, y liderado por Luis Muñoz Marín, quien gobernó continuadamente la colonia desde 1948 hasta 1968.

Con el avance de la transición política y los debates sobre la identidad puertorriqueña impulsados por la Generación del 30, podemos constatar que la relación entre Puerto Rico y España no mermó. Esta correspondencia hunde sus raíces en el hecho de que la soberanía española en Puerto Rico había perdurado desde el año 1493 hasta 1898. Pero durante la década de 1890, el país se encaminó a una integración en el sistema colonial español. En este contexto, el 25 de noviembre de 1897, España le concedió la autonomía a Puerto Rico y lo dotó de un gobierno propio.[57] Sin embargo, este proceso fue interrumpido debido a la ocupación estadounidense en la isla.[58] A pesar de ello, muchos puertorriqueños que se reconocían como "colonia española" permanecieron en la isla tras la ocupación. Sus formas de socialización seguían manifestándose en organizaciones de carácter español como el hospital Auxilio Mutuo y

[56]Ayala y Rafael Bernabe, "Debates culturales en una época de crisis: las interpretaciones nacionales de la década del treinta", 191.
[57] Consuelo Naranjo Orovio, "Los caminos de la libertad y la independencia", en *Historia mínima de las Antillas: Las Antillas hispanas y las Antillas británicas, dos modelos coloniales en las islas del caribe* (México; Madrid: El Colegio De México, 2017), 313-314.
[58] Zambrana, "Excepcionalidad colonial", 80.

espacios sociales como el Casino Español, la Casa de España y logias masónicas. En estos espacios los residentes se identificaban dentro de un grupo social particular, y conservaban y desarrollaban los caracteres de lo hispano en una sociedad que ya no formaba parte de España, pero en la que aún conservaban cierta preeminencia.[59]

Por otro lado, la Guerra Civil española, que tuvo lugar entre 1936 y 1939, provocó divisiones entre los miembros de la colonia española quienes se alinearon con los distintos bandos en conflicto: el republicano y el sublevado. Esta polarización impactó directamente las actividades de los casinos españoles, que hasta entonces habían funcionado como espacios sociales cohesionados. Ante el conflicto, un sector considerable de la colonia, junto con las organizaciones en las que se agrupaba, adoptó una postura activa de respaldo al esfuerzo bélico del general Francisco Franco, al frente del bando sublevado.

La Falange Española creada en 1933 por José Antonio Primo de Rivera y las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS), fundadas por Ramiro Ledesma Ramos y Onésimo Redondo, se fusionaron en 1934 y dieron origen a Falange Española de las Jons (FE de las JONS), una organización que mezclaba elementos nacionalistas y sindicalistas.[60] A partir de 1936, se creó el Servicio Exterior de Falange (FEX) bajo la dirección de Ramiro Ledesma Ramos. La FEX tenía como objetivo la influencia de la organización fuera de España, y el fortalecimiento de la conexión de la Falange con otras organizaciones fascistas internacionales.[61] No obstante, este servicio operó hasta el

[59] Rafael Ángel Simón Arce, "Introducción", en *Volverán banderas victoriosas: Historia de falange en Puerto Rico (1937-1941)*, (Publicaciones Gaviota, 2019), 15.
[60] Stanley G. Payne, *Falange: Historia del fascismo español* (Madrid: Sarpe,1986) y véase Arnaud Imatz, *José Antonio: Falange española y el nacionalsindicalismo* (Madrid: Plataforma, 2003).
[61] Ferrán Gallego, *Ramos, Ledesma y el fascismo español* (Madrid: Síntesis, 2005).

año 1945. En el contexto de la Guerra Civil española y la necesidad del bando franquista de articular un partido político único, en 1937 se aprobó el Decreto de Unificación, firmado por Francisco Franco si bien el autor intelectual de esta estrategia política era Ramón Serrano Suñer. A través de dicho Decreto se fusionaban los partidos políticos de Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET de las JONS) o también conocida como el Movimiento.[62] El fascismo y el nacionalsindicalismo eran la base ideológica de este partido que sufrió diversas adaptaciones durante la dictadura de Franco, dado los intereses del propio régimen y el contexto internacional.[63]

En Puerto Rico la Sección del FET de las JONS fue conocida como la FET- PR, y tuvo varias jefaturas locales distribuidas por la isla.[64] Personalidades como Arturo Somohano, Ángel Abarca, Eladio Rodríguez Otero, Secundino Lozana, Miguel Such y Federico Tilén, entre otros, fueron afiliados. Dionisio Trigo se erigió en representante de Franco.[65] Además el gobernador de Puerto Rico, Blanton Winship, era simpatizante de la causa franquista.[66] Por otro lado, las elites conservadoras nucleadas en torno a centros como el Casino Español y la Casa de España mantuvieron un carácter conservador hasta 1898 y, posteriormente, una inclinación al franquismo y a la Falange. Buena parte de los referentes de estos casinos y centros ultramarinos, o sus apellidos formaron parte

[62] "Boletín Oficial Del Estado", *BOE*, 20 de abril de 1937, https://www.boe.es/gazeta/dias/1937/04/20/pdfs/BOE-1937-182.pdf.
[63] Sheelagh Ellwood, *Historia de la Falange Española* (Barcelona: Editorial Crítica, 2001).
[64] Simón Arce, "Introducción",5.
[65] Efraín Barradas, "Falangistas en Borinquén", *80 grados*, 19 de agosto de 2019, https://www.80grados.net/falangistas-en-borinquen/.
[66] Carmen Dolores Hernández, "La Falange española en Puerto Rico", *El Nuevo Día*, 11 de agosto de 2019, https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia1/20190811/282007559024319.

posteriormente de la FET-PR o participaron de una forma u otra en actos y actividades a favor de la causa franquista durante la Guerra Civil.[67]

Estos casinos y la Casa de España sirvieron como contacto de reuniones de la FET-PR, en donde se celebraban también ceremonias y bailes de confianza.[68] Ejemplo de esto es la festividad de la Inmaculada Concepción y la Virgen de Covadonga, mejor conocida como "La Santina", dos celebraciones marianas muy importantes en España durante el régimen franquista dado el carácter nacionalcatólico del mismo.[69] Además de San Juan, hubo varios grupos falangistas importantes en los pueblos de Ponce, Mayagüez y Caguas. En 1938 la FET- PR fue inscrita en el Registro de Organizaciones Exteriores de Puerto Rico.

Este activismo político-cultural de la Falange en Puerto Rico, respaldado simbólicamente por celebraciones religiosas de fuerte carga nacionalcatólica, se insertaba en un contexto de tensiones políticas internacionales. Mientras en la isla se fortalecía la presencia ideológica del franquismo a través de redes sociales e institucionales, al otro lado del Atlántico, la administración de Franklin D. Roosevelt enfrentaba crecientes presiones internas para mantenerse al margen del conflicto. Fue en ese escenario cuando EUA aprobó una política de no intervención llamada "Acta de Neutralidad de 1935".[70] La ley prohibía la exportación de armas a cualquier país en guerra, y no permitía al Ejecutivo valorar la naturaleza del conflicto, ni intervenir en

[67] Simón Arce, "La Colonia Española en Puerto Rico (1898-1940)", 121.
[68] Los bailes de confianza eran reuniones sociales en las que se practicaban diversos tipos de bailes de la época, como el vals, la polca, la mazurca y las danza criollas. Se realizaban en los salones de los casinos del país. Véase "Cómo se debe vestir a los dieciséis", *El Mundo*, 2 de Julio de 1926, 7.
[69] Simón Arce, "La Colonia Española en Puerto Rico (1898-1940)", 143.
[70] Véase "Ley de Neutralidad (1935): qué fue y sus características", *Humanidades*, 28 de septiembre 2023, https://humanidades.com/ley-de-neutralidad-1935/.

defensa de la democracia en el exterior, como era el caso de la Segunda República Española.[71] Esta estrategia de no intromisión debe entenderse en relación directa con la crisis provocada por la Gran Depresión y el enfoque introspectivo del gobierno de Franklin D. Roosevelt. Durante sus primeros años en el poder, la atención del presidente estuvo centrada en la recuperación económica interna a través del New Deal, lo que limitó su capacidad para ejercer un liderazgo internacional decidido.[72] Esta política estadounidense hacia la "Guerra de España", como se denominó por las potencias internacionales, fue seguida por 27 países europeos con la firma del conocido como "Pacto de No Intervención" en agosto de 1936.[73]

Por otra parte, mientras EUA adoptó una postura de neutralidad legal ante el conflicto español, en Puerto Rico el impacto de la guerra se manifestó de manera mucho más directa. No sólo a través del activismo ideológico promovido por entidades como la FET-PR, sino también por la participación concreta de puertorriqueños en la contienda.[74] Esta doble implicación —cultural e individual— revela cómo el conflicto cruzó fronteras formales, involucrando a sectores de la sociedad isleña tanto en el plano simbólico como en el militar. Por otro lado, muchos puertorriqueños participaron en esta guerra, sin olvidar y manteniendo presente que Puerto Rico recién formaba parte de los EUA. La FET-PR se desarticuló a partir de 1941 debido a conflictos internos, y a la presión del gobierno estadounidense.

---

[71] *Ibid*., 170.
[72] Aurora Bosch, "Entre la democracia y la neutralidad: Estados Unidos ante la Guerra Civil Española", *Ayer* 90, no. 2 (2013): 187.
[73] Enrique Moradiellos, *El reñidero de Europa. Las dimensiones internacionales de la Guerra Civil española (*Barcelona: Península, 2001).
[74] Aníbal Salazar Anglada, "Crónicas puertorriqueñas de la Guerra Civil española. Retales de una memoria dispersa", *Revista Letral*, no. 33 (2024): 174–201, https://doi.org/10.30827/rl.v0i33.26041.

Además de la FET-PR en el país también tuvo una presencia y actividad la Sección Femenina de la Falange (SF). La SF, creada en 1934 y liderada por Pilar Primo de Rivera desde su fundación hasta su disolución en 1977, fue una organización que permitió difundir los valores ideológicos del régimen franquista entre las mujeres. Su propósito radicaba en inculcar principios falangistas y fomentar roles tradicionales en la sociedad, promoviendo una estructura social alineada con las normas políticas y morales del régimen.[75] Aunque sus ideales fueron consolidados hacia el final de la Guerra Civil española, la organización demostró capacidad de adaptarse a los cambios políticos y sociales ocurridos durante la dictadura franquista, manteniendo siempre la esencia de su doctrina original. La SF se convirtió en un instrumento clave para modelar la participación femenina dentro de un esquema tradicionalista, contribuyendo al control ideológico sobre la sociedad.[76] Como ha observado Begoña Barrera López, este proyecto ideológico se construyó sobre un discurso de domesticidad y maternidad como esencia de la identidad femenina que el régimen deseaba imponer.[77] Sin embargo, esta imagen idealizada convivía con una realidad más compleja: muchas de las dirigentes de la SF "ejercieron funciones de poder dentro del régimen que estaban muy lejos de representar" ese modelo de sumisión que promovían.[78] Las falangistas, si bien representaban públicamente valores tradicionales, ocuparon posiciones desde las cuales

[75] Véase Kathleen Richmond, *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959* (Madrid: Alianza, 2004).
[76] Ana de la Asunción Criado, "El folclore como instrumento político: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina", *Revista Historia Autónoma* 10 (2017): 183-196, https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010.
[77] Begoña Barrera López, "La Sección Femenina en perspectiva. Historias y otros relatos sobre las mujeres de Falange", *Historia Contemporánea* 62 (2020): 270, https://doi.org/10.1387/hc.20029.
[78] *Ibid*., 272.

transmitieron un modelo de género discriminatorio donde desarrollaron un sistema ideológico que mezclaba autoritarismo y modernización.[79]

Uno de los instrumentos más eficaces de la SF para el control social y la nacionalización de las mujeres fue el Servicio Social, creado en 1937 y obligatorio desde 1939 para toda mujer que deseara trabajar, estudiar. Este servicio se configuró como una herramienta ideológica del régimen franquista, destinada a inculcar valores de obediencia, sacrificio y moral católica, alineados con la visión nacionalcatólica del rol femenino. A través de este sistema de formación obligatoria, la SF reforzó su discurso político y su función asistencial, particularmente en aquellos ámbitos donde el régimen tenía limitaciones estructurales.[80] Aunque no logró la uniformidad ideológica buscada, el Servicio Social permitió a la SF ejercer un poder efectivo de adoctrinamiento social sobre amplios sectores de la población femenina, especialmente en zonas rurales y clases medias. Aurora Morcillo ha destacado que este programa no sólo formaba en habilidades domésticas, sino que marcaba el paso simbólico hacia una ciudadanía femenina vigilada y validada por el Estado, a través de la disciplina física, moral y espiritual exigida por el franquismo.[81] Una vez consolidado el control simbólico sobre las mujeres dentro de las fronteras españolas, la SF se convirtió en una herramienta clave de la diplomacia cultural del régimen. La exportación de sus valores —maternidad, catolicismo y disciplina— formó parte de un proyecto más amplio del franquismo por proyectar una imagen de continuidad hispánica y orden moral en el exterior. Esta dimensión internacional del proyecto falangista articuló a la SF como

[79] Reseña de *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de Falange, 1934–1959*, por Kathleen Richmond, *Asparkía. Investigació Feminista*, no. 17 (2006): 237.
[80] Rosario Ruiz Franco, "El canto del cisne de la Sección Femenina de FET y de las JONS," *Ayer* 102, no. 2 (2016): 122.
[81] Aurora Morcillo, *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2010), 217.

mediadora entre el poder estatal y las comunidades de la diáspora española, particularmente en Las Américas.[82]

Por otra parte, durante el franquismo se establecieron estrategias internacionales orientadas a asegurar la supervivencia del régimen tras la Segunda Guerra Mundial. A través de la Delegación del Servicio Exterior (S.E) se crearon delegaciones dentro y fuera del país, con énfasis en América, Portugal y el mundo árabe.[83] Estas acciones respondían al interés del régimen por contrarrestar el aislamiento diplomático al que se enfrentaba España debido a su afinidad con las potencias del Eje. La Guerra Fría representó una oportunidad clave para el franquismo, ya que su discurso anticomunista coincidió con la postura del bloque liderado por EUA y favoreció su progresiva aceptación diplomática. Aunque España quedó excluida de instituciones como la OTAN o el Consejo de Europa, su alineamiento ideológico con Occidente suavizó gradualmente su imagen en el exterior. Sin embargo, el régimen franquista enfrentó una fuerte condena internacional significativa tras la guerra. El 12 de diciembre de 1946, la Asamblea General de las Naciones Unidas aprobó una resolución que recomendaba la retirada de embajadores acreditados en España y vetaba su ingreso a la organización. Esta decisión se fundamentó en el origen dictatorial del régimen y en su colaboración con las potencias del Eje durante la guerra mundial, lo que representó un golpe simbólico y político al franquismo.[84]

---

[82] Vanessa Tessada Sepúlveda, "El Servicio Exterior y la Sección Femenina de FET y de las JONS: Intentos de acercamiento con América Latina (1938–1950)", *Historia 396* 9, no. Extra 3 (2019): 19-40.

[83] Eduardo González Calleja, "El Servicio Exterior de Falange y la política exterior del primer franquismo: consideraciones para su investigación", *Hispania: Revista Española de Historia* 54, no. 186 (1994): 279–307.

[84] Florentino Portero Rodríguez y Rosa María Pardo Sanz, "Las relaciones exteriores como factor condicionante del franquismo". *Ayer*, no. 33 (1999): 207.

La respuesta del gobierno español consistió en activar un discurso nacionalista en el que las sanciones internacionales se presentaban como un intento de humillar la soberanía del país. Esta estrategia logró reforzar el respaldo interno al régimen: sectores clave como la Iglesia católica y las Fuerzas Armadas reafirmaron su lealtad a Franco, y parte de la sociedad española lo percibió como asegurador de la dignidad nacional frente a la injerencia externa. Esta coyuntura fortaleció la legitimidad del franquismo dentro del país y permitió que el aislamiento internacional se transformara en una narrativa de resistencia nacional.[85]

En ese contexto, América pasó a ocupar un lugar central en la política exterior del régimen. Los lazos culturales, históricos y religiosos que España sostenía con el continente se utilizaron como plataforma diplomática. El franquismo presentó a esta región como parte de una comunidad hispánica afín, con la que compartía valores espirituales y raíces civilizatorias. Además, se configuró en un aliado estratégico para España y permitió mantener relaciones internacionales que compensaron su limitada presencia en otros foros globales. A través de esta diplomacia alternativa el franquismo debilitó su aislamiento y aseguró su supervivencia en un escenario geopolítico complejo.[86]

La expansión hacia el Atlántico se liberó de la retórica pseudoimperial falangista y dio paso a un nuevo proyecto denominado Comunidad de Países Hispánicos. Este programa se basó en un tratado de cooperación económica, a la vez que se dedicó a restablecer vínculos culturales basados en el catolicismo y en una herencia de un pasado en común. Como primer paso se fundó a finales de 1945 el

[85] *Ibid*., 208-209.
[86] Vanessa Tessada, "Fronteras de la comunidad hispánica de naciones. El aporte de la Sección Femenina de Falange y su proyección en Latinoamérica", *ILCEA*, no. 18 (2013), https://doi.org/10.4000/ilcea.2068.

Instituto de Cultura Hispánica (IHC) en Madrid que se encargó del fomento de las relaciones culturales. También existió la Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC) que, al igual que el IHC, se centró en la creación de las relaciones culturales entre residentes españoles y sus descendientes; esto con la intención de captar a las élites para obtener una mayor influencia política e intelectual.[87] La SF siguió los pasos de la IHC y la DGRC y puso en práctica las mismas estrategias de proyección hacia el exterior que se consolidaron en viajes hacia América donde participaron en la formación de círculos culturales y congresos. Los departamentos organizados dentro de la SF fueron: prensa y propaganda, administración, personal Auxilio Social y Delegación del Trabajo. Además de su presencia en Puerto Rico, existieron otras organizaciones en países como Alemania, Costa Rica, Cuba, Chile, El Salvador, Ecuador, EUA, Filipinas, China, Francia, Guatemala, Italia, Inglaterra, México, Panamá, Paraguay, Portugal y República Dominicana, Uruguay y Venezuela.[88]

Por su parte, la SF de Puerto Rico se fundó el 1º de marzo de 1938 y se organizaron en los pueblos de Ponce, Río Piedras, Caguas, Mayagüez y en la capital de San Juan.[89] La delegada regional de San Juan era Plácida Rodríguez de Fernández, y la organización reunió un total de 190 afiliadas. La SF de Puerto Rico hizo envíos a España, que fueron destinados al Auxilio Social y recaudados por la Falange. Entre los donativos hubo seis automóviles y $27,941.66, enviados entre 1936 y 1938. Además,

[87] *Ibid*., 2.
[88] Esto según el informe de la Delegación del Servicio Exterior de la Sección Femenina, en San Juan, Puerto Rico, localizado en la Real Academia de la Historia en Madrid. "Conferencia de Pilar Primo de Rivera, en el congreso internacional de secciones femeninas celebrado en Alemania", 1938- 1939, Real Academia de la Historia, Sección Femenina Archivo Nueva Andadura, Madrid, Vol 9, Carpeta 24.
[89] "Conferencia de Pilar Primo de Rivera, en el congreso internacional de secciones femeninas celebrado en Alemania", 1938- 1939, Real Academia de la Historia, Sección Femenina Archivo Nueva Andadura, Madrid, Vol 9, Carpeta 24.

hubo un envío de alhajas de oro (270 gramos) remitidos al S.E., para el Tesoro Nacional. Debido a las restricciones del gobierno norteamericano, las remesas de la SF eran remitidas por medio de la National Spanish Relief Act. Con relación a festivales organizados para recoger fondos se realizaron funciones de teatro y cuestaciones públicas. También hicieron actos de propaganda, charlas y repartición de paquetes de ropa y alimentos a los pobres de los pueblos de Ponce y de San Juan.

En 1950 la SF de los Coros y Danzas de España llegó a Puerto Rico procedente de Haití,[90] como parte de una gira internacional promovida por el régimen franquista.[91] El conjunto estaba compuesto por ciento veintiocho mujeres y veintiocho músicos instrumentalistas.[92]

[90] "Conjunto español llega el domingo", *El Mundo*, 1ro de febrero de 1950, 16.
[91] "Coros y Danzas de España en Teatro Matienzo", *El Mundo*, 31 de enero de 1950, 18.
[92] "Recibimiento a bailarinas españolas a su llegada a San Juan", *Diario de Puerto Rico,* Año 2, Num.406, 10 de febrero de 1950, 1.

Figura 1.1 Recibimiento a bailarinas españolas a su llegada a San Juan, Adaptado de Marwin Sánchez, *Diario de Puerto Rico,* 10 de febrero de1950, 1.

Figura 1.2 Recibimiento a bailarinas españolas a su llegada a San Juan (Detalle). Adaptado de Marwin Sánchez, Detalle en el *Diario de Puerto Rico,* 10 de febrero de1950, 1.

Durante su estancia en la isla realizaron múltiples presentaciones: actuaron ante el gobernador de Puerto Rico en la Fortaleza (residencia oficial del gobernador), en el Teatro Matienzo[93], en el Escambrón Beach Club[94], y en los salones de la Marina de los Estados Unidos por invitación del almirante Daniel E. Barbey, jefe del Décimo Distrito Naval. También ofrecieron una actuación en la base militar del pueblo de Aguadilla[95] y se presentaron en el Teatro Tapia [96] y en el Teatro Rivera[97] los días 16 y 16 de febrero. A pesar de que intentaron presentarse en el Teatro de la UPR, su solicitud fue denegada debido a la política institucional que vetaba la participación de artistas vinculados con el régimen franquista. [98] Aún así, lograron ofrecer diez presentaciones y recibieron una compensación total de $8,000 dólares.[99] Estas visitas se enmarcan en una estrategia más amplia del franquismo para proyectar una imagen amable de España en el exterior y reactivar vínculos culturales con las comunidades hispánicas. Como ha señalado Ana de la Asunción Criado, los Coros y Danzas se convirtieron en instrumentos

[93] "Coros y Danzas hoy", *El Mundo*, 10 de febrero de 1950, 18.
[94] "Coros y Danzas en el Escambrón Beach Club" *El Mundo*, 11 de febrero de 1950, 3.
[95] "Legado Pilar Primo de Rivera", Real Academia de la Historia, Sección Femenina, Archivo Nueva Andadura, Madrid, Vol 9, Serie Azul, Carpeta 46 B, Documento 41.
[96] "Coros y Danzas en el Teatro Tapia", *El Mundo*, 13 de febrero de 1950, 15.
[97] "Coros y Danzas en el Teatro Riviera", *El Mundo*, 16 de febrero de 1950, 19.
[98] "Coros y Danzas y el Teatro de la UPR", *El Mundo*, 14 de febrero de 1950, 7.
[99] R. Torres Mazzorrana, "Niega grupo español se debiera a Franco", *El Mundo*, 11 de febrero de 1956, 10.

propagandísticos del régimen y fueron utilizadas como embajadoras culturales que buscaban suavizar el aislamiento internacional del país tras la Segunda Guerra Mundial. Su presencia en escenarios diplomáticos, militares y de élite, como los salones navales o clubes privados, evidencia cómo el folclore fue instrumentalizado por la Sección Femenina para reforzar los lazos ideológicos con países estratégicos, al tiempo que promovía una imagen de armonía y tradición cultural española que ocultaba las tensiones internas del régimen dictatorial.[100]

Figura 1.3 Coros y Danzas en el Teatro Matienzo. Adaptado de Marwin Sánchez, *El Mundo,* 31 de enero de 1950, 18.

[100] Ana de la Asunción Criado, "El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina", Revista *Historia Autónoma* 10 (2017): 183–196, https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010.

Por otro lado, es fundamental destacar el impacto del grupo formado por periodistas y escritores que influyeron en la perspectiva de la sociedad puertorriqueña en ese periodo. Diarios como *El Mundo*, *El Día*, *La Democracia*, *El Imparcial* o *La Correspondencia de Puerto Rico*; y revistas como *Puerto Rico Ilustrado* y *Orientación* moldearon la vida y las noticias que llegaban a la población de Puerto Rico desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX.[101]

El periódico *El Mundo* inaugurado en 1919, y la revista *Puerto Rico Ilustrado*, creado en 1910, fueron fundados por los hermanos Real-Matías, Manuel, Cristóbal y Romualdo, de origen canario. Tanto Cristóbal y Romualdo adoptaron en la segunda década del siglo XX posturas más conservadoras, que colindaban con posiciones filo-franquistas, incluso Romualdo en 1938 militó en la FET-PR.[102] Cabe señalar que el periódico *El Mundo* fue el principal rotativo del país y la FET-PR contó con una tribuna privilegiada en el mismo. Desde las páginas del diario capitalino se difundían las actividades, conmemoraciones, bailes, misas y demás actos realizados por Falange. *El Mundo*, además, tuvo un especial interés por el desarrollo de la contienda en España, privilegiando la perspectiva franquista.[103] Una vez acabada la Guerra Civil el diario volvió a una senda moderada.[104] Además de *El Mundo*, la FET-PR tuvo dos órganos oficiales que fueron las revistas *Avance*, de frecuencia quincenal y *Cara al Sol*, y un espacio radiofónico dos veces por semana.

[101] Simón Arce, "La Colonia Española en Puerto Rico (1898-1940)", 78.
[102] *Ibid*., 86.
[103] *Ibid.,* 8-9.
[104] *Ibid*., 158.

En paralelo a esta vorágine de sucesos el archipiélago de Puerto Rico fue también un destino significativo para los exiliados de la Guerra Civil española, ya que les proporcionó un lugar seguro donde residir y trabajar. Al igual que Puerto Rico, República Dominicana, México, Venezuela, Argentina y EUA, entre otros países, se convirtieron en nuevos hogares o en lugares de transición hacia otros destinos. La llegada de los exiliados sucedió de distintas formas; por un lado, algunos lo hicieron porque guardaban relación con familiares residentes en la isla y otros porque dadas a sus profesiones UPR Universidad de Puerto Rico y ser parte del quehacer cultural.[105] Muchos no regresaron a España.[106]

El motivo que apunta a que un grupo de exiliados llegara a Puerto Rico, y que su gran mayoría se incorporara en la UPR tiene razones previas a la Guerra Civil. En 1925, la legislatura de Puerto Rico separó la dirección universitaria del Departamento de Instrucción Pública y esto le otorgó a la Universidad cierta autonomía. El canciller Thomas E. Benner percibió la importancia de propiciar estudios hispánicos y humanistas, fue entonces cuando fomentó relaciones con el Centro de Estudios Históricos de Madrid dependiente de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas (JAE).[107] Para fortalecer este vínculo, en 1926, Benner estableció contacto con Ramón Méndez Pidal y Federico Onís, con el propósito de promover la llegada de intelectuales españoles a la UPR. Su visión consistió en

[105] Consuelo Naranjo Orovio y Miguel Ángel Puig Samper, "De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 185, no. 735, (enero-febrero de 2009).
[106] Ramiro Fuente, "Exiliados: medio millón de españoles que nunca recuperaron su país", *La Vanguardia*, 14 de enero de 2019.
[107] Consuelo Naranjo Orovio, "Los caminos de la JAE en América Latina: Redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos". *Revista de Indias* 67, no. 239 (2007): 297.

transformar la UPR en un puente entre EUA y España, y promover el intercambio académico asegurando la presencia de intelectuales hispánicos en la isla.[108]

En noviembre de 1926 la UPR firmó un acuerdo de colaboración con la Columbia University y el Centro de Estudios Históricos de Madrid, con la intención de consolidar un Departamento de Estudios Hispánicos en la isla. Este departamento quedó bajo la dirección técnica del Centro de Estudios Históricos, permitiendo la llegada de figuras como Tomás Navarro Tomás, Amado Alonso y Américo Castro, quienes fueron invitados a impartir clases durante los cursos de verano.[109] En 1927, se estableció oficialmente el Departamento de Estudios Hispánicos de la UPR, con la participación activa de Américo Castro, Tomás Navarro Tomás o Federico de Onís. La UPR, bajo la gestión de Benner, desarrolló una estrategia para vincular la educación hispánica con el contexto estadounidense, lo que garantizó la continuidad de los estudios hispánicos en la isla incluso después de la Guerra Civil española.[110]

Tras la Guerra Civil el Departamento de Estudios Hispánicos desempeñó un papel crucial en la acogida de exiliados. En 1939 numerosos filólogos y académicos vinculados a la JAE encontraron en la UPR un espacio para continuar sus investigaciones. Entre los exiliados más destacados estuvieron Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Antonio García Solalinde, Pedro Salinas, Amado Alonso y Samuel Gili Gaya.[111]

[108] Consuelo Naranjo Orovio, "Los caminos de la JAE en América Latina: Redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos", 299.
[109] Naranjo Orovio, "Los caminos de la JAE en América Latina", 298.
[110] *Ibid*., 297.
[111] *Ibid*., 299.

Asimismo, el exilio republicano y el hispanismo estuvieron interconectados, ya que este último representó la creencia en la unidad cultural del mundo hispanoparlante que se basó, entre muchas cuestiones, en la unidad idiomática de la lengua castellana. De esta manera el hispanismo se vio representado en el plano institucional universitario.[112] Ángel Del Río, junto a Federico de Onís, fueron figuras importantes para la promoción del hispanismo y la literatura española en EUA, al igual que personajes clave para la inserción de los intelectuales exiliados en la UPR durante las siguientes décadas. Del Río fue catedrático de español de la Universidad de Nueva York, vinculado al Partido Comunista español y al movimiento comunista internacional. Además de ser coautor del modelo curricular para los Estudios Hispánicos en las universidades estadounidenses, se le reconoció como una de las grandes figuras del hispanismo. Federico de Onís, por su parte, sobresalió como fundador del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Columbia.[113] En Puerto Rico fundó la *Revista de Estudios Hispánicos* de la UPR. En definitiva, los emigrados españoles influyeron significativamente en la vida cultural y política de Puerto Rico. Establecieron periódicos, revistas y entidades culturales. Además, las relaciones entre este grupo de intelectuales y la universidad fortalecieron el vínculo de temáticas sobre la hispanidad y la identidad puertorriqueña que ya venían forjando los intelectuales de la Generación del 30.[114]

[112] Sebastián Faber, "Exilio e hispanismo", en *Líneas de fuga: Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*, (Madrid: S.XXI, 2017), 69-86.
[113] Sandra Pujals, "El camarada español: Ángel del Río, célebre catedrático cervantista, y los albores del comunismo internacional en Puerto Rico, 1926-1927", en *Un Caribe Soviético: El comunismo Internacional en Puerto Rico y el Caribe 1919-1943*, (Madrid: Ed. Complutense, 2022), 112.
[114] Además, la Universidad de Puerto Rico atrajo intelectuales como Cristóbal Ruiz (profesor de Bellas Artes), Sebastián González (Decano de Humanidades), Gabriel Franco (profesor de Ciencias económicas), Juan Ramón Jiménez (profesor de Estudios Hispánicos), Zenobia Campubrí (conferenciante de Español),

En la década de 1940 el futuro de la UPR fue objeto de debate. Vicente Géigel, uno de los fundadores del PPD, propuso un modelo participativo en el que la facultad y los estudiantes fueran parte de la elección de los directivos. Por un lado, Margot Arce, fundadora y directora del Departamento de Estudios Hispánicos entre el 1943 y 1965, defendió la creación de una "universidad puertorriqueña" abierta a las influencias internacionales, pero con una identidad nacional propia. Por otro lado, el presidente de la Universidad Jaime Benítez se opuso a ambas posturas. A diferencia de Géigel, favorecía una estructura jerárquica y al contrario de Arce, consideraba que la preocupación por los asuntos nacionales era un signo de provincialismo.

En última instancia, la legislación del PPD se inspiró en el modelo de Benítez, quien a su vez aprovechó la presencia de intelectuales españoles, cuyo liberalismo moderado coincidía con los intereses del PPD.[115] Gracias a la Asociación Pro Democracia Española, creada en 1942 para fomentar la reflexión sobre las consecuencias de la guerra y apoyar a los exiliados españoles, numerosos intelectuales, científicos y artistas encontraron un espacio para contribuir al desarrollo académico y cultural.[116] Además la gestión de Jaime Benítez, profesor de la Facultad de Ciencias Sociales y posteriormente rector y presidente de la UPR entre 1942 y 1971, permitió que

---

Francisco Ayala (Profesor de Ciencias Sociales), Alfredo Matilla Jimeno (profesor de Ciencias políticas), Pedro Bravo (profesor de Ciencias Sociales), Víctor Cuquerella (profesor de Salud Pública), Francisco Vázquez (profesor de Artes Industriales), Eugenio Fernández Granell (profesor de Bellas Artes), María Rodrigo Bellido (profesora de Música), Mercedes Rodrigo (profesora de Psicología), Ángel Rodríguez-Olleros (profesor de Química Farmacéutica), Carlos López Marichal, (profesor de Artes Escénicas), Aurelio Matilla Jimeno (profesor de Topografía y Geodesia). Además, se destacó la presencia de Pedro Salinas, Jorge Guillén y María Zambrano. Véase a María del Pilar González Lamela, *El exilio artístico español en el Caribe*, (Sada, A Coruña: Edicios do Castro, 1999).

[115] César y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 287–288.

[116] Lara Caride,"Exiliados en Puerto Rico: el caso de Alfredo Matilla Jimeno", *Laberintos: Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, no. 18 (2016): 150.

muchos de estos profesionales se integraron activamente a la vida universitaria, enriqueciendo el entorno intelectual de la institución.[117]

Desde un punto de vista socioeconómico la década de los cuarenta del siglo XX en Puerto Rico se caracterizó por la crisis del café, la permanencia de la emigración en masa, y la esterilización de las mujeres puertorriqueñas.[118] El auge del monocultivo del azúcar aniquilaba vertiginosamente la industria del café y siguió provocando la migración masiva de trabajadores de la montaña a la llamada "bajura", o la costa, que es donde se producía la caña de azúcar. Las medidas adoptadas por las autoridades, que promovían la emigración en masa y la esterilización de mujeres, no ofrecían una solución real a la situación del país, sino que contribuían al empobrecimiento de su vida social y económica. Para mediados de los cuarenta, Puerto Rico enfrentaba una dificultad económica que se dejó sentir después de la recuperación del huracán San Felipe del 1928, la migración en masa del campo a la ciudad y de la isla a EUA.

En 1948 el gobierno del PPD inauguró un gobierno con una Constitución propia, que se definió como el Estado Libre Asociado (ELA). Estas votaciones fueron muy importantes para la nación, ya que fue la primera vez que el pueblo puertorriqueño participó de elecciones libres y su líder Luis Muñoz Marín resultó ganador con mayoría de escaños en la Legislatura. El PPD representó un partido político que, en un principio, defendió la idea de resolver el estatus colonial de Puerto Rico, presentando un plan gubernamental en el que proponía ser un país anexado a los EUA. Por otro lado, EUA le

[117] Emilio F. Ruiz, "La acogida de los universitarios españoles en Puerto Rico a raíz de la Guerra Civil española (1936-1939)", en *Migraciones y exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos* 9, no. 9 (2008): 49–72.
[118] Salvador Oliver Delgado, "¿Debe o no debe resolverse el problema cafetalero puertorriqueño?", *El Mundo*, 25 de febrero de 1945, 12.

ofrecía protección económica, pero que tuviera la posibilidad de tener su propia constitución.[119] Ese mismo año se promulgó la ley 53, conocida como la "Ley Mordaza" que prohibió la exhibición de la bandera puertorriqueña, el himno nacional y reprimió cualquier manifestación a favor de la independencia del país y se mantuvo vigente hasta 1956.[120]

Entre 1948 y la creación del ELA en 1952, Puerto Rico adquirió otras características asociadas con el sentido de nacionalidad en el mundo de la posguerra: bandera e himno oficiales y representación en las competencias deportivas internacionales.[121] Por otro lado, el legado de la organización comunista internacional contribuyó también en los fundamentos de democratización además de la iconografía local. Cuando la isla inauguró su primer gobierno constitucional en 1952, adoptó la consigna "Pan-Tierra-Libertad", una copia exacta del lema del Partido Comunista Puertorriqueño a finales de la década de los años treinta.[122] El ELA se estableció después de que un referéndum impugnado en 1951 resultara en un voto favorable.[123] Para permitir la fundación del ELA el Congreso de los EUA requirió la exclusión de la Sección 20, que establecía el empleo y niveles de vida adecuados como derechos que deberían garantizarse mediante el desarrollo económico. El Congreso también exigió que se añadiera una resolución en la que las enmiendas que se realizaran en el futuro no alteraran la relación con los EUA. El ELA entró en vigor una vez integrados estos

[119] César y Rafael Bernabe, "Momento crucial en la década de los cuarenta", 214.
[120] Mario Cancel Sepúlveda, "La Constitución de 1952 y Estados Unidos," *80 grados*, 25 de Julio de 2018, https://www.80grados.net/la-constitucion-de-1952-y-estados-unidos/.
[121] César y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 295.
[122] Sandra Pujals, "Un Caribe soviético: la Cominterm, la comunidad de inmigrantes en Nueva York y la construcción de los imaginarios de modernidad en el Caribe, 1931-1936", 169.
[123] El Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) boicoteó el referéndum y la ratificación, mientras que el Partido Nuevo Progresista (PNP) no proveyó instrucciones clara de cómo votar. Véase a Rocío Zambrana, *Deudas Coloniales*, 82.

cambios. De esta manera el estatus territorial se mantuvo igual, aunque la libre asociación representó un convenio con el gobierno estadounidense. Debido a estos cambios, en 1953, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) eliminó a Puerto Rico de la lista de territorios no autónomos.[124]

El PPD tuvo como iniciativa diferenciarse de EUA y, en este esfuerzo, adoptó palabras como pueblo, cultura, identidad, personalidad y comunidad. Estos términos se adecuaron al estatus político de territorio no incorporado, dejando a un lado palabras como nación o nacionalismo. La relación de no incorporación definía a Puerto Rico como posesión pero sin ser parte de EUA.[125] Por lo tanto, lo más próximo a esta definición fue una postura que afirmó la diferencia cultural y a la vez se ajustó a un estado de subordinación ante la nación estadounidense.[126]

En definitiva, el aparato ideológico del partido se desarrolló bajo la premisa de la libre anexión de Puerto Rico con EUA o el de la "brega", citando a Arcadio Díaz Quiñones: "Luis Muñoz Marín, por su parte, apoyándose en viejas tradiciones orales campesinas, bregó en el campo de la política colonial, un teatro sin destino trágico. Bregar quizás sea el agente secreto, o el agente doble, de la cultura política puertorriqueña".[127] El gobernador pugnó dos propuestas que paralelamente sellaron, y sin vuelta atrás, el cambio de rumbo definitivo a la subordinación colonial. Las propuestas fueron descritas como Operaciones, la de Manos a la Obra y Serenidad.

[124] Zambrana, "Excepcionalidad colonial", 83.
[125] Jorge Duany, "Introduction", en *The Puerto Rican nation on the move: Identities on the island and in the United States*, (Chapel Hill: University Of North Carolina Press, 2002), 4.
[126] Ayala César y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 295-296.
[127] Arcadio Díaz Quiñones, *El Arte de Bregar*, (Ediciones Callejón, 2000), 26.

Entre las fórmulas gubernamentales para el desarrollo económico en la Isla, la Operación Manos a la Obra fue un proyecto dirigido a la rápida industrialización del país, que se caracterizó por la inyección masiva de capital estadounidense en el archipiélago.[128] Las nociones de la indigencia de los puertorriqueños en EUA como resultado de factores culturales y de la pobreza en la isla como consecuencia de la sobrepoblación tenían algo en común: ignoraban ampliamente el capitalismo y el colonialismo como factores determinantes de la condición puertorriqueña.[129]

Además de impulsar la emigración masiva y la esterilización femenina, llamada coloquialmente "la operación", el gobierno fomentó el control poblacional a través de la experimentación con píldoras anticonceptivas.[130] En 1949 una encuesta reveló que el 18% de los nacimientos en los hospitales en el país eran seguidos por la "operación".[131] Y a finales de la década de los cincuenta, Puerto Rico llegó a tener uno de los sistemas más extensos de clínicas de control de natalidad en el mundo. Esto significaba que durante los partos a las mujeres se les practicaba una intervención quirúrgica para esterilizarlas, asegurándose de que ese sería el único hijo que podrían tener.

Por último, la "Ley Mordaza" que se había firmado en 1948, había generado un clima de persecución en la isla y creó un ambiente de malestar que desembocó en la

[128] Ayala y Rafael Bernabe, "Transformación y desplazamiento: Operación Manos a la Obra", 258.
[129] Ayala y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 292.
[130] Dada la centralidad de la sobrepoblación en las explicaciones de la pobreza de Puerto Rico, el cuerpo de la mujer y su sexualidad se convirtieron en objeto de intervención académica y estatal durante los cincuenta y sesenta. Los asuntos relacionados a la reproducción y la contracepción provocaron controversias durante estas décadas. Sin embargo, en ausencia de un movimiento feminista, en estos debates no se consideró el derecho a las mujeres a controlar su fertilidad. Los promotores de la contracepción argumentaban que había que atender el problema de la sobrepoblación. La iglesia católica rechazaba la contracepción por considerarla una puerta a la inmoralidad. Ayala y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 292.
[131] Daniel Immerwahr, "Nobody knows in America, Puerto Rico is in America" en *How to hide an empire: A short history of the greater United States*, (S.L.: Vintage, 2020), 250.

revolución nacionalista y el intento de asesinato del presidente Truman en la Casa Blair.[132] El primero de noviembre de 1950, los nacionalistas Óscar Collazo y Griselio Torresola abrieron fuego contra el presidente estadounidense. La afrenta resultó infructuosa, y como consecuencia, Torresola falleció y Collazo fue condenado a 29 años de cárcel.[133]

En cambio, los debates en torno al colonialismo se convirtieron en una cuestión menos apremiante, aunque durante el triunfo del PPD sí se generaron debates culturales y literarios. Esto se experimentó a través de la expansión de la Universidad de Puerto Rico, que se convirtió en el centro cultural del país y un ejemplo del evidente progreso. Con la necesidad de aliviar los efectos de la industrialización en la isla, Muñoz Marín anunció la creación de un proyecto conocido como la Operación Serenidad en 1955.

Este plan fue neurálgico en la creación de un andamiaje que potenció un nacionalismo cultural despolitizado. Además, se alejó de la corriente independentista con la que se relacionaba al nacionalismo en el país y por el otro pretendió establecer una marcada diferencia en el plano cultural en cuanto a EUA. Según Muñoz, esta operación: "Fue como si el programa de Pedreira de reconciliar sensibilidad estética y progreso económico, «cultura» y «civilización» y recuperar el alma fragmentada de Puerto Rico se hubiese materializado en las diversas iniciativas del PPD. Mientras que la Operación Manos a la Obra promovía el aumento de la producción y el adelanto de la

[132] La casa Blair es la residencia oficial para huéspedes del presidente de los Estados Unidos, ubicada justo frente a la Casa Blanca, en Washington, D.C. Es donde se alojan jefes de Estado, primeros ministros y otros dignatarios que visitan el país oficialmente.
[133] Immerwahr, "Nobody knows in America, Puerto Rico is in America", 254.

«civilización», la Operación Serenidad insistió en que ambos debían estar subordinados al enriquecimiento de la cultura humana".[134]

La Operación Serenidad, se caracterizó por ser un proyecto cultural paternalista que intentó calmar la ansiedad de las repercusiones que tuvo el estatus colonial en la isla creando instituciones gubernamentales que adoptaron el idioma español como idioma oficial y la construcción de una identidad basada en la hegemonía de la etnia de los pueblos originarios de Borikén, la española y la africana.[135] Además, creó instituciones gubernamentales que contribuyeron al imaginario cultural puertorriqueño. Muñoz Marín, en un discurso pronunciado ante la Asociación de Maestros de Puerto Rico en 1953, defendió una clara separación entre la identidad política y la identidad cultual puertorriqueña:

> Si se concibiera que esa lealtad a nuestra ciudadanía de Estados Unidos significa subordinación, significa sentirse cohibido de bregar con la honda cuestión de la inerte asimilación cultural de lengua y maneras y espíritu, de cómo ha de ser el puertorriqueño como tal puertorriqueño, entonces sí que estaría inextricablemente unido el status político a la aspiración cultural de Puerto Rico. Entonces sí que

[134] Ayala y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 297.
[135] Joanna Camacho Escobar, "Aquí se habla español: Cultural identity and language in Post-World War II Puerto Rico" (Tesis doctoral 2017, Universidad de Texas, El Paso, 2017), https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/417.

> no sería libertad el status político que así cohibirá y angustiará al ser puertorriqueño.[136]

En 1955 el gobernador —en un discurso en la Universidad de Harvard— enunció que el propósito de la Operación Serenidad era ejercer cierto dominio efectivo del espíritu humano sobre los procesos económicos. Una sociedad en la que la Operación Serenidad tuviera éxito utilizaría cada vez más su poder económico para expandir la imaginación de la libertad, el conocimiento y la comprensión, en lugar de productos deslumbrantes en la búsqueda desenfrenada de una multiplicación vertiginosa de deseos.[137] En sus discursos, Muñoz Marín concibió la cultura como una potencia que informó y orientó a la sociedad puertorriqueña. En este sentido, la cultura fue vehículo de una fuerza siempre presente, inmanente en el ser humano, atemporal aunque tomara formas concretas en cada momento y lugar.[138]

La Operación Serenidad validó nuevas formas de representar la idea nacional en el país a través del establecimiento de un nacionalismo cultural.[139] Esto se concretó a través de la fundación de agencias públicas que se encargaron de definir una autonomía cultural que proyectó una imagen postcolonial que labró una nueva identidad nacional

[136] Luis Muñoz Marín, "La personalidad puertorriqueña en el Estado Libre Asociado", en Discurso Asamblea General de la Asociación de Maestros, 29 de diciembre de 1953, https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/personalidad_pr_ela_lmm.
[137] Discurso en la Universidad de Harvard el 16 de junio de 1955, sección V, serie 9, caja, 8, cartapacio 4, documento 10, pág. 5, Fundación Luis Muñoz Marín.
[138] Luis Agrait, "Luis Muñoz y la cultura" en *Explorando la Operación Serenidad*, *(*Fundación Luis Muñoz Marín, 2011), http://www.flmm.org/
[139] Jaime L. Rodríguez Cancel, *La guerra fría y el sexenio de la puertorriqueñidad*, (Ediciones Puerto, 2007), 300.

en torno a los EUA.[140] A raíz del establecimiento del nacionalismo cultural y la definición de la identidad Muñoz Marín describió la cultura como:

> […] el cultivo que adquiere carta de naturalidad en nuestros ideales de vida y modos de realizarlos, en el diario concebir del bien y el mal, el deber y el derecho, el crear y el adquirir, el dar y el tomar. Es claro que no puede hacerse un diseño de esto, pero sí puede empeñarse un pueblo en realizar en algún modo una imagen de sí mismo que le merezca la estima de su corazón, y a esa imagen tratar de asimilar su economía, su gobierno y su educación.[141]

El gobierno impulsó una política cultural que tuvo como base consolidar una versión de la cultura nacional desligada de estatus político de la isla.[142] Este proyecto se llamó División de Educación de la Comunidad (DivEdCo). El mismo se oficializó en una ley en 1949, dentro del entonces llamado Departamento de Instrucción Pública que marcó el inicio de la institucionalización de la cultura en el país. El programa fue concebido como vehículo para transmitir mensajes didácticos. Además, produjo material pedagógico y se encargó de educar a la población en temas de salud y vida en común, también de la cuestión identitaria. Para llevar a cabo esta labor la División contrató escritores como René Marqués, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel, entre otros, así como a los artistas gráficos Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Carlos Marichal y Jack e

[140] Duany, "Introduction", 4.
[141] Luis Muñoz Marín, "Mensaje sobre el estado del país", 20 de marzo de 1952, https://luismunozmarin.org/wpcontent/uploads/2020/06/Folleto_Cultura.pdf.
[142] Catherine Marsh Kennerly, *Negociaciones Culturales*, (Ediciones Callejón, 2009),11.

Irene Delano. Marichal era un republicano exiliado de la España franquista.[143] Jack Delano llegó a Puerto Rico en 1941 como fotógrafo de la Farm Security Administration. En 1957, Homar organizó el taller de Artes Gráficas en el ICP. Los artistas que trabajaron en este entorno produjeron un caudal de obras de arte como grabados, dibujos, afiches, decorados e ilustraciones de libros.[144]

Por otro lado, la producción cinematográfica de la DivEdCo sirvió como un espacio importante de expresión para músicos y compositores del país. Inclusive, algunos de los primeros registros audiovisuales de las tradiciones musicales de Puerto Rico fueron respaldados por este proyecto. En estas películas solían incluir compositores puertorriqueños y contemporáneos como Amaury Veray y Héctor Campos Parsi.[145] La DivEdCo, a su vez, se encargó de producir cortos y documentales sobre música en donde promovió tanto el género culto como la música popular y campesina.

Dentro de las tradiciones puertorriqueñas que fueron reconocidas por esta institución destacó la plena, prohibida en 1912 por tener rasgos afro-descendientes. Pero no fue hasta los años 1953 y 1954 cuando se filmó el documental *La plena* por Amílcar Tirado. Aunque esta entidad reconoció la plena no se promovió su investigación y su

[143] El artista de origen canario Carlos López Marichal (Santa Cruz de Tenerife, 1923 - Puerto Rico, 1969) llegó a Madrid siendo joven, en los meses previos al estallido de la Guerra Civil española. Durante el conflicto, residió en Valencia y Barcelona, y posteriormente se trasladó a Bélgica y Francia. En este último país fue internado en un campo de concentración, del que salió para establecerse temporalmente en Bélgica, donde cursó estudios de arquitectura y teatro en la Real Academia de Bruselas. En 1949 se trasladó a Puerto Rico, donde vivió hasta su fallecimiento en 1969. Además de trabajar en la DivEdCo se desempeñó como escenógrafo en las producciones de la Escuela de Ballet y Bailes Españoles y, más adelante, en las del Ballets de San Juan, ambas fundadas por Ana García y Gilda Navarra. Véase Murga Castro, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. CSIC, Madrid, 2012, 469-471.

[144] Ayala y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 306.

[145] Mareia Quintero, "Modos de escucha, imaginarios nacionales y políticas culturales: Trayectorias de la investigación musical En Puerto Rico y desafíos ante las políticas del Neoliberalismo Colonial", *El Oído Pensante* 9.1, no. 2250-7116 (2021): 68–92, https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8863.

transmisión de la misma forma en que se fomentó la música campesina con trabajos de Francisco López Cruz, concursos de trovadores, certámenes de construcción de instrumentos y clases de cuatro puertorriqueño[146], entre otros.[147] Así mismo, la primera película de la DivEdCo en ocuparse de la música campesina se estrenó en 1951 y se tituló *Trulla*.[148] En el renglón de la "música culta", la DivEdCo creó *La guitarra*[149], documental dirigido por Jack Delano en 1951, e interpretado por el músico español Regino Sainz de la Maza.[150] En definitiva, la gestión de la DivEdCo, como institución cultural, fue la antesala para la fundación del ICP.

Entre las décadas de 1940 y 1960, el ambiente cultural puertorriqueño se consolidó con el apoyo gubernamental bajo el proyecto de Operación Serenidad. Se fundaron instituciones como escuelas libres de música en 1946, la emisora radial WIPR, con su propia orquesta Sinfónica y Sinfonietta dirigida por Rafael Hernández. En el año 1955 se fundó el ICP. Según documentos del Archivo General de Puerto Rico la creación del Instituto tuvo su origen en la filosofía que defendía que todas las naciones civilizadas tienen el deber como pueblo de tomar cuantas medidas sean necesarias para asegurar la

[146] El cuatro puertorriqueño es el instrumento musical de cuerdas, emblemático de la música tradicional de Puerto Rico, parecido al laúd.
[147] Quintero, "Modos de escucha…", 80.
[148] Francisco González Miranda, "Música en el cine de la DivEdCo", *enciclopediapr*, 30 de noviembre de 2022, https://enciclopediapr.org/content/musica-cine-divedco/.
[149] Jack Delano, "La guitarra: Cinco siglos de música (1951)", vídeo de Archivo virtual del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 13:44, publicado el 19 de octubre de 2014, https://www.youtube.com/watch?v=wO1gVWvRSrI&t=4s.
[150] Regino Sainz de la Maza, destacado guitarrista español, visitó Puerto Rico en seis ocasiones entre 1934 y 1959. Su primera gira en los años 1934, 1936 y 1937 incluyó conciertos auspiciados por Pro Arte Musical, el Ateneo Puertorriqueño y la Universidad de Puerto Rico (UPR). Regresó en 1950 para una extensa serie de conciertos en la UPR, Casa de España, el Teatro Municipal Tapia y otras instituciones culturales, destacando su interpretación del *Concierto de Aranjuez* junto a la Orquesta Amigos de Música de Cámara. En 1952, combinó recitales en la UPR, Mayagüez y emisoras radiales con conferencias sobre música renacentista y barroca. En 1954, ofreció un concierto en el Teatro de la UPR. Su última visita en 1959 incluyó un recital en la UPR, una conferencia sobre música profana en tiempos de Carlos V en Casa de España y otro concierto en la misma institución. Información recabada del diario *El Mundo*.

conservación, el estudio y la divulgación de su patrimonio histórico-cultural.[151] En Puerto Rico, la ausencia del organismo coordinador de estas funciones y de medios legales causó la pérdida de gran parte de este patrimonio. Con la intención de poner fin a esta situación la Asamblea Legislativa creó el ICP bajo la Sección primera de Ley 89 de 1955 con el propósito de "[…] contribuir a conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico, y para más amplio y profundo conocimiento y aprecio de los mismos". [152]

A través de esta sección, se presentó al ICP como una institución cuyo deseo no se limitó a la función de recoger y conservar, sino que trascendió para promover, enriquecer y divulgar los valores de la cultura puertorriqueña. Al intentar llevar a cabo la trascendental función que la ley le impuso, el organismo consideró y analizó el objetivo primordial que era el del fomento de la cultura. Para el ICP, una de las principales funciones fue el estudio de las diversas manifestaciones culturales puertorriqueñas. Estas demostraciones se definieron como el conjunto de experiencias, tradiciones, creencias, valores y actitudes del pueblo puertorriqueño y sus diferentes exposiciones y se agruparon bajo Antropología y Folclore, Historia (monumentos históricos), Artes Plásticas, Literatura, Música y Teatro.

El establecimiento del ICP con sus políticas de hegemonía cultural definió la nueva identidad puertorriqueña que, a su vez, se potenció con la subvención de proyectos culturales. Es importante reconocer que estos discursos ya se habían

[151] El Instituto de Cultura Puertorriqueña: Origen y propósitos, Archivo General de Puerto Rico, Fondo ICP, Serie Correspondencia General, Dirección Ejecutiva, 14 de diciembre de 1955.
[152] *Leyes de la tercera sesión ordinaria y de la tierra. Sesión extraordinaria de la tercera asamblea legislativa del Estado Libre Asociado de Puerto Rico*. San Juan: Departamento de Hacienda, servicios de compra y suministros, División de Imprenta, 1959, 102-103. En Jaime L. Rodríguez Cancel, *La Guerra Fría y el sexenio de la puertorriqueñidad*, (Ediciones Puerto, 2007), 368.

problematizado desde los inicios de la fundación del PPD. La enunciación cultural como proyecto político del PPD con relación a Puerto Rico puntualizó la identidad puertorriqueña y obvió la cuestión del estatus colonial. De esta redefinición cultural se encargó el ICP y su desarrollo se puso en manos de Ricardo Alegría, independentista moderado que se convirtió en uno de los articuladores más visibles de la política cultural del PPD.[153]

Las funciones del ICP, por un lado, se dirigieron a velar por la conservación y restauración de objetos arqueológicos, históricos, etnológicos y artísticos. Además de los sitios, casas, edificios, y estructuras que fueron declaradas patrimonio histórico-cultural. De igual forma, se dedicó a agrupar copias de libros y revistas publicadas en Puerto Rico o por autores puertorriqueños tanto en la isla, como archivos en el extranjero. Por otra parte, investigadores de la sección de Antropología y Folclore se dedicaron a rastrear las diferentes manifestaciones del folclore con datos sobre la integración y organización de la sociedad puertorriqueña.

El ICP estableció un archivo general que recopiló diversos materiales de gran valor cultural e histórico. Entre ellos, incluyeron fotografías que documentaron figuras ilustres de Puerto Rico, gobernadores y oficiales gubernamentales, hechos históricos, monumentos, expresiones artísticas, folclore, vistas de pueblos, mapas y grabados. Además, impulsó un proyecto para preservar en grabaciones la voz de destacados escritores y las interpretaciones de músicos y artistas puertorriqueños. Este esfuerzo tomó forma a través de la División de Música en 1955, consolidándose más tarde con un programa de grabaciones en 1959.

[153] César y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 295.

Entre las primeras producciones destacan *Las plenas de Canario*, una colección de canciones infantiles recopiladas por Monserrate Deliz, así como grabaciones de música campesina, tríos, cuartetos, bandas y discos dedicados a la obra de Rafael Hernández y Silvia Rexach. [154] Sin embargo, no se realizaron grabaciones específicas de la música de bomba, a excepción del documental Las fiestas de Santiago Apóstol en Loíza de 1949, dirigido por Ricardo Alegría, quien llevó a cabo investigaciones sobre las tradiciones afro-puertorriqueñas. Estas iniciativas reflejaron el interés por documentar y valorar las expresiones culturales puertorriqueñas, aunque algunos aspectos, como la bomba, recibieron atención limitada hasta la década de 1960.[155]

Con el propósito de promover el teatro puertorriqueño, el ICP creó el Primer Festival de Teatro Puertorriqueño en 1958. También, el Instituto promovió certámenes de literatura, compositores, pintores, estudiantes y artistas populares. Además, auspició talleres libres para estimular la creación de la artesanía, el uso de la decoración de murales con pinturas y mosaicos en edificios públicos y otorgó becas de trabajo para personas con necesidades económicas que querían dedicarse al estudio de la cultura.

En resumen, una vez el Instituto recabó la información artística cultural, cumplió el propósito de divulgar la información por medio de publicaciones en las que destacaron: monografías sobre diferentes aspectos de la cultura, fuentes para el estudio de la historia, estudios biográficos, obras de autores puertorriqueños del pasado, estudios literarios, obras de teatro, composiciones musicales, libros para niños, cuadernos de

[154] Lester López Nieves, "Monserrate Deliz, pionera y fundadora de la educación musical en Puerto Rico", *Claridad*, 7 de junio de 2022, https://claridadpuertorico.com/monserrate-deliz-pionera-y-fundadora-de-la-educacion-musical-en-puerto-rico/.
[155] Quintero, "Modos de escucha",15.

poesía, revistas de cultura y boletines de las funciones y propósitos del Instituto. También auspiciaron exposiciones sobre la cultura que tuvieron lugar en la sede del Instituto (localizada en el Viejo San Juan), alcaldías, plazas y bibliotecas públicas. Por otro lado, presentaron conferencias sobre historia y literatura puertorriqueña, homenajes para conmemorar natalicios y hechos significativos de la historia, y erigieron monumentos para conmemorar acontecimientos históricos y rendir homenaje a personas ilustres del pasado.

El ICP fue fundamental en la definición de la identidad nacional y cultural del país, la cual se cobijó en la idea hispanófila que a su vez homogenizó los símbolos que como mencionamos, se convirtieron en los entes principales de la construcción del imaginario puertorriqueño. Además de la compatibilidad del ICP con el régimen colonial, las afirmaciones de índole cultural tomaron otra dimensión en la que las narrativas nacionales se convirtieron en propaganda oficial. La narrativa del surgimiento de la cultura puertorriqueña pasó de ser una narración de conquista, esclavitud y explotación a una historia de la evolución de una síntesis armoniosa de las tradiciones, de las comunidades ancestrales que habitaron el territorio caribeño, la española y la africana.[156]

Las afirmaciones en torno a la identidad puertorriqueña han tenido, por tanto, un doble filo. Por un lado, reivindicaron un espacio autónomo frente al régimen colonial y promovieron logros democráticos significativos, como el fin de la imposición del idioma

[156] El uso del término *taíno* como categoría étnica no fue empleado por los pueblos indígenas del Caribe precolombino para autodenominarse. En cambio, sostiene que fue un término adjetival que, con el tiempo y a través de distintas tradiciones historiográficas, fue resignificado como sustantivo étnico, en un intento moderno de otorgar identidad colectiva a los habitantes del Caribe. Véase Eduardo Frías Etayo, *El taíno: de adjetivo a denominación étnica. Reconstruyendo historiográficamente* (San Juan, PR: Ediciones Guabancex, 2023).

inglés. Por otro lado, intentaron neutralizar las tensiones dentro de la sociedad puertorriqueña, encubriendo o tratando de armonizar jerarquías de clase y raza persistentes.[157] De esta manera, se creó el imaginario de nación puertorriqueña de homogeneidad social, cultural y racial que, con el tiempo, se empezó a problematizar para entenderlo en su objetiva y real diversidad.[158] Es decir, para comprender que el verdadero panorama puertorriqueño está marcado por una historia de colonización, y desigualdad social, que desmiente cualquier noción de uniformidad. Reconocer esta diversidad fue un paso crucial para entender y abordar las dinámicas de poder y exclusión que han definido la cultura y la sociedad puertorriqueña a lo largo del tiempo. El cuestionamiento de este mito fue esencial para abrir un diálogo más honesto sobre su identidad nacional. Esta controversia continúa vigente al día de hoy.

Por otro lado, el vínculo de Pablo Casals con Puerto Rico tuvo su origen en su madre Pilar Defilló, hija de inmigrantes catalanes nacida en la ciudad de Mayagüez, y se acentuó con su relación con su alumna y después esposa Marta Montañez. Casals, quien era cellista y exiliado catalán, llegó a Puerto Rico en 1955 gracias a la invitación del gobernador Luis Muñoz Marín y se estableció de forma permanente en 1956 hasta su muerte en 1973. En el año 1956, fundó el festival que lleva su apellido y que hasta el día de hoy se sigue celebrando anualmente. Con la inauguración del Festival Casals el gobierno aprovechó y utilizó la fama internacional del músico para promover el turismo como parte de las tácticas de la Operación Manos a la Obra.[159]

---

[157] Ayala y Rafael Bernabe, "Política y cultura durante la hegemonía del PPD", 296.
[158] González, *El país de cuatro pisos y otros* ensayos. (Río Piedras: Huracán, 1990), 25.
[159] Mientras el líder del Partido Popular Democrático, Luis Muñoz Marín presidía entre 1948 y 1964 como gobernador de la isla, Teodoro Moscoso fue jefe del programa de gobierno que se encargó de traer inversionistas estadounidenses y ayudó a potenciar la manufactura y la producción para la

Gracias a la presencia de Casals en el país se logró la estrategia de tener un festival de música de carácter internacional que cumplía con la expectativa de mostrar la imagen de una nación en progreso. La organización del Festival Casals Inc., fue subsidiada por la Compañía de Desarrollo Industrial de Puerto Rico, bajo el Estado Libre Asociado. La organización se instituyó el 22 de abril de 1956, y al año siguiente se celebró su primera edición.[160] El organigrama del mismo quedó conformado por Pablo Casals, director musical, Alexander Schneider, subdirector musical, Alfredo Matilla, asesor técnico, Juan E. Géigel (asesor jurídico), entre otros. En aquel momento el objetivo de la institución fue el desarrollo, fomento y estímulo de la música en sus fases y manifestaciones más elevadas. El Festival consistió en una serie de conciertos que se presentaban en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, además de ser transmitidos por la radioemisora WIPR y por la estación televisora WIPR- TV.

Esta organización, además de contar con conciertos anuales, también desarrolló la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico en 1957. En 1958 celebraron audiencias para seleccionar el personal que formaría parte de la Orquesta. Ese mismo año también celebraron su primer concierto. La orquesta de carácter local tenía como propósito llevar la mejor música a todas partes de la nación. Su temporada regular consistía en conciertos en teatros y al aire libre. De la conformación de la orquesta derivó la preocupación de la relativa escasez de intérpretes locales, por lo que surgió la necesidad de crear un Conservatorio de Música. De este modo, la organización también fue artífice en la

---

exportación. Ayala y Rafael Bernabe, "Transformación y desplazamiento: Operación Manos a la Obra", 258.

[160] Instituto de Cultura Puertorriqueña: Origen y propósitos, Archivo General de Puerto Rico, Fondo ICP, Serie Correspondencia General, Dirección Ejecutiva, 14 de diciembre de 1955.

creación del Conservatorio, que fue fundado en el año 1959. El mismo fue y es una entidad educativa que se organizó con el fin de entrenar a la juventud puertorriqueña, para que alcanzara el perfeccionamiento del arte de la música. En 1960 se inició el primer curso, con una matrícula de 124 estudiantes. Estos contaban con profesorado de la isla y del exterior. En la facultad destacó la presencia de españoles exiliados como María Rodrigo, maestra de teoría y solfeo.[161]

El marco histórico presentado destacó los eventos clave que marcaron los primeros cincuenta años del siglo XX en Puerto Rico, desde el cambio de soberanía de España a EUA tras la invasión de 1898, hasta la institucionalización de la cultura en las décadas posteriores. Este proceso culmina con la creación de instituciones como la DivEdCo, ICP y el Festival Casals. Estas iniciativas no sólo fomentaron la conservación y promoción de la cultura, sino que también respondieron a dinámicas coloniales que moldearon la identidad puertorriqueña.

El tránsito entre los sistemas coloniales español y estadounidense influyó en la construcción de un imaginario cultural dominado por elementos hispanófilos, favoreciendo la cultura española como base de la identidad nacional.[162] Este proceso fue instrumental en la construcción y legitimación de tradiciones culturales como el baile

[161] María Rodrigo Bellido (1888-1967), nació en Madrid y murió en Puerto Rico, donde llegó en 1950 junto con su hermana Mercedes, vía Colombia, donde se habían exiliado primero. Ambas se integraron a la UPR como personal docente. Rodrigo, además de ser profesora en la UPR, trabajó en el Conservatorio de Música. Colaboró con Gilda Navarra y Ana García, fundadoras de la escuela y compañía Ballets de San Juan. Elías Bernabé Pérez, "María Rodrigo, compositora de La República", Valledeelda.com (Valle de Elda, 9 de marzo de 2018), https://www.valledeelda.com/blogs/musica-y-zarzuela/29956-maria-rodrigo-compositora-de-la-republica.html.

[162] Ramón Grosfoguel, *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a global perspective* (Berkeley: University Of California Press, 2003), 62.

español, que se incorporó en el panorama cultural a través de figuras pioneras en la enseñanza de esta danza en la isla.

A través de este recorrido, se planteó que la historia cultural puertorriqueña no puede desligarse de su contexto colonial. La relación entre los poderes coloniales y la institucionalización de la cultura pone en evidencia las tensiones entre dominación y resistencia en la configuración de la identidad. Por ello, el marco teórico propuesto se fundamenta en una teoría decolonial que busca desentrañar las narrativas coloniales que han dominado la historia cultural, para así resignificar las prácticas artísticas y los discursos asociados a ellas.

Este enfoque invita a reflexionar sobre las estructuras de poder que han moldeado los cuerpos, los discursos y las expresiones culturales en Puerto Rico. En este contexto, la teoría decolonial servirá como herramienta para reinterpretar las dinámicas históricas, evidenciar las formas de resistencia cultural y abrir espacios para un entendimiento más diverso y crítico de la historia cultural puertorriqueña.

1.7 Marco teórico y metodología

El marco teórico de esta investigación se fundamenta en la teoría decolonial y de género, base para el análisis de la institucionalización de la cultura en Puerto Rico y su vinculación con los bailes españoles vigentes y populares durante la primera mitad del siglo XX. Este estudio busca desentrañar cómo la colonialidad del poder, del ser y del saber influyó en la configuración cultural del país. Además, estas herramientas teóricas se utilizarán a lo largo de esta tesis para examinar cómo estos procesos afectaron la recepción y adaptación de los espectáculos de danza española en Puerto Rico, junto con la participación de las bailarinas puertorriqueñas que protagonizan esta investigación.

Para realizar el ejercicio de la decolonialidad en este contexto, es primordial el enfoque crítico que emergió del Caribe, a través del pensamiento medular de caribeños como Franz Fanon, Aimé Cesaire y más adelante la reflexión y el análisis del colectivo Modernidad/ Colonialidad, establecido en la década de los años 1990.[163] Algunos de sus referentes son Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Nelson Maldonado-Torres, Catherine Walsh, Eduardo Lander, Arturo Escobar y Ramón Grosfoguel ente otros.[164] Estos pensadores cuestionaron las estructuras de poder, conocimiento y ser que fueron instauradas por el colonialismo; así, argumentaron, que la modernidad no puede comprenderse sin las dinámicas de dominación colonial que le dieron origen y que continúan reproduciéndose hasta el presente.

[163] Walter D. Mignolo, *The Darker Side of Western Modernity.* (Duke University Press, 2020), https://doi.org/10.1515/9780822394501, 2.
[164] Ramón Grosfoguel, *De la sociología de la descolonización al nuevo anti imperialismo decolonial,* 52-53.

La teoría decolonial ofreció una crítica a los conceptos "colonialismo" y "colonialidad" y los consideró como fundamentales para entender las estructuras de poder latentes en la modernidad. El término "colonialismo" hace referencia al proceso de expansión y dominación iniciado por Europa en América desde 1492. Este proceso implicó no sólo la conquista de territorios sino también la fundación de estructuras de poder político, económico y culturales que perpetuaron la subordinación de las poblaciones originarias y sus sistemas de conocimiento.[165]

La "colonialidad" alude a los patrones de poder, control y conocimiento que, aunque institucionalizados durante el colonialismo, han perdurado más allá de la independencia formal de los territorios colonizados. Es decir, la colonialidad es la herencia estructural del colonialismo, reflejada en las desigualdades globales y en la imposición de una visión eurocéntrica del mundo. De esta manera, la expansión colonial europea transformó los territorios ocupados durante el periodo colonial e impuso una lógica de dominación que perduró más allá de la descolonización formal. De este proceso emergieron estructuras de poder que configuraron lo que Aníbal Quijano denominó "colonialidad del poder". Esta noción alude a un patrón global que articuló jerarquías sociales, económicas y políticas a partir del racismo y la modernidad. Aunque el término fue acuñado por Quijano, su contenido teórico ya había sido formulado por pensadores como Frantz Fanon, W. E. B. Du Bois, Oliver Cox y Cedric Robinson, quienes analizaron el carácter estructural del racismo en el capitalismo moderno.[166]

[165] Enrique Dussel, *El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. (Ediciones Abya Yala, 1994). https://archive.org/details/el-encubrimiento-del-otro-hacia-origen-del-mito-modernidad/page/128/mode/1up?view=theater, 128.
[166] Ramón Grosfoguel, "¿Negros marxistas o marxismos negros?: una mirada descolonial", *Tabula Rasa*, no. 28 (2018): 11–22, https://doi.org/10.25058/20112742.n28.1.

Asimismo, este periodo es examinado como un proyecto de organización civilizacional, en el cual la racionalidad moderna fue promovida como un ideal universal, pero profundamente imbricada con dinámicas de dominación colonial. Los avances y beneficios atribuidos a la modernidad fueron construidos sobre las desigualdades y violencias derivadas de la expansión colonial. Por lo tanto, la modernidad no fue posible sin la colonialidad, pues esta actuó como su elemento constitutivo. En síntesis, la modernidad y la colonialidad son inseparables, ya que la estructura de poder colonial persiste en las dinámicas globales actuales, y se reflejan en disparidades raciales, económicas y culturales que hunden sus raíces en la era colonial.[167]

No obstante, el concepto de la colonialidad nombra de manera visible la idea de que la colonización del siglo XIX no acabó con la descolonización mundial. En los países donde se practicó, se realizó con carácter jurídico-político y no transformó de forma definitiva las relaciones de poder a escala mundial.[168] Es decir, fue una independencia sin descolonización en donde siguieron las formas de dominación vigentes en todos los sectores de la sociedad. Por lo tanto, el eurocentrismo fue fundamental para los procesos de subjetivación, producción de conocimiento, imaginación y sensibilidad que continuamente fortalecieron ese sistema y en donde la colonialidad del poder y la modernidad/racionalidad instituyeron las coordenadas de la existencia del mundo capitalista.[169]

---

[167] Walter Mignolo, "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: El hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad" en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, (Buenos Aires: CLACSO, 2000), https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708044529/5_mignolo.pdf.
[168] Ramón Grosfoguel, *Colonial Subjects, 18.*
[169] Aimé Cesaire, *Discourse on Colonialism (*New York: Monthly Review Press, 2000 [1955]), https://files.libcom.org/files/zz_aime_cesaire_robin_d.g._kelley_discourse_on_colbook4me.org_.pdf, 43.

La colonialidad, según el pensador Aníbal Quijano, articuló dos ejes que son el europeo/no europeo con el capital/trabajo. [170] Este proyecto civilizatorio de la modernidad, cruzó los ejes en donde la jerarquía racial se atravesó con el eje del capital. Es descrito como el lugar en donde el "no europeo" está colocado para realizar trabajos coercitivos, menos remunerados y/o completamente no salariales. Puesto que no hay capitalismo global ni sistema imperialista global sin la dominación/racial colonial del mundo.[171]

Sobre el paradigma de la colonialidad del poder, Quijano propone que este fue un espacio y una red de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto que fundamentalmente se articuló en función y en torno a la disputa por el control de los ámbitos de la existencia social y clasificadas en: el trabajo y sus productos; la dependencia del anterior, la "naturaleza" y sus recursos de producción; el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos de la especie, incluido el conocimiento y la autoridad y sus instrumentos para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular en sus cambios.[172] De esta manera, la colonialidad del poder hasta el presente opera sobre el control del sexo, la identidad, el conocimiento, la cultura, la naturaleza y las formas políticas de la autoridad.

---

[170] Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder.* (Argentina: CLACSO, 2014), https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf.
[171] Ramón Grosfoguel, *De la sociología de la descolonización,* 60.
[172] Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder y clasificación social" en *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, (Buenos Aires: Clacso, 2014), http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf, 289.

En torno al análisis sobre la colonialidad del poder, se puede añadir que las ideas de Quijano despertaron controversias para algunas feministas que fueron partícipes en la reflexión en torno al pensamiento decolonial. Por ejemplo, el autor menciona que el género fue una formación pre-moderna que funcionó en base a las variaciones anatómicas entre hombres y mujeres y que, por otro lado, la raza fue una formación moderna que se desempeñó en base a las diferencias en el fenotipo.[173] Por otra parte, hace una diferencia entre género y raza en donde identifica el término de raza como una de formación reciente. Esta idea fue precisamente criticada por la filósofa argentina María Lugones en su ensayo "Colonialidad y género". La teórica, por su parte argumentó que el género no existía antes de 1492 y que el sexo no es una diferencia natural entre hombres y mujeres. Además, afirmó que el género no fue un principio en la organización social de las comunidades colonizadas por Europa.[174]

En el pensamiento de Quijano, el género pareció estar contenido dentro de la organización de aquel ámbito básico de la existencia. En este marco, se describe desde una perspectiva que no se coloca bajo interrogación y que es demasiado estrecha e hiper-biologizada ya que presupone el diformismo sexual (e impuesto como la base del género), la heterosexualidad, la distribución patriarcal del poder y otras presuposiciones de este tipo.[175] Por otro lado, Lugones desarrolló su corriente decolonial fundamentándose en los escritos de Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, para argumentar que la organización de lo social en términos de género es jerárquica y dicotómica, y

[173] Aníbal Quijano, "Colonialidad del poder", 317.
[174] María Lugones, "Colonialidad y género", *Tabula Rasa*, no. 9 (2008): 73-101. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906,78.
[175] María Lugones, "Colonialidad y género", 82.

que en términos del sexo es bifórmica.[176] Este análisis señala que los sistemas de sexo y género constituyeron ejes fundamentales del capitalismo moderno y fueron impuestos durante la colonización.[177] Además, la autora propone que el género no es una categoría neutra ni universal, sino una construcción "blanca, europea y moderna", impuesta desde el sistema moderno-colonial.[178] En este sentido, el sistema de género no sólo jerarquiza a las mujeres, sino que niega el género mismo a las personas colonizadas y esclavizadas, despojándolas de humanidad dentro del marco epistémico occidental.

Por otra parte, el debate decolonial feminista de Lugones fue contrastado por la pensadora argentina Rita Segato, en su ensayo: "Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad".[179] En su obra, la feminista identificó tres posiciones de la corriente feminista en América y ubicó su propia inclinación en la misma. Primero, menciona el feminismo eurocéntrico, el cual afirma que el problema de la dominación del género y patriarcado es universal. De esta manera, el pensamiento feminista europeo sustentó una posición de superioridad. Una segunda perspectiva en el otro extremo es la postura de Lugones y Oyěwùmí, en la que afirman la inexistencia del género en el mundo precolonial y en donde establecen que no había dominación de género antes de 1492.[180] El tercer enfoque es el articulado por ella misma, y con el que se identifica. El mismo sugiere

[176] Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, *The invention of women: Making an African sense of western gender discourses*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), https://archive.org/details/inventionofwomen00oyew/page/n3/mode/2up.
[177] María Lugones, "Hacia un feminismo descolonial", *La manzana de la discordia* 6, no. 2 (2016): 105, https://doi.org/10.25100/lmd.v6i2.1504,111.
[178] María Lugones, "Gender and Universality in Colonial Methodology", *Critical Philosophy of Race* 8, no. 1–2 (2020): 45.
[179] Rita Laura Segato, "Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad", en *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*, (Buenos Aires: Prometeo, 2015).
[180] María Lugones, "Colonialidad y género", 86.

que en las sociedades indígenas y afro-americanas existió una organización patriarcal, que aunque diferente a la del género occidental, podría ser descrita como un patriarcado de baja intensidad.[181]

Según Segato, el género existe desde la antigüedad, pero no consta de la misma manera que en los tiempos modernos. La pensadora sostiene, que en el mundo rural la relación entre hombres y mujeres era jerárquica y estaba relacionada con el estatus, es decir, la diferencia de prestigio entre ambos. Sin embargo, en este mundo rural el contrato sexual quedó expuesto, mientras que en el mundo moderno quedó oculto bajo un discurso igualitario; esto se debía a la privatización del sector interno. De este modo, la violencia contra las mujeres no estuvo sujeta a ninguna consideración de interés público. Puesto que las mujeres que antes participaban activamente en la sociedad quedaron relegadas al entorno doméstico, lo que llevó a su despolitización. De esta forma los hombres disfrutan de la posibilidad de participar en decisiones que influyen en sus comunidades; haciendo que las mujeres sean más vulnerables a la violencia masculina. Además, el feminicidio, la homofobia y la misoginia aparecen como prácticas exclusivas del mundo moderno y su arbitrariedad se halla vinculada a la privatización de dicho mundo.[182]

El análisis histórico sobre el concepto de la colonialidad del poder captura en esencia, una serie de perspectivas que pueden enriquecer el debate sobre la decolonialidad en la isla. Puerto Rico es una nación que no logró la independencia luego del siglo XIX y que, en el presente, sigue atravesada por las políticas del

[181] Rita Laura Segato, "Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad, 81-82.
[182] Segato, "Género y colonialidad", 87-88.

gobierno estadounidense bajo un estatus de subordinación colonial a través de la dependencia económica. Por otra parte, las políticas de austeridad, como las implementadas por la Junta de Supervisión Fiscal impuesta bajo el Puerto Rico Oversight, Management, and Economic Stability Act (Ley PROMESA 114-187 del Congreso de EUA, aprobada el 30 de junio de 2016), socavan la precariedad económica en sectores vulnerables que ponen en evidencia la falta de autonomía económica.[183]

No obstante, la colonialidad del poder también opera a través de la colonialidad del género, como se señala en el análisis de los textos escritos por Lugones y Segato. En Puerto Rico, las normas patriarcales y heteronormativas impuestas durante la colonización han configurado las relaciones de género y sexualidad. Como advierte Xhercis Méndez, dentro del sistema moderno/colonial, el varón blanco es concebido como el único poseedor legítimo de subjetividad y conocimiento, mientras que "la mujer" es reducida a su negación.[184] Esta estructura jerárquica, impuesta a través del género, ha producido regímenes coloniales en los que las mujeres racializadas fueron históricamente despojadas de agencia epistémica y política, perpetuando su exclusión de los espacios de representación y poder. Por ejemplo, esto se ve reflejado a través de las prácticas de control poblacional, en donde las mujeres fueron esterilizadas sin su consentimiento.

---

[183] PROMESA en una ley federal estadounidense aprobada en 2016. A través de PROMESA, el Congreso de EUA instituyó una Junta de Control Fiscal conocida en el territorio como "La Junta". La misma está compuesta por siete miembros no electos encargados de la supervisión de un proceso de restructuración de la deuda fiscal, dando continuidad a la condición colonial. Rocío Zambrana, "Excepcionalidad Colonial" en *Deudas Coloniales: El caso de Puerto Rico*, 87.

[184] Xhercis Méndez, "Notes Toward A Decolonial Feminist Methodology: Revisiting the Race/Gender Matrix", *Trans-Scripts* 5 (2015): 44.

Asimismo, la colonialidad del poder se ve reflejada en la imposición de los valores españoles y estadounidenses a través del idioma, las celebraciones patrióticas y religiosas. Es un país en donde continúan vigentes los andamiajes eurocéntricos que, a su vez, homogeneizaron la diversidad cultural de Puerto Rico. Un ejemplo de esto es el logo del ICP que recoge y sintetiza la representación de las tres "razas" que conforman la identidad, fundamentales en la construcción del "puertorriqueño". Los elementos del diseño del logo integran, por una parte, la figura de tres hombres: el de los pueblos originarios, el africano y el español. Los primeros dos aparecen con torsos desnudos, mientras que el español está vestido y sostiene en su mano un libro que lleva la inscripción "Nebrija". Aunque el logo del ICP se creó como un esfuerzo por visibilizar la identidad cultural y mestiza del puertorriqueño, simplifica la complejidad de las relaciones de poder y las desigualdades históricas marcadas por la división de clase social y la opresión racial.[185]

Figura 1.4 Logo del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

[185] José Luis González, "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico" en *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, 74.

En definitiva, la colonialidad del poder sigue vigente, afectando no sólo la economía y la política, sino también la cultura y la identidad, ya que la misma sigue siendo la estructura que establece las jerarquías sociales y económicas basadas en el racismo. Estos factores intrínsecamente se conectan con la colonialidad del saber y la persistencia de estructuras de dominación cultural e intelectual.

La colonialidad del saber es un término estudiado y discutido ampliamente por Edgardo Lander en su *texto La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Según el teórico, este concepto surge de los proyectos civilizatorios que intrínsecamente incluyen diversos tipos de explotación colonial inspirados y legitimados por la idea de raza como el escepticismo misantrópico que la fundó. También, se refiere a cómo, a través del mecanismo colonizador, las otras formas de saberes no son sólo diferentes, sino que son carentes y arcaicas dentro del imaginario que también enfatiza su inferioridad.[186]

En Puerto Rico, la colonialidad del saber se manifestó a favor de perspectivas externas tanto europeas como estadounidenses en contraste con la desvalorización de conocimientos autóctonos; específicamente las formas de pensamiento y cosmologías ancestrales o africanas. De esta manera, se les prohibió pensar, rezar o practicar sus tradiciones siendo así sometidos a un régimen de racismo epistémico que negó la producción autónoma de conocimiento.[187] Factores que, en efecto, fortalecieron el

[186] Edgardo Lander, *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Argentina: Ediciones Ciccus, 2011), https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf, 18.
[187] Ramón Grosfoguel, "The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century," *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge* 11, no. 1 (2013): 73–90, https://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol11/iss1/8.

andamiaje de dominación cultural e ideológicas que promovieron estructuras eurocéntricas. Por otra parte, también se observa en la enseñanza de la historia, donde se priorizaron las figuras y fechas coloniales en depreciación de los movimientos de resistencia. Lo que lleva a pensar en el *Retrato del Colonizad*o de Albert Memmi cuando escribe: "La más grave carencia que sufre el colonizado es la de encontrarse situado fuera de la historia y fuera de la sociedad".[188] Hallarse fuera de la historia o de la sociedad es existir desde la zona del no ser. Es desde ese lugar de negación ontológica que se configura la colonialidad del ser.

La colonización del ser fue un concepto desarrollado por Walter Mignolo y ampliamente discutido por el sociólogo Nelson Maldonado-Torres en su escrito, *Sobre la colonialidad del ser: aportes al desarrollo de un concepto*, donde señala que la misma aparece en proyectos históricos e ideas de civilización, que incluyen gestas coloniales de diversos tipos e inspiradas y legitimadas por la idea de raza y por el escepticismo misantrópico que las fundó.[189] De esta manera, está relacionada con la producción de la línea de color en sus diferentes expresiones y dimensiones. Es decir, que la misma opera a través de la racialización, un mecanismo mediante el cual, el ser colonizado es deshumanizado o considerado inferior.

En el archipiélago de Puerto Rico este proceso estuvo vinculado a la historia de la esclavitud durante el periodo colonial español, en donde la herencia africana fue radicalmente invisibilizada y desplazada a un lugar de subordinación dentro de la

[188] Albert Memmi, *El retrato del colonizado*. (Temuko, Wallmapuen, 2011 [1957]), https://ece.uprm.edu/~bvelez/site/wp-content/uploads/2013/11/retrato-del-colonizado..pdf, 7.
[189] Nelson Maldonado Torres, "Sobre la colonialidad del ser: aportes al desarrollo de un concepto", en *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo*, (Buenos Aires: CLACSO, 2018), https://doi.org/10.2307/j.ctvnp0jr5.23, 151.

narrativa nacional. Por otro lado, se privilegió una imagen mestiza que intentó además de homogenizar, blanquear las raíces negras y ancestrales.[190]

Sobre esta idea del mestizaje, Segato en su escrito "Aníbal Quijano y la perspectiva de la colonialidad del poder", planteó dos tipos: el "desde arriba" y el "desde abajo".[191] Menciona la autora, que Quijano buscó en el mestizaje una alternativa para el proyecto eurocéntrico de la colonialidad, el blanqueamiento físico y epistémico, de manera que lo percibió como opuesto a la identidad criolla. Es decir, un mestizaje "de abajo" en contraste a uno "de arriba" en el que se distancia significativamente de la glorificación de este como blanqueamiento. Segato, en concordancia con el texto de Quijano, menciona que América Latina se define desde la matriz del mestizaje. Es decir, que ocupa una posición ambigua con relación a Europa ya que forma y no parte de Occidente, en un espacio de frontera definido como un tercer espacio, que ya no es ni el mundo europeo, ni el indígena, ni el africano.[192]

En este contexto, la categoría de "mestizo" en América, sirvió para subrayar la diferencia entre la producción de la élite criolla, predominantemente de origen europeo, y las poblaciones indígenas y afrodescendientes. La jerarquía racial estuvo profundamente arraigada a un proceso de blanqueamiento, que veía el mestizaje como un mecanismo propuesto para asimilar a las clases subalternas a un ideal de blanqueamiento cultural y social. Este mestizaje "desde arriba" fue promovido por las élites durante la primera mitad del siglo XX como un proyecto hegemónico que inquirió

[190] Isar P. Godreau, *Scripts of Blackness: Race, Cultural Nationalism, and U.S. Colonialism in Puerto Rico* (Urbana: University of Illinois Press, 2015).
[191] Rita Laura Segato, "Aníbal Quijano y la perspectiva de la colonialidad del poder" en *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*, 49.
[192] Segato, "Aníbal Quijano", 51-52.

consolidar identidades nacionales homogéneas y jerarquizadas en beneficio de las clases dominantes.

Sin embargo, a fines del siglo XX los movimientos de los pueblos originarios y afrodescendientes comenzaron a cuestionar y desafiar esta noción de mestizaje como blanqueamiento. Argumentaron, que este invisibilizó las raíces de los pueblos originarios y africanos, además de perpetuar estructuras de dominación y exclusión racial. Por esta razón, propusieron volver a poner en valor sus propias identidades en pos de reconocer la diversidad cultural y racial en la región sin someterla a narrativas coloniales o eurocéntricas. Así, el relato hegemónico del mestizaje ha sido reexaminado para entrever las resistencias y sus aportes que, en definitiva, quedan contrastados con los proyectos de homogeneización cultural.

Es entonces que, según Segato, a través de su escrito: "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje", menciona la apertura de un mestizaje "desde abajo", que luchó por re-significar la idea detrás de este concepto. No se trató de un mestizaje que transitó en dirección de la blancura sino uno que recogió las memorias perdidas de las comunidades que reclamaron ser parte de una nación. La autora menciona que:

> Hablar de esta raza general en busca de su memoria, de una identidad y de un nombre para sus antepasados, nos lleva en dirección a otra comprensión del mestizaje, ya no del producido por la élite blanca/ blanqueada y siempre colonizadora: no el mestizaje etnocida, estrategia perfecta para la expropiación del linaje que sepultó la

> memoria sino como un lanzamiento del ser del indio, del ser del negro, hacia el futuro, nadando en nueva sangre, alimentado por un insumo de otras estirpes o trajinando en nuevos contextos sociales, con nuevas inseminaciones de cultura, transitando por las universidades, pero sin que se extravíe el vector de su diferencia y su memoria como tesoro de la experiencia acumulada en el pasado y proyecto para el futuro. La raza de esta forma entendida como nada más y nada menos que el índice de la subyacencia de un vector histórico y pulsante en cuanto pueblo.[193]

Si la aportación del término mestizaje "desde abajo", presenta una ruptura con las nociones de identidad europea y propone el rescate de la memoria, el cuerpo mestizo puede ser entendido como un mapa que incluya los repertorios culturales desde la transculturación. En este sentido, resulta indispensable acudir a la noción de *transculturación* elaborada por Fernando Ortiz, quien explicó que este término "expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*". [194] Esta definición pone de relieve que la cultura no se transmite ni se impone de forma lineal o unilateral, sino que

[193] Rita Laura Segato, "Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje" en *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda,* 224.
[194] Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (Barcelona: Editorial Linkgua, 2021 [1940]), 125.

involucra tensiones, rupturas y resignificaciones. Es precisamente en esos espacios de negociación donde se producen nuevas identidades. Este término permite nombrar los procesos de negociación entre las tradiciones estéticas y culturales que entraron al espacio caribeño y se pronunciaron desde lo que Homi Bhabha denomina el "tercer espacio", un lugar de enunciación cultural en el que se interrumpen las lógicas fijas de representación y se desestabilizan las nociones de identidad esencialista. [195] Este espacio no es una mera mezcla de elementos culturales previos, sino una zona crítica de traducción, desplazamiento y resignificación, donde las culturas no se presentan como totalidades cerradas, sino como procesos abiertos, fragmentarios y negociados.

En el caso de Puerto Rico, se puede decir que la idea de la transculturación captó la mezcla, pérdida y creación de nuevas identidades producidas por el colonialismo y que operaron a través de la violencia racial, la clase social y el género; donde, además, se institucionalizó la cultura bajo el mito de la homogeneidad como se examinó antes. Por lo tanto, la transculturación debe ser analizada y contrastada a través de estos procesos para así poder entenderla desde su actual complejidad.[196] Esta expresión, por un lado, se remite a la herencia ancestrales que, a través de la subsistencia de la música de la bomba y la plena evidencian la resistencia contra el colonialismo, la colonialidad y el imperio. Por otro lado, al hablar del baile español como una expresión prominente, no se trata de cancelarlo, sino de cuestionar su hegemonía desde una perspectiva crítica que reconozca las complejidades del mestizaje cultural puertorriqueño. Esto incluye poner en diálogo las tradiciones hispánicas con aquellas afropuertorriqueñas y originarias,

[195] Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, trad. Myriam Álvarez (Buenos Aires: Editorial Manantial, 2002), 58.
[196] González, *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, 25.

evitando una narrativa que enaltezca únicamente las expresiones culturales heredadas de España. Como señala Pilar Ramos López, el nacionalismo musical clásico tiene una política musical, una manera de promover unas músicas y relegar o excluir otras, una afirmación que cobra sentido al observar cómo las instituciones artísticas del país han perpetuado una narrativa de prestigio centrada en lo hispánico.[197]

No obstante, en este contexto se podrá formular un pensamiento decolonial a través de una práctica material que problematice las nociones de cultura e historia nacional. La práctica que se manifiesta en estos términos comienza con el cuerpo como eje central desde donde se produce el conocimiento, soporte para rescatar y ocupar las técnicas de entrenamiento identificadas a través de los procesos de transculturación.[198]

Se propone reconfigurar la praxis de conocimiento posicionando al cuerpo, a través de la danza, como protagonista en la trasmisión de saberes. Este enfoque privilegia una "corpo-política del pensamiento", históricamente marginada por el sistema colonial, y busca superar el dualismo cartesiano que separó cuerpo y mente.[199] Dicho dualismo, justificó el racismo y deslegitimizó epistemologías que integraban el cuerpo, la espiritualidad y la naturaleza. [200] En este sentido, la propuesta apunta a

[197] Pilar Ramos López, "Introducción", en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970)*, ed. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), 9.
[198] Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing cultural memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003), 19.
[199] "La filosofía occidental privilegia la "ego-política del conocimiento" sobre la "geopolítica del conocimiento" y la "corpo- política del conocimiento" precisamente para poder reclamar estar viendo el mundo con la neutralidad, veracidad, objetividad y universalidad del "ojo de dios". Históricamente, esto ha permitido al hombre occidental poder representar su conocimiento como el único capaz de lograr una conciencia universal, y desechar el conocimiento no occidental tildándolo de particularista e inferior y, por ende, incapaz de alcanzar universalidad". Ramón Grosfoguel, "La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento decolonial y colonialidad global" en *De la sociología de la descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial*, 81-82.
[200] Ramón Grosfoguel, "The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century", 75.

descentralizar al sujeto blanco, europeo y masculino como centro universal de producción de conocimiento, y a desactivar las jerarquías epistémicas impuestas por el norte global euro-estadounidense. Como proponen Andréa Gill y Thula Pires, acceder a las conexiones quebradas por la modernidad —entre cuerpo, naturaleza, género y espiritualidad— exige cultivar formas de percepción e imaginación que excedan las categorías impuestas por el pensamiento científico moderno.[201]

En esta línea de pensamiento, es imprescindible traer al cuerpo al centro del análisis para así considerarlo como depositario de memorias y saberes que se transmiten por medios orales y performativos. La reflexión de Franz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* es especialmente pertinente: "Oh cuerpo mío, haz de mí un hombre que interrogue".[202] Con esta exhortación el autor posiciona al cuerpo como agente de cuestionamiento, capaz de resistir la cosificación colonial y de reescribir la experiencia histórica desde una conciencia encarnada. Su tesis es fundamental para comprender cómo la colonialidad afecta la esencia misma de las personas colonizadas, negándoles su humanidad y posicionándolas en una jerarquía ontológica de inferioridad. Definitivamente, a través de la memoria corporal es posible reconstruir una historia crítica que contribuya a la descolonización. La historia no sólo se escribe, también se baila y, desde el escenario, se resiste.

En cuanto al enfoque metodológico, esta investigación se sitúa dentro del análisis teórico decolonial, que constituye el eje del marco teórico de esta investigación. Se

[201] Andréa Gill y Thula Pires, "From Binary to Intersectional to Imbricated Approaches: Gender in a Decolonial and Diasporic Perspective", *Contexto Internacional* 41, no. 2 (2019): 288.
[202] Franz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, (Argentina: Abraxas, 1973), 192.

propone construir una historia de la danza española en Puerto Rico y la trayectoria de las bailarinas puertorriqueñas protagonistas de esta. Por otro lado, examinar las implicaciones coloniales y las estructuras de poder que emergen del estudio documental.

La investigación problematiza la danza española como una manifestación artística importada y como un espacio de disputa simbólica dentro de la relación colonial que ha definido a Puerto Rico en su vínculo con dos grandes potencias. La teoría decolonial permite analizar cómo la danza ha operado tanto como un vehículo de reproducción colonial como un posible espacio de resignificación cultural. El análisis histórico-crítico de la danza española en Puerto Rico constituye una denuncia de la continuidad de las estructuras coloniales en el ámbito cultural y una herramienta para desentrañar los mecanismos de poder que han moldeado las expresiones artísticas en la isla. Esta aproximación se alinea con lo que Alice Finden denomina *counter-mapping*, una metodología feminista decolonial que propone reconfigurar la lectura del archivo colonial desde prácticas reflexivas y contextualizadas, en las que se desestabiliza la jerarquía entre quien investiga y quien es investigado.[203] En lugar de reproducir la lógica archivística como verdad objetiva, propone una lectura situada que reconozca la memoria, el cuerpo y el contexto como fuentes legítimas de saber. Desde esta perspectiva, la teoría decolonial posibilita una revalorización del cuerpo, desafía las narrativas hegemónicas y privilegia los saberes encarnados como agentes activos en la generación y transmisión del conocimiento.

[203] Alice E. Finden, "Counter-Mapping the Archive: A Decolonial Feminist Research Method", *Cambridge Review of International Affairs* 37, no. 4 (2024): 463–464.

Desde el punto de vista metodológico, esta investigación adopta un planteamiento cualitativo sustentado en el análisis documental de fuentes primarias y secundarias, con el objetivo de examinar el fenómeno de la danza española en Puerto Rico desde una perspectiva decolonial y de género. Se trata, por tanto, de un estudio histórico de carácter cualitativo y documental. Las técnicas de indagación incluyen la recopilación de información teórica y empírica de fuentes primarias y secundarias sobre la danza española durante los primeros sesenta años del siglo XX.

1.8 Fuentes consultadas

Las fuentes de información de esta investigación se dividen en dos categorías principales: fuentes primarias y fuentes secundarias. Las fuentes primarias incluyen documentos de archivos visitados, así como periódicos consultados. En Puerto Rico se exploraron la Colección Puertorriqueña y el Archivo de Danza, en la Colección de Arte, ubicados en la Biblioteca José M. Lázaro del Recinto de Río Piedras de la UPR. Asimismo, en el Archivo General de Puerto Rico se recopiló información sobre la formación del ICP y el Festival Casals. Además, se recuperaron fotos y programas en los archivos personales de Milagros Vicente y Jacqueline Ortiz, sobrina de Dorita Ortiz.

En EUA se consultó la Biblioteca Pública de Nueva York (New York Public Library for the Performing Arts), específicamente la División de danza Jerome Robbins, donde se encuentran los archivos de la bailarina Gilda Navarra. En Nueva Jersey, se recopilaron fotografías y programas en el archivo personal de Alma Concepción.

En España se examinó el Fondo Bourio, archivo personal del filántropo y fundador de los estudios Amor de Dios, Juan María Martínez de Bourio, custodiado por el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Este conjunto documental está compuesto por *dossieres* sobre artistas y espectáculos, fotografías, programas y carteles, así como por documentos personales, otros producidos en la gestión de los Estudios Amor de Dios y por los acumulados a lo largo de su trayectoria profesional. En ellos se encontraron noticias y programas de las actuaciones que la bailarina Elena Caballero (Gloria Belmonte) durante su gira artística a Puerto Rico y España entre 1952 y 1954. Además, se hallaron dos programas de Antonio y sus Ballets de Madrid que confirman

la participación de Elena Gandía, y dos programas de Pilar López que certifican la presencia de Gilda García (Navarra) y Lidia González (del Puerto) en su compañía. En la Fundación Juan March de Madrid, se localizó una noticia sobre la visita de la bailarina Antonia Mercé a Puerto Rico en 1917.

Asimismo, en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, se halló información sobre la vida y obra del exiliado español Alfredo Matilla. Finalmente, en la Real Academia de la Historia en Madrid, se consultó el fondo Sección Femenina: Asociación Nueva Andadura, que contiene información de la Sección Femenina y la organización Coros y Danzas.

El material visual recopilado es muy relevante para el desarrollo de esta investigación. Su importancia radica en que, por primera vez en la historia de Puerto Rico, se ha logrado reunir una extensa documentación procedente de archivos públicos y privados de distintos países. Esta colección reúne evidencias sobre las actividades relacionadas con la danza española y la trayectoria de las bailarinas que protagonizan este estudio.

Dado el carácter efímero de la danza, su registro visual adquiere un valor fundamental para preservar la memoria de estas artistas. A pesar de su contribución al desarrollo cultural de la isla, las bailarinas puertorriqueñas han sido ignoradas en gran medida por la historiografía de la danza. Esta investigación busca rescatar y visibilizar sus aportaciones, otorgándoles el reconocimiento que merecen dentro del panorama histórico y artístico.

Debido a limitaciones de espacio, el corpus documental que complementa esta investigación ha sido organizado como material visual de apoyo. Este conjunto incluye una amplia recopilación de fuentes documentales que permiten construir una historia del baile español y el ballet en Puerto Rico, así como los contextos socioculturales en los que estas manifestaciones se desarrollaron. El material está compuesto por fotografías, recortes de prensa y programas de mano provenientes de diversas colecciones institucionales, archivos históricos y fondos personales, tanto locales como internacionales. Entre los medios consultados se encuentran periódicos como *El Mundo*, *Puerto Rico Ilustrado*, *Diario de Puerto Rico* y *El Imparcial*, compilados entre 2020 y 2025. Las imágenes recopiladas ofrecen una mirada sobre la visualidad escénica y los espacios de representación, mientras que los programas y carteles ilustran la difusión y profesionalización de estas prácticas a través de compañías y artistas de proyección internacional.

Asimismo, este estudio incluye tres entrevistas abiertas a la figura de Milagros Vicente, a Pilar Miranda, hermana de María Teresa Miranda, y a Jacqueline Ortiz, sobrina de Dorita Ortiz. Las conversaciones fueron grabadas y realizadas en el formato de relato de vida.[204] Inquiriendo sobre el desarrollo de los bailes españoles en Puerto Rico para ofrecer una perspectiva sobre los mismos.

Milagros Vicente fue entrevistada los días 9 y 11 de diciembre de 2019. En la conversación relató el inicio de su trayectoria en la danza española y su establecimiento en Puerto Rico en 1978, tras la fundación de su escuela en Trujillo Alto. El encuentro

[204] Miren Llona González, "Historia oral: la exploración de las identidades a través de la historia de vida", en *Entreverse: teoría y metodología práctica de las fuentes orales*, coord. Miren Llona González (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012), 15-60.

con Pilar Miranda tuvo lugar el 3 de febrero de 2020. Como hermana de María Teresa Miranda y también bailarina, compartió sus inicios en la danza española y narró desde su perspectiva la trayectoria artística de Miranda. La conversación con Jacqueline Ortiz, sobrina de Dorita Ortiz se realizó el 23 de marzo de 2023. Describió con detalle su relación con la artista y expresó su deseo de que se creara un museo en su pueblo natal, Yabucoa. Todas las entrevistas se encuentran en el Anexo de esta tesis.

Las fuentes secundarias incluyen estudios y publicaciones sobre la danza en Puerto Rico. Entre ellas destaca el libro *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico Siglo XX*, de Emilio J. Pasarell así como las reseñas críticas de Alfredo Matilla, quien desempeñó como crítico de teatro, música y danza. Sus escritos fueron publicados en *El Mundo* entre 1949 y 1960. Por otro lado, el trabajo del artista y bailarín Max González también aporta a esta investigación a través de su libro *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico*. Asimismo, Susan Homar realizó una destacada labor como crítica de danza en *The Caribbean Business*, *The San Juan Star*, *El Mundo*, *El Vocero* y *El Nuevo Día* y el periódico universitario *Diálogo*.

Otra investigadora relevante es la bailarina puertorriqueña Carla S. Curet-Auffant, autora de la tesis de maestría *Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea de Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980)*. Su estudio examina los orígenes y el desarrollo de la danza clásica en la isla, estableciendo una relación sociocultural entre el ballet y la sociedad puertorriqueña. Además, resalta el papel de Ballets de San Juan (BSJ) y su impacto en la formación académica y la difusión cultural de la danza en Puerto Rico.

En el segundo apartado del libro *Habitar lo imposible: danza y experimentación en Puerto Rico,* editado por Susan Homar y Nibia Pastrana, se incluye un valioso ensayo de la bailarina y maestra Alma Concepción titulado "El legado de Gilda Navarra y el Taller de Histriones". En este texto, Concepción comparte su experiencia como bailarina solista de la compañía Ballets de San Juan y miembro del Taller de Histriones, y destaca la influencia de Gilda Navarra en la formación de artistas y en el desarrollo de la danza en Puerto Rico.

1.9 Estructura de la tesis doctoral

La tesis se articula en capítulos que siguen la estructura que se detalla a continuación:

Capítulo I: Expone la historia del baile español en Puerto Rico a través de la localización y análisis documental de periódicos, afiches y programas recopilados. Se examina la trayectoria de bailarinas y compañías de danza española en la isla, además del papel de instituciones públicas y privadas en su difusión.

Capítulo II: Construye la historia de las primeras escuelas de baile español en Puerto Rico y sintetiza las biografías de las: Ruth Vera, Dorita Ortiz, María Teresa Acuña, Elena Caballero (Gloria Belmonte), María Teresa Miranda, Lidia del Puerto, Gilda García (Gilda Navarra) y Milagros Vicente. Este capítulo examina el entrenamiento y repertorio interpretado en la época y su vinculación directa con las figuras pioneras de la danza española del siglo XX. Se enfatiza el cuerpo como un archivo de conocimiento que rescata la memoria y la experiencia corporal como formas legítimas de saber. A través de entrevistas y análisis de trayectorias, se identifican patrones comunes en sus prácticas artísticas y pedagógicas, destacando repertorios, influencias y aportaciones compartidas. La recopilación de información surgió del interés por conocer la trayectoria de Milagros Vicente y del posterior encuentro con la figura de Gilda Navarra.

Conclusiones: Integra los hallazgos de los capítulos I y II y los vincula con los objetivos y preguntas iniciales planteadas en el primer capítulo. A través de un análisis crítico basado en documentación histórica, entrevistas y registros visuales, el estudio

examina el baile español en Puerto Rico entre 1900 y 1960 como un espacio clave de transferencia cultural y construcción identitaria. La discusión revisa los resultados obtenidos y ofrece una reflexión sobre el impacto del baile español en las narrativas culturales de la época. Además, expone cómo este fenómeno artístico ha operado dentro de las dinámicas coloniales y de resistencia en el contexto puertorriqueño. El capítulo concluye con una síntesis de los descubrimientos y plantea la necesidad de realizar futuras investigaciones que amplíen el conocimiento sobre el baile español en Puerto Rico y el Caribe, con énfasis en su relevancia histórica, cultural y artística.

2. CAPÍTULO I: LA HISTORIA DE LA DANZA ESPAÑOLA EN PUERTO RICO

2.1 Introducción

La expansión de la danza española en Puerto Rico después de 1898 estuvo marcada por la continuidad del tejido colonial y de la influencia cultural ejercida por las élites criollas en una sociedad que, a lo largo del siglo XX, permaneció bajo la dominación de dos imperios. España, a través del nacionalismo cultural impulsado por la hispanofilia y la defensa del español como lengua, y EUA, mediante su dominio político y jurídico, definieron los marcos en los que se configuró la identidad cultural de la isla. En este contexto, la cultura puertorriqueña se consolidó dentro de una estructura colonial que buscó imponer una identidad cultural, social y étnica homogénea e hispanófila.[1] Esta visión unificada ignoró la pluralidad característica de la isla, ya que Puerto Rico es un lugar de complejas construcciones identitarias.[2] Como se argumentará a continuación, este modelo homogéneo e hispanófilo favoreció la promoción de la danza española, especialmente con la llegada de compañías y la trayectoria profesional de destacadas figuras boricuas.

Este capítulo sigue un recorrido cronológico, que comienza con un análisis de los antecedentes históricos en torno a las manifestaciones bailadas en Puerto Rico durante el siglo XIX. En esta sección se examina la interacción entre los bailes de sociedad de origen europeo y los bailes vernáculos como la bomba y la plena, que

[1] Carlos Pabón " De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad" en *Nación Postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad* (San Juan: Ediciones Callejón, 2002), 19.
[2] Arcadio Díaz Quiñones, *La memoria rota: ensayos sobre cultura y política* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993), 139.

fueron objeto de censura por los medios de comunicación y de prohibición por las autoridades gubernamentales en distintos momentos de la historia de la isla.

Durante las primeras décadas del siglo XX el baile español se consolidó como un símbolo de identidad eurocéntrica, lo que contribuyó a la persistencia de los lazos culturales con España tras el fin de su dominio colonial. Este fenómeno coincidió con la modernización del baile español durante la Edad de Plata de la cultura española, que significó una evolución del baile español en sus distintas manifestaciones- baile bolero, flamenco y folclore- hacia formas más estilizadas y teatrales, que dieron lugar a lo que se conoce como ballet español. Este proceso se enlazó con la difusión internacional de la danza española, especialmente a través de destacadas artistas, como Antonia Mercé, *la Argentina*, Encarnación López, *la Argentinita*, Pilar López, Carmen Amaya, quienes llevaron el baile español a escenarios internacionales desde lo que se consideraba una visión moderna y renovada del baile. Sus giras se asentaron y ampliaron sobre los circuitos de compañías escénicas en Las Américas establecidas en el sistema colonial y, posteriormente, fueron replicadas por otras compañías de bailes españolas.[3]

La llegada de estas figuras y compañías de baile español a Puerto Rico es un reflejo de los fuertes lazos culturales entre la isla y España. Este factor reforzó una visión de la cultura española como un modelo en un contexto en el que Puerto Rico estaba redefiniendo su identidad bajo el dominio estadounidense. Este recorrido histórico ha permitido identificar las manifestaciones artísticas que se desarrollaron en el país, sus principales exponentes y las rutas que trazaron entre Puerto Rico, Estados Unidos y España.

[3] Luis Navarro y Eulalia Pablo Lozano, *El baile flamenco*, (Almuzara, 2005), 113-114.

A partir de los años treinta, la cultura española en Puerto Rico recibió el respaldo de influyentes asociaciones como el Casino de Puerto Rico y Pro Arte Musical de Puerto Rico. Para el ámbito que nos ocupa, esta segunda facilitó la llegada de compañías de baile español a la isla y fue medular en la consolidación de circuitos artísticos en espacios como el Teatro Tapia o el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. Sin embargo, el desarrollo de estos espectáculos no estuvo exento de tensiones políticas e ideológicas. La llegada de compañías y bailarines españoles no sólo respondió a un interés artístico, sino que, como analizamos en su correspondiente apartado de esta investigación, también estuvo condicionada por el exilio republicano y la propaganda franquista. De esta manera, se generó una dicotomía entre la resistencia cultural y la promoción de la imagen tradicionalista de España en el extranjero. Mientras algunos sectores promovieron estos espectáculos como una reafirmación de la tradición hispánica en la isla, otros vieron en ellos una extensión de la estrategia franquista de control cultural. En este contexto, el escenario cultural puertorriqueño reflejó tensiones entre simpatizantes del franquismo que apoyaron la llegada de compañías alineadas con la política oficialista, mientras que los exiliados republicanos encontraron respaldo en la Universidad de Puerto Rico y en redes académicas, que a su vez sirvieron como espacios de resistencia cultural y artística.

A partir de la década de 1940, la exposición del baile español aumentó significativamente y amplió sus espacios de presentación más allá de los teatros. Tanto el Hotel Caribe Hilton como el Escambrón Beach Club, comenzaron a incluir espectáculos de baile español en su programación, lo que lo convirtió en parte del entretenimiento dirigido tanto a la élite local como al turismo internacional. Esta

proyección del baile español hacia el turismo se enmarcó dentro de las políticas de la Operación Serenidad, una iniciativa gubernamental que buscó fortalecer la cultura puertorriqueña y consolidar la identidad de la isla en medio de los procesos de industrialización y modernización promovidos por la Operación Manos a la Obra. En este contexto, la danza española, junto con otras expresiones artísticas, se convirtió en un recurso estratégico dentro del desarrollo de la industria turística y de la imagen cultural que Puerto Rico proyectó al mundo. Con la expansión de la televisión en las décadas de 1950 y 1960, el baile español alcanzó una audiencia aún mayor y se consolidó como un espectáculo popular dentro del panorama artístico de la isla.

Desde esta perspectiva, este capítulo plantea una serie de interrogantes fundamentales: ¿Puede considerarse la danza española como un referente de la nostalgia colonial? ¿Fue la danza española en Puerto Rico una construcción y representación de una identidad destinada para distinguirse de la influencia estadounidense tras los procesos de colonización? ¿Por qué las disciplinas del ballet y la danza española eran consideradas un arte culto en Puerto Rico, mientras que prácticas como la bomba y la plena fueron objeto de censura y exclusión?

2.2 Antecedentes históricos de las manifestaciones bailadas en Puerto Rico durante los siglos XVI y XIX

Según María Cadilla de Martínez, en su artículo *"La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus evoluciones",* al citar a Gonzalo Fernández de Oviedo —cronista que llegó a Puerto Rico desde La Española en 1528— destaca la semejanza entre los bailes indígenas de las Antillas y las danzas populares europeas, particularmente las campesinas de España y Flandes. Oviedo describe:

> Esta manera de baile paresce algo a los cantares e danzas de los labradores, cuando en algunas partes de España, en verano, con panderos hombres y mujeres se solazan; y en Flandes he visto yo la mesma forma decantar, baylando hombres e muxeres en muchos corros, respondiendo a uno que los guía o se anticipa en el cantar, según es dicho.[4]

En el mismo artículo, Cadilla de Martínez profundiza en la descripción de los *areytos*, ceremonias que combinaban música, canto y danza. Según cronistas como Pedro Mártir de Anglería y fray Bartolomé de las Casas, los *areytos* eran prácticas sociales y rituales que variaban según su propósito: podían ser religiosos, amorosos, bélicos o agrícolas. A cada tipo de celebración se ajustaban ritmos y movimientos específicos: exaltados o lentos en los religiosos, vivos en los de amor, y graves o

[4] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. de la Real Academia de la Historia (Madrid, 1855), 1:128, citado en María Cadilla de Martínez, "La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus evoluciones", *Revista Musical Chilena* 6, no. 37 (1950): 50.

intensos en los bélicos. Cadilla reproduce el testimonio de Fernández de Oviedo quien ofrece una observación detallada sobre la forma en que se realizaban los *areytos*:

> Cuando querían haber placer, festejeando entre ellos alguna notable ocasión o sin ella, por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias (algunas veces los hombres solamente y otras las mujeres por sí) y en las fiestas generales, así por una victoria o vencimiento de los enemigos o casándose el cacique o rey de la provincia o por otro caso, que el placer fuese común a todos para que hombres y mujeres se mezclasen. e por más extender su alegría o regocijo, tomábanse de las manos algunas veces o también trabábanse brazo con brazo, ensartados y asidos muchos en rengles o en corro. así mismo hacen todos o casi andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía los entona o como lo hace y dice, medida y concertada la cuenta de los pasos con los versos y palabras que cantan.[5]

El texto de María Cadilla de Martínez, al citar a cronistas como Gonzalo Fernández de Oviedo, ofrece una rica fuente para el análisis decolonial, aunque desde una postura tradicional puede reproducir ciertos enfoques eurocéntricos. La mirada de Oviedo, como cronista oficial de la corona española, encarna la lógica de clasificación, comparación y asimilación de lo indígena a lo europeo. Cuando afirma que los bailes de los pueblos originarios de la isla "parescen algo a los cantares e

[5] Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, ed. de la Real Academia de la Historia (Madrid, 1855), 1:128, citado en María Cadilla de Martínez, "La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus evoluciones". *Revista Musical Chilena* 6, no. 37 (1950): 52.

danzas de los labradores españoles", se activa una operación de epistemología comparativa colonizadora, en la que lo aborigen sólo cobra sentido al ser medido contra lo europeo.

Desde un enfoque decolonial, esta lectura puede invertirse para resaltar que las prácticas de los aborígenes no necesitan validación externa para adquirir valor cultural. Los *areytos*, lejos de ser similares a las danzas europeas, deben entenderse como formas propias de conocimiento, de narración histórica, de cohesión social y de espiritualidad. Su carácter cíclico, coral, integrador y su flexibilidad en función del contexto (bélico, amoroso, agrícola, religioso) refleja una cosmovisión no fragmentada entre arte, ritual y política. Además, el gesto de Oviedo de describir estas prácticas en un lenguaje que intenta "traducirlas" para el entendimiento europeo refleja un patrón colonial de interpretar lo otro según lo propio. La visión decolonial invita a revertir esa lógica en donde más que compararlo debemos entender lo europeo como una de muchas formas de lo humano, y al *areyto* como una expresión cultural autónoma con su propio sistema de sentido.

Para continuar la exploración de las manifestaciones bailadas en Puerto Rico, especialmente en su tránsito del periodo colonial temprano al siglo XIX, es fundamental considerar *El Gíbaro* (1849), el primer libro costumbrista de la literatura puertorriqueña y una obra clave en la construcción del imaginario cultural de la isla en el siglo XIX. En este texto, el autor presenta al jíbaro como símbolo de la puertorriqueñidad y describe sus costumbres y tradiciones, entre ellas sus bailes, lo

que consolidó una visión idealizada del campesino como elemento central de la cultura nacional. Alonso puntualiza que:

> En Puerto Rico existieron dos clases de bailes: unos de sociedad que no son otra cosa que el eco repetido de los de Europa; y otros, llamados de garabato, que son propios del país, aunque dimanan a mi entender de los nacionales españoles mezclados con los de los primitivos habitantes.[6]

El autor asegura que, entre los bailes de sociedad, la contradanza era la más popular y que se había conservado mucho mejor que en España. Además, menciona: "La contradanza americana es el baile más expresivo que pueda imaginarse, es un verdadero poema de fuego y de imágenes seductoras, es en una palabra, la historia de un amor afortunado".[7]

Según Ángel Quintero en su ensayo "Los modales y el cuerpo", la danza de parejas abrazadas, como es el caso de la contradanza europea, se introdujo en los bailes de sociedad a comienzos del siglo XIX.[8] No obstante, la contradanza española llegó a América y se fusionó con las tradiciones musicales locales. De este modo, más que conservarse intacta, como señala Alonso, evolucionó tras del contacto con las danzas y costumbres del Caribe. Sobre estas influencias mutuas, Elías López Sobá, en su libro La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe, menciona que la criollización o mulatería de la

[6] Manuel Alonso, *El Gíbaro* (Santurce: Departamento de Instrucción Pública, División Editorial, 1983), 38.
[7] Alonso, *El Gíbaro*, 39.
[8] Ángel G Quintero, "Los modales y el cuerpo" en *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música latinoamericana* (Buenos Aires: CLACSO, 2020), 364.

contradanza en el Caribe se vio influenciada por la interacción con la calenda, una danza procedente de la costa de Guinea, en África.[9] Este análisis sugiere que la contradanza en el Caribe no se mantuvo intacta, sino que se mezcló con las tradiciones existentes en la región.

Además de la contradanza, Alonso señala otros bailes de origen europeo que también fueron adoptados en el archipiélago de Puerto Rico. Alonso menciona otros bailes de origen europeo que también fueron aceptados por la sociedad puertorriqueña como el vals, "compañero inseparable de la contradanza"; el rigodón , "frío pausado y aristocrático"; la galop; la mazurca; el britano; el cotillón, y la polka.[10] La contradanza y el vals dominaron el panorama social, mientras que la descripción del rigodón como aristocrático sugiere diferencias de clase en su práctica danzaria.

El diccionario de la Real Academia Española define "garabato" como un "palo de madera dura que forma gancho en un extremo". [11] En Puerto Rico, este término se refiere a un palo utilizado para apartar la maleza mientras se corta con un machete. También se emplea para describir algo ilegible o incomprensible. En El Gíbaro, Alonso describe los bailes de garabato como una fusión entre las danzas nacionales españolas y las de los habitantes primitivos de la isla. Deja entrever que eran bailes considerados inferiores en comparación con los europeos. Describe sus reglas establecidas y las integra como parte de la tradición de las clases populares y rurales, a pesar de que algunas personas de clases altas también lo practicaron. Entre ellos, el autor menciona el *fandanguillo*, las *cadenas*, el *sonduro* o *matatoros*, el *seis* y

[9] Elías López Sobá, *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe* (San Juan: Capicúa, 2013), 164- 165.
[10] Alonso, *El Gíbaro*, 40.
[11] Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. (Madrid: RAE, 2023), s.v. "garabato", https://dle.rae.es/garabato.

el *caballo*. Sobre el fandanguillo, el autor precisa que es el fandango español en donde:

> […] los pasos son ejecutados con mucha menos soltura y gracia, los pies de los bailarines no se deslizan sobre el suelo con la suavidad que fuera a desear, sus cuerpos conservan una rigidez, que sobre parecer afectada aviene muy mal con el aire y tono de la música y los brazos, que tanta gracia añaden a cualesquiera posición del cuerpo, son en algunos momentos molestísimos apéndices que no saben dónde colocar; en una palabra, el *fandanguillo* es una planta mal aclimatada.[12]

Esta descripción transmite una visión negativa sobre su adaptación en Puerto Rico. Se presenta como una versión tosca del fandango español y se destaca la falta de gracia, suavidad y fluidez en los movimientos de los bailarines. La metáfora final, al describir el fandanguillo como "una planta mal aclimatada", refuerza la idea de que esta danza no se integró completamente en la cultura puertorriqueña. Por otra parte, el fandanguillo se presenta como una variante del fandango español, lo que implica que las danzas populares en Puerto Rico recibieron influencias directas de España. Sin embargo, el hecho de que Alonso lo perciba como deficiente sugiere una posible resistencia o prejuicio hacia la adaptación de estos bailes en el contexto criollo.

En contraste, Juan Vergillos en su escrito *La nueva historia del flamenco*, señala que la primera anotación musical del fandango en España data de 1705, donde se le denomina yndiano, es decir que viene de las Indias Occidentales.[13] Además, apunta

[12] Alonso, *El Gíbaro*, 42-43.
[13] Juan Vergillos, *Nueva historia del flamenco*, (Editorial Almuzara, 2021), 31.

que el primer Diccionario de Autoridades lo define como: "baile introducido por los que han estado en el Reino de las Indias, que se hace al són de un tañido mui alegre y festívo".[14] Estos datos resultan claves en este estudio, ya que revelan que, si el fandango ya era reconocido en España como un baile originado en América, su "mala aclimatación" en Puerto Rico no sería un defecto, sino más bien un proceso de reapropiación cultural dentro de la isla. Así, el fandango y sus variantes como el fandanguillo, parecen haber circulado entre España y América en un proceso bidireccional. En este sentido, en lugar de verlo como una "planta mal aclimatada", podría considerarse como una expresión autóctona con rasgos españoles y criollos. Esto sugiere que estos bailes en Puerto Rico no deben interpretarse como dislocaciones, sino como adaptaciones naturales dentro de un proceso de transculturación.

Otro de los bailes de *garabato* que menciona Alonso son las *cadenas*, derivadas de la seguidilla, descritas por él como el baile más animado y vistoso. Participan en los grupos de cuatro parejas y la música es alegre con letras similares o idénticas a las españolas. Citando nuevamente a Vergillos, este baile apareció en recopilaciones de músicas y danzas desde finales del siglo XV y principios del siglo XVI, y hoy se encuentra en el repertorio flamenco, con su versión característica en las sevillanas, entre otros ritmos del flamenco.[15] La aportación de Vergillos sugiere que este estilo es una de las primeras danzas españolas que más tarde pasaron a formar parte del repertorio del baile y la música flamenca. Por otro lado, Manuel Alonso describe las *cadenas* como una derivación de la seguidilla y, en su opinión, constituye el baile más

[14] Diccionario de Autoridades, Tomo III, 1732, https://apps.rae.es/DA.html, citado en Juan Vergillos, *Nueva historia del flamenco*, 31.
[15] Juan Vergillos, *Nueva historia del flamenco*, 28-29.

animado y vistoso. Sin embargo, lo presenta como una herencia española cuando en realidad podría interpretarse como parte de un proceso de criollización. De manera que al igual que sucedió en el flamenco con la transformación de la seguidilla a otros ritmos del flamenco, como las sevillanas, en Puerto Rico este baile pudo haber absorbido influencias locales y haberse creado una versión única en el Caribe. Esta lógica se relaciona con lo que Fernando Ortiz definió como transculturación, un proceso en el que las culturas se afectan mutuamente, pierden rasgos propios, adquieren otros nuevos y generan formas culturales distintas como resultado del contacto. [16]

Además, el baile de *caballo* se caracteriza por el cruce de cuerpos en el espacio mientras cambian de parejas, sin tocarse las manos. Por otra parte, Alonso define el *sonduro* como una forma de zapateado ejecutado exclusivamente por hombres, con su práctica prohibida para las mujeres. En contraste, el *seis* se baila en parejas, con las mujeres alineadas frente a los hombres. Durante la representación, los participantes se cruzan varias veces, realizan zapateados en compases específicos y finalizan con un vals, similar a la contradanza.

Tras las *cadenas*, el *seis* fue el baile de *garabato* de mayor popularidad. Unos cuarenta años después de la publicación de *El Gíbaro*, el médico y escritor Francisco del Valle Atiles ofreció una visión distinta del campesinado puertorriqueño en su libro *El campesino puertorriqueño* (1889). [17] Entre los bailes que analiza, Atiles se detiene brevemente en el *seis*, al que describe como un baile de figuras con cierta gracia, aunque en proceso de transformación. Menciona:

[16] Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, 125.
[17] Francisco del Valle Atiles, *El campesino puertorriqueño* (San Juan: Tipografía El Vapor, 1889).

> El seis, así llamado acaso en recuerdo de los seises que bailaban delante de los altares, según un rito cristiano ya olvidado, es un baile de figuras, de cierto donaire, que es sensible vaya perdiendo sus reminiscencias de la antigua danza, de figuras como la española, hoy sustituida por el merengue sensual, al que también se ajusta el seis.[18]

En definitiva, todos estos bailes evidencian una interconexión entre la música española y la puertorriqueña, así como el desarrollo de estos bailes y su evolución de maneras diferentes y en distintos contextos culturales.

Respecto a los instrumentos musicales que acompañan a los bailes de garabato, Alonso destaca la bordonúa, el tiple, el cuatro, el carracho y la maraca. La bordonúa es una guitarra de gran tamaño, construida con madera de yagrumo. El tiple, de menor dimensión, comparte características con la bordonúa, mientras que el cuatro es un término medio entre ambos. El carracho, conocido también como güiro o calabazo, consiste en una calabaza madura y seca con surcos transversales sobre los cuales se desliza un palillo de madera. Este instrumento posee una abertura en el lado opuesto a los surcos y se ejecuta sosteniéndolo con la mano izquierda mientras la derecha manipula el palillo. La maraca se elabora a partir de una higüera o jigüera perforada por un palo y rellena de granos duros y pequeños. Se sujeta por el palo y se sacude con la mano derecha para producir sonido.

La presencia de instrumentos de cuerda y percusión sugiere que los bailes de garabato combinaban melodía y ritmo en un estilo musical híbrido. Así, el uso del güiro y la maraca refuerza la conexión con tradiciones musicales taínas y africanas, mientras que la bordonúa, el tiple y el cuatro reflejan la influencia española. Esto

[18] *Ibid*., 112.

indica que estos bailes, más que reproducciones europeas, fueron una forma criolla y mestiza de la expresión cultural puertorriqueña. En definitiva, estas manifestaciones híbridas evidenciaron la riqueza cultural en estos bailes pero también reflejaron las dinámicas sociales y raciales durante la época colonial española.

A pesar de la fuerte influencia europea en los bailes de sociedad y la integración de danzas criollas del garabato en el imaginario cultural puertorriqueño, las expresiones dancísticas afrodescendientes quedaron marginadas en la clasificación de Alonso. En su descripción de los bailes populares, menciona el baile de bomba, pero lo presenta como una manifestación aislada que no llegó a generalizarse en la isla: "[…] conócese además algunos de los de África; introducidos por los negros de aquellas regiones, pero que nunca se han generalizado, llamándoseles *bailes de bomba*, por el instrumento que sirve en ellos de música".[19] Este texto nos demuestra que el desprecio hacia los bailes desarrollados por los negros y llamados bomba no fueron ni siquiera considerados en la clasificación de bailes y músicas que realiza el autor cuando reitera:

> Tales son los bailes de *garabato*: los de los negros de África y los de los criollos de Curazao no merecen incluirse bajo el título de esta escena; pues aunque se ven en Puerto Rico, nunca se han generalizado: con todo hago mención de ellos porque siendo muchos aumentan la grande variedad de danzas que un extranjero puede ver en sólo una Isla, y hasta sin moverse de una población.[20]

[19] Alonso, *El Gíbaro*, 38.
[20] *Ibid*., 45.

Sin embargo, la bomba no sólo sobrevivió, sino que se consolidó como una de las formas más auténticas de la cultura puertorriqueña. Más que un baile, se convirtió en un símbolo de resistencia, identidad y diálogo entre el cuerpo y la memoria.

Según José Peña Aguayo, en su tesis *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea*, la bomba se ha bailado desde el siglo XVII y tuvo sus primeras manifestaciones en el área de San Juan, probablemente en Puerta de Tierra o San Mateo de Cangrejos.[21] Por lo tanto, la bomba es reconocida como la música bailable más antigua de Puerto Rico, puesto que ya fue documentada en 1797 por el científico francés André Pierre Ledrú, quien observó una celebración con tambores en la isla y denominó al instrumento como 'bamboula'. Décadas después, el escritor puertorriqueño Julio Vizcarrondo tradujo este término como "bomba", estableciendo así su denominación en Puerto Rico.[22]

Por otra parte, el sociólogo Ángel Quintero en su escrito "Baile y ciudadanía", menciona que esta manifestación es la música tradicional puertorriqueña más apegada a la herencia africana, similar a la *rumba* en Cuba, *tumba* en Haití y Curazao, *gwo-ka* en Guadalupe y *bámbula* en otras regiones del Caribe.[23] Además, comenta que la bomba es un ritual de comunicación entre sonido y movimiento, donde intervienen toques rítmicos, cantos, tambores y baile y se caracteriza por el uso de dos tambores: el buleador, que mantiene el ritmo base, y el primo o subidor, que improvisa variaciones rítmicas para estimular la creatividad del baile. A diferencia de la

[21] José Javier Peña Aguayo, *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea* (Tesis doctoral, Universitat de València, 2015), 2-3.
[22] Pablo Luis Rivera y Juan José Vélez, "Restauración Cultural: Bomba como estilo musical de activismo en puerto Rico y en la diáspora" en *Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética,* Fiar. Forum for Inter-American Research (fiar) 12, no. 2 (octubre 2019): 74-89, ISSN 1867-1519.
[23] Ángel G. Quintero Rivera, "Baile y ciudadanía" en *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música latinoamericana*, 397.

tradición europea, donde los tambores fueron relegados a un papel secundario desde el siglo XVI, en la bomba y otras músicas afrocaribeñas los tambores siguen siendo esenciales. Su naturaleza radica en el diálogo entre bailador y tocador, donde los movimientos del danzante responden al ritmo del buleador mientras interactúan de manera improvisada con el subidor. Otro instrumento de percusión que contribuye a la sonoridad de los barriles es el cuá, que consiste en el golpeo de la madera del tambor con palos llamados cuá, acompañado de una maraca.[24] Culturalmente, este género destaca la relación entre lo colectivo y lo individual: el grupo marca el ritmo base, mientras que el bailarín desarrolla su creatividad a través del baile.

La bomba surgió entre esclavos a quienes se les prohibió comunicarse en su idioma, ya que los esclavistas los agrupaban con personas de distintas lenguas. Debido a esto, la lírica en la música tuvo un papel secundario, y la comunicación se basó principalmente en ritmos, percusión, cantos y movimientos corporales.[25] Existen documentos que evidencian su anulación desde el siglo XVII, como por ejemplo el libro *Historia de Puerto Rico* de Salvador Brau, en donde expone que, en 1684, el obispo Fray Francisco de Padilla echó a la calle a unos danzantes y se prohibieron los seises en la Catedral de San Juan.[26] Pese a ello, su práctica siguió en activo, pues en 1826, tras las revueltas de esclavos de 1825 y 1826, las autoridades implementaron el *Reglamento de esclavos*, el cual estableció regulaciones estrictas sobre los horarios,

[24] Peña Aguayo, "Breve explicación de la bomba puertorriqueña", en *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea, xiv.*
[25] Ángel G. Quintero Rivera, "Baile y ciudadanía" en *La danza de la insurrección*, 398.
[26] Salvador Brau, *Historia de Puerto Rico* (San Juan: Tipografía de L. Álvarez, 1904), 134.

lugares e interacción social en las actividades recreativas de los esclavos, incluyendo la bomba.[27]

Luego de la invasión de EUA a Puerto Rico, la práctica de la bomba permaneció prohibida. Una Ordenanza Municipal de 1906 establecía que cualquier persona que fuera vista cantando, tocando o bailando esta danza sería sancionada con una multa que oscilaba entre uno y cinco dólares.[28] Esta disposición legal continuaba vigente todavía en la década de los 1940.[29]

Posteriormente, el periódico *El Mundo* también dejó constancia en sus páginas del rechazo que algunos sectores seguía causando la bomba. En 1921 en una misma edición, se anunciaba el espectáculo de baile y música española de "Linda Sofía y Los Viveskis", mientras que se publicaba una queja explícitamente racista sobre los toques de bomba en los barrios de Santurce, San Juan Moderno y el Machuchal.[30] La imagen presentada en la Figura 2.1, es especialmente relevante porque permite contrastar visualmente el impacto de ambas noticias, lo que evidencia el poder simbólico de esta representación en la presa de la época.

El artículo "El baile de bomba", escrito por E. Ramírez Brau, describe la música de dicha danza como un "ruido sordo que recuerda el corazón de África" y la retrata como una experiencia perturbadora que "se apodera de los sentidos y atrofia el pensamiento". [31] Su discurso denota un fuerte prejuicio racial, ya que vincula esta práctica con supuestos comportamientos primitivos y compara la música y el baile

[27] Peña Aguayo, José Javier. *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea*. Universitat de València, 2015, 9.
[28] "Prohibición de la bomba", *La Democracia*, 5 de enero de 1906, 1.
[29] E. Combas Guerra. "En torno a la Fortaleza, prohibición de la Bomba", *El Mundo*, 2 de noviembre de 1941, 5.
[30] "Cine Montecarlo y Real, Los Viveskis y la Linda Sofía", *El Mundo*, 21 de septiembre de1921, 1.
[31] E. Ramírez Brau, "El baile de Bomba", *El Mundo*, 7 de junio de 1921, 3.

con escenas de antropofagia reportadas en Santo Domingo. Además, el autor advierte de que turistas extranjeros en estos espacios podrían asociar a Puerto Rico con una imagen "incivilizada". De esta manera sugiere la prohibición de la bomba para preservar la cultura del país. Los datos y mapas de la época muestran que los lugares mencionados por el autor estaban siendo ocupados por familias adineradas, lo que resultaba en el desplazamiento de comunidades que por generaciones habían integrado estas prácticas culturales en su vida cotidiana.[32] Este rechazo a la bomba es una manifestación del prejuicio que prevaleció en cuanto a las expresiones artísticas afrodescendientes y contrasta con la aceptación de espectáculos más alineados con la estética europea. Este fenómeno se enmarcó dentro de un contexto más amplio de discriminación cultural y hegemonía artística, en el que las formas de arte europeas se valoraron más que las expresiones afrocaribeñas o indígenas. La comparación entre ambos artículos sugiere que existió una evidente distinción en la recepción de diferentes formas de arte, dependiendo de su origen cultural. Mientras que la bomba enfrentó rechazo y discriminación, el espectáculo de Los Viveskis se ajustó al marco estético europeo, además de haber tenido buena recepción por parte del público puertorriqueño. El caso de la bomba presenta paralelismos con la zarabanda americana en el siglo XIX que inicialmente fue un baile considerado lascivo y prohibido en Sevilla.[33]

[32]Aníbal Sepúlveda y Jorge Carbonell, "Cangrejos-Santurce: Historia ilustrada de su desarrollo urbano (1519-1950)", issuu.com, 31 de marzo de 2022, https://issuu.com/shpopr/docs/cangrejos.
[33] Referencias a la zarabanda como "baile prohibido por lascivo" se encuentran en un texto francés de instrucción musical traducido y publicado en Puerto Rico a mediados del siglo XIX (Mercadier, 1862). Ángel Quintero, "Vueltita, con mantilla, al primer piso: Sociología de los santos: Vírgenes, magos y escapularios. Imaginería, etnicidad y religiosidad popular", en *La danza de la insurrección: Textos reunidos de Ángel Quintero (1978-2017),* 9-97.

El "Baile de Bomba"

En muchas partes de San Juan, que como capital de la isla debería tener un poco más de cultura, después que ocurrece por esos barrios de Santurce, San Juan Moderno y el Machuchal, se oye algo que nos recuerda el corazón de Africa, el ruido sordo que producen al dar sobre un barril, grandes golpes....

Los hombres que se entretienen con tan innoble música se agrupan a tarde del barril o cualquier otra cosa, y quieren todos a la vez participar del ruido....

A los ocho de cualquier día, para esos hombres la vida es sueño, las provisas una francachela y dos minutos después se oye la bomba, la maldita bomba, que es la señal para congregar en un sitio señalado a todos los amantes del "baile de bomba."

La bomba, es ya religión para estos hombres y para los que vivimos cerca de ellos en donde se celebran estos actos, es pesadilla que se apodera de nuestros sentidos y nos atrofia el pensamiento.

En días pasados aparecieron en la isla de Santo Domingo, varios antropófagos que se comieron a varios ciudadanos, y yo estoy por creer que a aquellos también les gustaba mucho el baile de bomba, esa bomba que a nuestras mujeres les causa un terror inaudito, y en los hombres un deseo de frios cazando uno a uno con un rifle, tal como si fueran animales feroces.

Nos quejamos luego de que llegan a nuestros lares, personas de países en traños y cuentan luego lo que han visto aquí. ¿A qué quejarnos? ¿No es verdad lo que dicen? En la actualidad, Puerto Rico todavía no está civilizado por completo, cuando, después de las ocho de la noche, los alaridos y el ruido de la bomba de unos hombres que se divierten, llenan de espanto a las personas sensatas.

El ruido de la bomba nos recuerda alguna parte de Africa, pues es sabido que la bomba nació en Africa, y continúa en Puerto Rico su culto.

El Comisionado, señor Travieso, que tan bondadosamente ha sabido captar se la simpatía de todos los habitantes de San Juan, debiera en bien de nosotros, y especialmente de aquellos que la sufren... de la bomba les hace tanto daño, prohibir terminantemente el culto de la bomba, el salvajismo del mencionado baile, que tiene todas las apariencias de un baile de antropófagos antes de comerse a una criatura, pues tengo entendido que este baile les abre el apetito de una manera poco común.

Es Julia Delgado una actriz a la moderna, completamente dentro del gusto del público. Su escuela es la de la verdad y la naturalidad, que está a cuatro mil leguas del DESPLANTE, del LATIGUILLO y demás berrinjas de relumbrón que hacían las delicias de nuestros padres; pero la naturalidad de esta gentil artista jamás se confunde con la frialdad, como acontece con otras actrices que no es necesario nombrar. Dentro de su naturalidad hay un arte exquisito.

El estreno de "Los Viveskis" y Linda Sofía

Mañana aparecerán en el aristocrático cine "Rialto", que de tan merecida fama goza entre el elemento más distinguido de nuestra sociedad, el duetto cómico "Los Viveskis" y la sugestiva bailarina Lina Sofía, contratados por los empresarios del "Rialto" para hacer su primera aparición en Puerto Rico.

Nuestro público tendrá la oportunidad de ver y oir a estos artistas, que vienen precedidos de reconocida fama, especialmente la que alcanzaron en Barcelona, según leemos en la prensa de la Ciudad Condal, cuyo público es tan exigente.

El lujo de su vestuario, la novedad de sus números y la forma sorprendente de su presentación, son motivo bastante para calificarlos entre los artistas de "variétés" de más justa, por lo que es de presumir que proporcionarán grandes entradas al teatro "Rialto" mañana por la noche. El público saldrá satisfechísimo, pues se trata de insignes artistas, aplaudidos siempre en las más populares capitales.

DON JUAN Z. GUZMAN

Hemos tenido el gusto de recibir la visita del muy estimado caballero don Juan Z. Guzmán, de la firma "Juan Z. Guzmán y Co.", de San Pedro de Macorís, y tesorero del "Club Unitario Portorriqueño", de la mencionada población.

El señor Guzmán, durante su estancia en el extranjero, no ha olvidado nuestro país, auxiliándole en todas las ocasiones, pues siento por él verdadera devoción.

Nos complacemos en reiterar el más afectuoso saludo al muy estimado amigo.

Después del baile de bomba, estos hombres lanzan a los aires unos alaridos que meten miedo. Yo mismo he sentido un miedo terrible....

Le ruego, en nombre de muchos vecinos del barrio en que vivo, que haga lo que pueda por suprimir la bomba, que es la antítesis de la cultura.

E. RAMIREZ BRAU.

Figura 2.1 Artículos "El baile de bomba" y " El estreno de Los Viveskis y Linda Sofía". *El Mundo,* 7 de junio de 1921, 3.

En ambos casos, se observa una resistencia institucional y social hacia formas de arte que desafiaron las normas establecidas o que se asociaron con grupos marginados. Esta idea enfatiza la forma en que las dinámicas de poder influyen en la aceptación o el rechazo de expresiones culturales, primordialmente aquellas vinculadas a comunidades racializadas. Además, reflejó un proceso de discriminación cultural donde las expresiones afrodescendientes eran menospreciadas en favor de formas artísticas consideradas más "elevadas" o "refinadas" bajo los patrones eurocéntricos.

Si bien la bomba representa la expresión musical más antigua de Puerto Rico, otro género que surgió con una identidad propia dentro de los sectores populares es la plena. Aunque ambos estilos comparten raíces africanas, la plena se desarrolló con una estructura rítmica y social diferente. Este género musical se originó en las primeras décadas del siglo XX y se identificó con el proletariado puertorriqueño, de manera que reflejó las realidades y luchas de la clase trabajadora. [34]

Según Juan José Vélez Peña en *La plena puertorriqueña, rebelión y transnacionalismo afroboricua; una historia menos contada*, la plena no surgió en las zonas rurales montañosas del centro de la isla ni estuvo directamente vinculada a los cimarrones. Sin embargo, su origen está históricamente asociado a los obreros de la caña, entre ellos afropuertorriqueños e inmigrantes de otras islas. La solidaridad dentro de estas comunidades, compuestas por descendientes de cimarrones y negros libres, junto con su resistencia frente al sistema monopolista de las plantaciones norteamericanas a finales del siglo XIX y comienzos del XX, contribuyó a que la

[34] Ángel G. Quintero Rivera, "Del canto, el baile… y el tiempo" en *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música latinoamericana,132.*

plena adquiriera un carácter obrero distintivo.[35] El autor añade que la historia de la plena está definida por el desplazamiento masivo de las clases trabajadoras, la fusión creativa de diversas tradiciones culturales y el intercambio de conocimientos entre ellas, logrando una auténtica interculturalidad.

Los cambios económicos abruptos, derivados de la transición del colonialismo español —basado principalmente en haciendas cafetaleras— al dominio norteamericano en 1898, con sus grandes plantaciones de caña en proceso de monopolización, provocaron un éxodo rural significativo. Muchos campesinos del interior migraron hacia las zonas costeras en busca de empleo, llevando consigo su música tradicional de origen español, como el seis y la copla. A este fenómeno de migración interna se sumó la llegada de artesanos requeridos en los cañaverales y en los nuevos centros urbanos, además de la interacción con trabajadores provenientes de otras islas del Caribe. Esta combinación de influencias conformó la base social de la plena, que incorporó tanto elementos rurales como urbanos. Sus orígenes estuvieron marcados por la interculturación, producto del intercambio de conocimientos y expresiones culturales provenientes de África, de los pueblos originarios, de España e incluso de las colonias de habla inglesa. Muchos trabajadores llegados de estas islas se establecieron en los alrededores de Ponce, donde las compañías norteamericanas comenzaron a desarrollar extensas plantaciones de caña de azúcar.[36]

La plena, en sus inicios, se interpretaba con panderos, acordeón y guitarra, acompañando el canto y el coro. Los tambores principales, el seguidor o bajo, de

[35] Juan José Vélez, *La plena puertorriqueña, rebelión y transnacionalismo afroboricua; una historia menos contada* en "Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética", 81-82.
[36] Juan José Vélez, *La plena puertorriqueña, rebelión y transnacionalismo afroboricua; una historia menos contada*, 82-83.

mayor tamaño, y el punteador o llamador, de tamaño mediano, marcaban el ritmo base, mientras que el requinto o marcador, el más pequeño, añadía contra ritmos y figuras ornamentales denominadas golpes o piquetes. Posteriormente, el acordeón fue reemplazado por el piano y se incorporaron instrumentos como el güiro, las congas y el trombón.[37] Durante las décadas de 1920 y 1930 la plena dejó de ser una expresión popular de la clase obrera y empezó a ganar presencia en espacios más amplios de la sociedad puertorriqueña. En estos años músicos como Canario y César Concepción participaron en conciertos organizados por las clases dominantes donde llevaron la plena a salones de baile.[38]

La incursión de la plena en estos espacios no estuvo exenta de rechazo, como lo evidencian los medios de comunicación de la época. Un ejemplo de ello es el artículo *Del arte y del ambiente*, publicado en *El Mundo* por Adrián Benjamín, quien lamentó que el cambio de gobierno hubiera permitido la inclusión de la plena en ciertos círculos sociales.[39] Además, el autor afirmó que dichas acciones alejaban a la nación de su "auténtica cultura" y enfatizó que la desaparición de la danza puertorriqueña tradicional había derivado en una "perversión del gusto artístico" y un "deterioro del espíritu de apreciación musical".[40] En definitiva, su discurso reflejó una perspectiva elitista y excluyente, ya que consideró que la plena y la bomba eran expresiones ajenas a los valores estéticos que debían prevalecer en la sociedad.

---

[37] Juan José Vélez, *La plena puertorriqueña..., 83.*
[38] Vélez, *La plena puertorriqueña, 83.*
[39] En las elecciones de 1932 el partido liberal ganó la mayoría de representación legislativa. Ese mismo año se le concedió el voto a las mujeres. Véase Luis M. Díaz Soler, *Puerto Rico: sus luchas por alcanzar estabilidad económica, definición política y afirmación cultural, 1898-1996* (Puerto Rico: Isabela Printing Inc., 1998), 207-227.
[40] Adrián Benjamín, "Del arte y del ambiente", *El Mundo,* 1ro de mayo de 1932, 2.

En 1933 Andrés Ruiz Jr. publicó la nota *Nuestra música* en la que embistió la plena y la describió como una "borra nauseabunda" que promovía el "vicio, el desorden y el crimen". [41] En su argumentación, Ruiz Jr. estableció una comparación entre la plena y la bomba, señalando que esta última, a pesar de sus raíces africanas, poseía una musicalidad más armoniosa y artística. Estos comentarios reflejan el intento de jerarquizar las expresiones culturales en función de su grado de "civilización", menospreciando aquellas que tenían un origen popular y afrodescendiente.

El análisis de estas publicaciones en la prensa revela cómo, en un contexto de transición del dominio español al estadounidense se promovió una apreciación diferenciada de la cultura puertorriqueña. Mientras los espectáculos de danza española eran ampliamente difundidos y valorados en los escenarios más prestigiosos, las manifestaciones autóctonas y representativas de la identidad afropuertorriqueña fueron rechazadas por la prensa mientras que, a su vez, se erigieron con fuerza y como símbolo de resistencia. Este contraste evidencia el fuerte impacto de los discursos coloniales y raciales en la configuración de la identidad cultural de la isla, así como la persistente lucha por el reconocimiento y la dignificación de las expresiones vernáculas. Esta dicotomía entre aceptación y rechazo definió el complejo panorama dancístico de Puerto Rico en el siglo XIX.

En 1947 Alfredo Matilla escribió un artículo analizando el estado de la música en Puerto Rico y su falta de desarrollo dentro de las corrientes modernizadoras de la

[41] Andrés Ruiz Jr., "Nuestra música", *El Mundo*, 19 de mayo de 1933, 13.

música académica.[42] En su discurso, la bomba y la plena son mencionadas, pero no son consideradas como elementos determinantes en el desarrollo de la música académica puertorriqueña. Matilla reconoce la existencia de estos géneros junto con otras formas del folclore puertorriqueño, como el seis y el aguinaldo, pero enfatiza que no lograron dar el salto hacia una música sinfónica o de concierto, como sí ocurrió con ritmos tradicionales en otros países de América.

El argumento central de Matilla radica en afirmar que, en Puerto Rico, no se produjeron una segunda etapa de evolución musical en la que los elementos populares y folclóricos se integren en la música académica a través de técnicas avanzadas.

La bomba y la plena no son completamente ignoradas en su discurso, pero son vistas como expresiones folclóricas que, en ese momento, habían sido llevadas a la música de concierto. Aunque no critica estos géneros en sí mismos, sí resintió la falta de un movimiento renovador que los transformara en un símbolo de modernidad musical para Puerto Rico, como, según él, ocurrió en otras regiones de América. Por citar algunos ejemplos: en Cuba se logró esta integración con Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, quienes fusionaron la música afrocubana con la música sinfónica. En México, Silvestre Revueltas incorporó la música popular a sus composiciones y, en Brasil, Heitor Villa-Lobos hizo lo mismo con los ritmos brasileños. Según Matilla, Puerto Rico carecía de una tradición similar porque su desarrollo musical quedó estancado en el romanticismo europeo del siglo XIX, sin avanzar hacia nuevas corrientes modernistas. Si bien Matilla menciona el caso del compositor Juan Morel Campos y su obra "Aires Puertorriqueños", lo consideró un

[42] Alfredo Matilla, "Sobre el futuro de la música en Puerto Rico", *El Mundo*, 9 de noviembre de 1947, 2.

intento limitado, no representó una transformación profunda ni un avance técnico significativo dentro del desarrollo de la música nacional. Para el crítico, la música puertorriqueña quedó en un punto intermedio, donde la danza logró establecerse como un estilo distintivo, pero sin una evolución posterior que incorporara otros géneros tradicionales a un nivel académico más avanzado.

Actualmente, la visión de Matilla podría ser debatida desde diversas perspectivas. La bomba y la plena han sido reconocidas como elementos clave en la identidad musical de Puerto Rico. Inclusive en 1950, en un contexto del inicio de la televisión en el país, Rafael Cortijo y su combo, junto a su cantante principal Ismael Rivera, marcaron un hito en la música caribeña. Su estilo fusionó la bomba y la plena con elementos del jazz y otros géneros afrocaribeños. Para ello, incorporaron instrumentos como piano, bajo y vientos metálicos, pero mantuvieron la percusión en un rol protagónico. Su grupo fue pionero en colocar la percusión al frente dentro de la música tropical comercial, sustituyendo los tradicionales buleador y subidor por congas, bongós, timbales y otros instrumentos típicos de la música antillana. A través de sus presentaciones en clubes y en televisión, logró trasladar la bomba de su contexto comunitario original a una difusión mediática masiva, alcanzando una mayor visibilidad y redefiniendo la música popular puertorriqueña.[43]

El análisis de los bailes en Puerto Rico durante el siglo XIX evidencia cómo la danza funcionó como un espacio de negociación cultural, en el que influencias europeas, africanas e indígenas convergieron para dar forma a expresiones híbridas que definieron la identidad puertorriqueña. Las clasificaciones de Alonso en *El*

[43] Ángel G. Quintero Rivera, "Baile y ciudadanía", en *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música latinoamericana,* 403.

Gíbaro reflejan una jerarquización de los bailes que privilegió las formas europeas mientras subestimó las danzas populares de origen africano. Sin embargo, investigaciones como las de Ángel Quintero demuestran que estos bailes no fueron versiones deficientes de sus contrapartes europeas, sino manifestaciones con identidad propia, resultado de un proceso de criollización que enriqueció el panorama cultural de la isla.

En la siguiente sección, se explorará la historia del baile español en Puerto Rico después de 1898, analizando eventos, figuras claves y políticas públicas y privadas que contribuyeron a su preservación.

2.3 El impacto del baile español en Puerto Rico después de 1898

El cambio de soberanía en 1898 transformó la estructura política de Puerto Rico y, al mismo tiempo, puso a prueba la identidad cultural de sus habitantes. Sin embargo, lejos de erosionarse, las conexiones culturales con España continuaron siendo un elemento central en la configuración en la que el baile español emergió como una expresión fundamental que resistió los intentos de americanización y reafirmó la herencia europea de la isla.

En este apartado se analizará cómo, a pesar de la ocupación militar estadounidense y las políticas de asimilación cultural que promovieron valores angloamericanos, las élites criollas blancas e instituciones oficiales continuaron promoviendo el baile español como un símbolo de distinción social. Este fenómeno consolidó una identidad cultural eurocéntrica y contribuyó a opacar otras manifestaciones culturales locales, como la bomba y la plena, como se explicó anteriormente. Además, se examinará cómo el baile español se convirtió en una herramienta ideológica dentro del marco de las políticas de la Hispanidad, utilizada para fortalecer vínculos culturales entre España y América tras la pérdida del imperio colonial. En este sentido, la investigación de Idoia Murga Castro, en su escrito "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", ofrece un marco teórico clave para comprender esta dinámica.[44] En el texto, se expone la compleja relación de la instrumentalización del baile español dentro del discurso de la Hispanidad, atravesada por el modernismo transnacional propio de la bisagra de los

[44] Idoia Murga Castro, "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", en *Tras los pasos de la Sílfide,* ed. Idoia Murga Castro, Carolina Miguel Arroyo, Irene López Arnaiz y Alejandro Coello Hernández (Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022), 205-219.

años XIX y XX. Así, se expone cómo la influencia hispanoamericana actuó como elemento diferenciador respecto s la construcción de lo español como orientalista y asoció la danza como al discurso identitario español.

A medida que avanzaron los años treinta, las políticas de la Hispanidad se consolidaron con la instrumentalización de la danza en la diplomacia cultural española, tanto en la Segunda República como en el franquismo. Mientras que el gobierno republicano intentó fortalecer los lazos con América a través de la danza, los discursos nacionalistas y fascistas la reconfiguraron dentro de una visión católica y tradicionalista, destacando su papel como un símbolo de la identidad hispánica y su vinculación con el pasado colonial.[45]

Para sustentar este análisis, el estudio incluye ejemplos de eventos artísticos registrados en la prensa de la época. Estas fuentes permiten demostrar cómo la danza española fue instrumentalizada como un medio para reforzar lazos con España y, al mismo tiempo, establecer una jerarquía estética. En última instancia, esta sección busca evidenciar que la relación cultural entre Puerto Rico y España no se extinguió después de 1898, sino que evolucionó hacia nuevas formas de interacción cultural.

Los espectáculos realizados en la isla fueron ampliamente documentados por la prensa, que recogió un extenso catálogo de manifestaciones escénicas, entre ellas zarzuelas, género chico, representaciones teatrales, óperas, orquestas y compañías de comedia. Durante las primeras décadas del siglo XX, la zarzuela y el género chico se consolidaron como expresiones dominantes en el teatro puertorriqueño. Según Emilio Pasarell en *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico, siglo XX*,

[45] Idoia Murga Castro, "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", 18.

destacaron compañías como Gira Artística, la Compañía Cómico Lírica Puertorriqueña del actor Pablo Roig (1901-1905) y la Unión Gira Artística.

A partir de 1908, el repertorio teatral incorporó nuevas influencias, entre ellas el llamado género ínfimo, con las presentaciones del Trío Solá, y en 1910, el dueto Venus, compuesto por las cupletistas la Españolita y la Serrana. Este dueto introdujo en la isla el baile de la rumba, género afroamericano de origen cubano, lo que provocó gran conmoción social.[46] El entusiasmo generado por estas presentaciones desafió las normas de decoro vigentes, al punto de ser denunciadas y multadas en varias ocasiones, tanto en San Juan como en Ponce. Sin embargo, a pesar de la censura, la rumba se mantuvo como una de las formas dancísticas preferidas por el público.

En contraste revela una tensión en el campo cultural, mientras que las expresiones artísticas asociadas a España recibían legitimidad y promoción, aquellas de origen afrocaribeño eran objeto de vigilancia, pero también de fascinación popular. La coexistencia de ambas tradiciones muestra que el escenario teatral funcionó como espacio de negociación entre la cultura oficial —de corte hispanófilo— y las expresiones emergentes ligadas a sectores populares y racializados.

El género de variedades también logró un gran auge en los albores de la centuria. La *varieté*, de origen francés, llegó primero a España y desde allí se introdujo en Puerto Rico. Su estructura alternaba números musicales y visuales (como mimo, malabares, magia o baile), dirigidos principalmente a un público masculino,

[46] José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, 3ª ed. (Madrid: Espasa Libros, 2014), 348.

destacando en especial el baile como medio para exhibir la belleza del cuerpo femenino.[47]

En este sentido cabe destacar las presentaciones de la empresa Fernández y Noble, que en 1913 llegó a Puerto Rico con un elenco diverso que incluyó bailarines, cupletistas e ilusionistas bajo la dirección de Joaquín Burset.[48] Igualmente reseñable es el caso de la compañía Excelsior, quien –según la Revista del Puerto Rico Ilustrado– debutó en el Teatro Municipal de San Juan en 1915.[49]

Las primeras décadas del siglo XX marcaron un momento crucial en la historia cultural de Puerto Rico, donde el baile español emergió como un símbolo central de identidad eurocéntrica. Este proceso coincidió con una transición hacia la modernización del baile español que se dio en el primer tercio de siglo, un periodo de esplendor conocido en la historiografía española como la Edad de Plata de la cultura española. La visita a Puerto Rico de artistas como Antonia Mercé *la Argentina*, Resurrección Quijano, Carmen Flores, Paquita Escribano, Luisa de Lerma, Amalia Molina, Tórtola Valencia y Encarnación López, *la Argentina*, ilustra la persistencia y evolución de los vínculos culturales entre Puerto Rico y España que también estuvieron marcadas por tensiones entre tradición e innovación, apropiación cultural y resistencia.

---

[47] María Dolores Segarra Muñoz, *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 61.
[48] Joaquín Burset (1881-1967) fue un político, periodista y músico, oriundo de Galicia, pero residente en Puerto Rico, que tuvo empresas de espectáculos de zarzuela que llevó por todo el Caribe en la década de 1920. Luis Rafael Burset Flores, *Un hombre de su tiempo: El maestro Joaquín Agustín Burset Masferrer*, n.d, 5. Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral,* Tomo II, Río Piedras: Universidad De Puerto Rico, (1967), 84.
[49] "La compañía Excelsior", Pu*erto Rico Ilustrado,* 25 de diciembre de 1915. Año VI. Núm. 304. https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/prilustrado19151225.

A continuación exploraremos individualmente las trayectorias de estas artistas y analizaremos su impacto en la configuración de la identidad cultural puertorriqueña y su rol dentro de las políticas de la Hispanidad.

Antonia Mercé, *la Argentina* (Buenos Aires, 1898-Bayona, 1936)

Antonia Mercé Luque, también conocida como *la Argentina* fue una de las bailarinas más importantes de la Edad de Plata y figura pionera en la creación del ballet español, siendo su interdisciplinariedad su contribución más importante. Durante las primeras décadas del siglo XX, Mercé destacó por su labor en la estilización del flamenco, la escuela bolera y el folclore español, en busca de una interpretación depurada y refinada de la danza tradicional.[50] Además, destacó por la ejecución de las castañuelas y su utilización en sus creaciones escénicas.[51]

Hizo su debut en el Teatro Municipal en San Juan el 29 de abril de 1917.[52] El diario *La Correspondencia de Puerto Rico* describió el espectáculo de Mercé como uno "de tal trascendencia artística que dejará un imborrable recuerdo en nuestro público. El entusiasmo que reina entre las familias de San Juan para ver a esta Argentina tan linada como genial, es inmenso".[53]

La presencia de Antonia Mercé en la isla fue crucial, ya que desempeñó un papel relevante en las políticas de la Hispanidad. En opinión de Idoia Murga Castro, Mercé no sólo llevó su arte a diversos países de América, sino que también contribuyó

[50] Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012), 123.
[51] Juan Vergillos, *Nueva historia del flamenco*, 85.
[52] Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral,* 87.
[53] "El espectáculo del domingo", *La Correspondencia de Puerto Rico*, 27 de abril de 1917, https://original-ufdc.uflib.ufl.edu/AA00031601/01729/8x.

a la proyección de la danza española como un símbolo de identidad compartida en el marco de la Hispanidad: "El caso de Mercé sirve así para mostrar el uso de la danza como instrumento propagandístico, en su posición incómoda entre colonizador y colonizado; una labor que recibió además el máximo reconocimiento de la Segunda República con la concesión del Lazo de la Orden de Isabel la Católica por su labor como «embajadora cultural»".[54] La investigadora enfatiza la ambigüedad de su rol ya que por un lado, Mercé promovió la danza española como un símbolo nacional y de identidad hispánica. Por otro, su éxito en América instigó una relación en la que la danza española se posicionó como una expresión dominante sobre otras manifestaciones culturales. Esta dualidad sitúa su figura en una "posición incómoda entre colonizador y colonizado", ya que su trabajo formó parte del proyecto de reafirmación cultural de España en sus antiguas colonias, mientras que al mismo tiempo se presentó como un puente entre ambas regiones.

El repertorio de Antonia Mercé durante su estancia en la isla fue uno muy diverso en donde mostró una combinación de piezas de ballet, danza española y versiones propias de bailes tradicionales españoles e hispanos. Esto reflejó su enfoque estilizado y su papel como embajadora cultural de la danza española. Su programación inicial en la isla incluyó en primer lugar *Las sevillanas*, de la ópera Don César de Bazán, compuesta por Jules Massenet. Lo que refuerza la conexión de la danza española con el contexto operístico europeo al que se hizo alusión. En segundo lugar, se incluyó la interpretación de *La rosa de Granada*, opereta estrenada en el Olympia de París con coreografía de Mercé. También se representaron las piezas

[54] Murga Castro, "Bailar colo(n)izando: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", 217.

Serenata andaluza, de Rucher; *Danza del abanico*, del compositor noruego Edvard Grieg; así como la *Farruca* y *Alegrías* ambas de Valverde.[55] El componente flamenco representa así dos facetas del baile andaluz: la farruca como un baile más serio y estilizado y las alegrías como una pieza más jubilosa y dinámica.

Las coreografías presentadas por Antonia Mercé revelan su capacidad de fusionar la tradición y la modernidad, como demuestra la integración de bailes flamencos con música de compositores europeos de la época. Además, su elección de piezas operísticas y de opereta reforzó su posición dentro del circuito internacional de la danza, en donde adaptó elementos de la cultura española a formatos escénicos más accesibles para el público internacional. Este repertorio también ilustra una imagen sofisticada y estilizada de Mercé en torno a la tradición española en escenarios mundiales.

[55] S. Dalmau, *La Democracia*, 30 de abril de 1917 en Archivo Antonia Mercé, *la Argentina*, Fundación Juan March, Madrid, España. https://www.march.es/es/coleccion/antonia-merce/ficha/album-1-pagina-087--105914. Ver también: https://www.march.es/es/coleccion/antonia-merce/ficha/XXX--105915.

Figura 2.2 *La Argentina y sus famosos bailes*, *Puerto Rico Ilustrado*, año VIII, núm. 374 (28 de abril de 1917), Colección de la Biblioteca y Hemeroteca Puertorriqueña, Biblioteca Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan, PR. Adaptado de Marwin Sánchez.

Posteriormente, la llegada de destacadas bailarinas y cupletistas a Puerto Rico en la década de 1920 demostró la posición estratégica de la isla en cuanto a las rutas comerciales y artísticas dentro del archipiélago caribeño. La isla se convirtió en un punto de tránsito y difusión de espectáculos de baile español por toda la región caribeña. Además, estos intercambios favorecieron la presentación de repertorios que combinaron danzas de distintas procedencias, en la que se incluyen bailes locales reinterpretados bajo una mirada eurocéntrica. En definitiva, evidenció los procesos de apropiación cultural y alineación estética con las políticas de la Hispanidad.

Durante la década de los años 20, el género musical del cuplé había alcanzado una gran popularidad en España y Puerto Rico. Reflejo de lo dicho lo encontramos en la llegada de destacadas cupletistas españolas a la isla, lo que formó parte de un proceso de construcción cultural donde el arte funcionó como un dispositivo de poder. La música española no sólo amenizó al público puertorriqueño, sino que también reforzó estructuras de legitimación que favorecieron una visión hispanocéntrica de la cultura que demostró su jerarquía dentro de las expresiones culturales. En este sentido, analizar sus contribuciones implica ir más allá de su impacto artístico para considerar su papel dentro de las tensiones políticas, raciales y sociales que definieron la escena cultural de la época.

Resurrección Quijano (1889-1934)

Durante su gira por Puerto Rico en 1921, la artista Resurrección Quijano debutó en el Cine Rialto en abril y continuó presentándose en el Cine Puerto Rico, el Victory Garden, en los pueblos de Bayamón y Mayagüez. La gira culminó en mayo con

nuevas funciones en el los teatros Rialto y Rivoli.[56] Una entrevista publicada por *El Mundo,* señaló que Quijano venía procedente de Cuba, donde había actuado en el Teatro Payret. La recepción de la artista resultó positiva, como demuestran las críticas que alentaban al público a asistir a sus funciones y a valorar la supuesta autenticidad de su propuesta escénica.[57]

Figura 2.3 Resurrección Quijano, *El Mundo*, 19 de abril de 1921, 1.

[56] "Artistas que se encuentran en el país, Resurrección Quijano en el Teatro Rivoli". *El Mundo*, 24 de mayo de 1921, 3.
[57] "Hablando con Resurrección, la emperatriz de varietés", *El Mundo*, 19 de abril de 1921, 1.

La entrevista publicada en *El Mundo* introduce un elemento de controversia cuando menciona la autenticidad de Quijano frente a otras cupletistas que, según el periodista, intentaron copiarla sin éxito. La declaración de que "las cupletistas que han desfilado por Puerto Rico nos han dado gato por liebre" refleja una visión crítica del fenómeno de la imitación dentro de este género. Parece ser que la interpretación personal y el carisma eran esenciales para diferenciarse, y las artistas debían constantemente renovar su repertorio para mantenerse vigentes. La acusación de que las demás han "entrado a sangre y fuego en sus dominios" enfatiza la competencia dentro de este mundo artístico, sugiriendo que el talento de Quijano fue tan influyente que otras la tomaron como modelo.

Más allá de la rivalidad que menciona el autor, el texto es revelador en cuanto al funcionamiento del espectáculo en la época. Se evidencia la estrategia mediática de construir una imagen de exclusividad en torno a Quijano, reforzada por la promesa de que presentará un "repertorio completamente inédito" en el Rialto. Esto fue un recurso común en el mundo del entretenimiento: la novedad como garantía de éxito en donde la autenticidad de una artista se medía por su capacidad de ofrecer algo nunca antes visto.

El cuplé, como género, estaba estrechamente ligado a la teatralidad, el gesto, la ironía y la picardía. La forma en que Quijano es defendida en la entrevista sugiere que su interpretación tenía una calidad única e imposible de replicar con exactitud. En el contexto de los años veinte, la influencia de las artistas españolas en el cuplé era

fuerte, pero en el Caribe estas expresiones adquirían matices propios, con una sensualidad y un estilo interpretativo más cercano a las sensibilidades locales.

Carmen Flores (Almendralejo, Badajoz 1886-Madrid, 1969)

El caso de Carmen Flores, como el de Resurrección Quijano, refuerza la existencia de una red artística transnacional en el Caribe, en la que el cuplé y el flamenco circulaban entre Cuba y Puerto Rico como parte de circuitos de intercambio cultural. La llegada de Flores a Puerto Rico en abril de 1922, justo un año después de la visita de Quijano, evidencia un patrón de movilidad característico de la industria del entretenimiento en aquella época.[58]

Apodada "La emperatriz de lo flamenco", Flores debutó en el Teatro Olimpo el 18 de abril acompañada por la bailarina cubana Herimar.[59] Esta presentación señala una conexión artística entre Puerto Rico y Cuba que sugiere que el espectáculo estaba diseñado para un público que apreciaba la fusión entre el cante y el baile, dos elementos fundamentales del cuplé y del teatro musical de la época.

[58] "El sábado embarcó para Puerto Rico Carmen Flores", *El Mundo*, 10 de abril de 1922, 3.
[59] "Carmen Flores y la bailarina Herimar", *El Mundo*, 18 de abril de 1922, 1.

Figura 2.4 Grandioso debut de Carmen Flores. *El Mundo*, 17 de abril de 1922.

Flores realizó su última presentación el 23 de mayo y "fue aclamada con verdadero entusiasmo. El telón se alzó en su honor incontables veces, el público la ovacionaba, la aclamaba, fue una magnífica despedida, como correspondía a la gran artista que nos daba su adiós".[60] La manera en que se describe su despedida la sitúa como una de las figuras más queridas por el público puertorriqueño, algo que resuena con la recepción que tuvo Resurrección Quijano. Ambos casos sugieren que las intérpretes del cuplé se enfrentaban al desafío de sostener una identidad artística original en un circuito altamente competitivo.

Este análisis de la trayectoria de Flores y Quijano nos permite ver cómo Puerto Rico y Cuba formaron parte de un mismo ecosistema artístico, donde las intérpretes del cuplé y del flamenco construyeron carreras a través del Atlántico. Las conexiones

[60] Domingo Orozco, "La despedida de Carmen Flores", *El Imparcial,* 24 de mayo de 1922, 1.

entre estos escenarios reflejan la movilidad de estas artistas, además de las expectativas del público por espectáculos que mezclaran la tradición con la novedad.

Paquita Escribano (Zaragoza, 1890-Valencia,1970)

El caso de Paquita Escribano, conocida como la "Soberana de las tonadilleras", añade otra capa a la red de trayectorias artísticas compartidas en el Caribe en la década de 1920. Su presentación en el Teatro Olimpo, el mismo escenario donde un mes después debutaría Carmen Flores, refuerza la idea de que estos espacios funcionaron como puntos de convergencia para artistas del cuplé y la tonadilla, además de ser lugares donde se definieron prestigios y rivalidades en el mundo del entretenimiento.[61]

Figura 2.5 Debut Paquita Escribano. *El Mundo,* 27 de febrero de 1922, 1.

[61] "Debut de Paquita Escribano en el Teatro Olimpo", *El Mundo*, 3 de marzo de 1922, 1.

La elección del Teatro Olimpo como sede para ambas artistas sugiere que este espacio tenía una importancia central en la vida cultural de Puerto Rico en esa época.[62] La presencia de Escribano y Flores en el mismo teatro con pocos meses de diferencia puede haber significado una estrategia del propio teatro para garantizar la asistencia de un público fiel a estos géneros.

En su debut, la artista ofreció un programa variado que incluyó canciones españolas y cubanas, lo que atrajo la atención de un público compuesto, en su mayoría, por "las familias más distinguidas de Santurce y San Juan".[63]

Teatro "OLIMPO"

DEBUT!!! HOY VIERNES 3. DEBUT!!!

PAQUITA ESCRIBANO

La Soberana de las Tonadilleras Españolas. Juventud, Belleza, Elegancia y Gracia con el siguiente Programa:

1—LA SOBERANA "Presentación".
2—LA CHICA DEL LIO "Canción".
3—MENTIRA SEVILLANA "Seguidillas cantadas y bailadas".
4—SOL DE ESPAÑA "Canción Andaluza"
5—TO ESO PASO "Chotis Madrileño" (donde lucirá tres regios Mantones de Manila.
6—MI HOMBRE "La popular canción para corear".
7—OJITOS NEGROS "Tango Flamenco cantado y bailado".

CANCIONES CUBANAS

8—SI LLEGO A BESARTE "Danzón Cubano".
9—MUJER PERJURA "Couplet".

Una Tanda solamente a las 8. Noche.

PRECIOS: Lunetas numeradas 75 ctvs.
Palcos de 4 sillas $3.50. Palcos de 6 sillas $5.00.

Figura 2.6 Paquita Escribano en el Teatro Olimpo. *El Mundo*, 3 de marzo 1922, 1.

[62] También conocido como el Teatro Paramount, abrió sus puertas en 1920 y cerró en 1999. José Méndez. *Teatro Paramount.* Consultado el 7 de marzo de 2025. https://cinematreasures.org/theaters/3835.
[63] "Por el Olimpo, los triunfos de la Escribano", *El Mundo*, 6 de marzo de 1922, 6.

Su programa, confirma una vez más la interconexión entre las escenas artísticas de Cuba, España y Puerto Rico. Por otro lado, el hecho de que su espectáculo atrajera a las "familias más distinguidas" sugiere que estas presentaciones no sólo eran entretenimiento, sino vehículos de distinción social. Este detalle sobre la audiencia nos lleva a reflexionar sobre la función del cuplé y la tonadilla en distintos sectores sociales. Mientras que el cuplé podía asociarse con lo popular y, en algunos casos, con el espectáculo de variedades más libre, la tonadilla tenía una mayor carga de teatralidad y respeto dentro de ciertos círculos. La recepción de Escribano por parte de la élite puertorriqueña sugiere que su presentación estaba enmarcada en un contexto donde el entretenimiento también era un acto de distinción, un espacio donde las clases altas reafirmaban su estatus asistiendo a espectáculos exclusivos. En conjunto, estos relatos refuerzan la idea de que el Caribe de los años veinte fue un espacio de tránsito y transformación artística, donde las intérpretes llevaron su arte de un país a otro en donde adaptaron sus repertorios y estilos según las expectativas de cada sociedad.

Luisa de Lerma

El caso de Luisa de Lerma nos permite profundizar en la evolución de la danza española y su relación con los circuitos teatrales del Caribe en la década de 1920. Su presencia en Puerto Rico en 1922 y sus presentaciones en el Teatro América[64], el Teatro Cervantes del Manatí[65] y el Teatro Olimpo[66], la sitúan dentro de una red de circulación artística que compartió con otras intérpretes como Paquita Escribano y

[64] "Luisa de Lerma debutará en el América", *El Mundo*, 18 de marzo de 1922, 6.
[65] "Luisa de Lerma en el Teatro Cervantes", *El Mundo*, 5 de abril de 1922, 3.
[66] "Luisa de Lerma en el Teatro Olimpo", *El Mundo*, 7 de abril de 1922, 1.

Carmen Flores, quienes también hicieron del Teatro Olimpo un espacio clave para la difusión del cuplé, la tonadilla y el baile español.

A diferencia de otras artistas que se enfocaron en el cuplé y la interpretación teatral, Luisa de Lerma destacó como bailarina dentro del género de variedades, lo que la ubicó en un momento de transición en la escena española. Según Victoria Caya Naya en su estudio "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)", la trayectoria de Lerma se enmarcó en un periodo de transformación en la danza española, donde las bailarinas de variedades jugaron un papel clave en la modernización y difusión del género. Estas artistas contribuyeron a la consolidación de la danza española escénica a través de la integración de elementos tradicionales con nuevas influencias que respondían a la evolución de los espectáculos teatrales y de variedades.[67] Su repertorio incluyó piezas como *La maga del baile*, *El relicario*, *Alegrías* y *La Borinqueña*.[68] Este último baile resulta particularmente llamativo, ya que remite al término "Borinquen", la forma española de Borikén/ Boriquén, que era el nombre dado a la isla de Puerto Rico por su población originaria. Este nombre se convirtió en símbolo de la identidad puertorriqueña y ha sido ampliamente utilizado en la música y en la literatura. Su música estaba inspirada en el himno nacional de Puerto Rico, cuya composición pasó por diversas transformaciones desde su origen en el siglo XIX. Según Aurelio Tió en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia*, su melodía, atribuida a Francisco (Paco) Ramírez, ha sido objeto de debate ya que existen versiones similares

[67] Victoria Cavia Naya, "Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013): 39-61.
[68] Carlos N. Carreras, "Entre cortina y cortina, Luisa de Lerma", *El Mundo*, 12 de abril de 1922, 3.

en otros países de América.[69] Su música fue adaptada al ritmo de danza puertorriqueña y su letra escrita por Lola Rodríguez de Tió en 1868, en el contexto del levantamiento independentista del Grito de Lares, reflejó su rechazo al dominio español. Según este estudio, la canción del himno se conocía como *La Almojábana*, pero el pueblo puertorriqueño comenzó a llamarla *La Borinqueña*.[70] Tras la invasión de EUA a la isla, la letra fue considerada subversiva hasta el punto que, en 1903, Manuel Fernández Juncos redactó una nueva. Gracias a su tono más neutral fue finalmente aceptada como himno oficial cuando en 1952 Puerto Rico se convirtió en Estado Libre Asociado.[71]

Teniendo en cuenta estos antecedentes, uno de los aspectos más llamativos de la presentación de Luisa de Lerma es su mencionada gira resultó en la interpretación de *La Borinqueña*, como tema tan profundamente vinculado a la identidad nacional puertorriqueña por que al ser una colonia de los EUA, tanto el himno como la bandera fueron agentes diferenciadores en la construcción de la identidad. La forma en que esta pieza fue incluida en el repertorio y descrita en la prensa resulta ambigua, ya que su elección podría entenderse como un gesto de respeto hacia el público puertorriqueño. No obstante, también es posible leerlo como una estrategia de apropiación cultural. Es relevante mencionar cómo la danza española y el repertorio de las bailarinas de variedades podían absorber e integrar elementos de identidad nacional en contextos de espectáculos internacionales que en definitiva podría generar

[69] Aurelio Tió, *El Himno de Puerto Rico*, en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia*, vol. VIII, núm. 29 (San Juan, PR: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1983), 23.
[70] Tió, *El Himno de Puerto Rico*, 18.
[71] *Ibid*., 24-25.

una mezcla de reconocimiento y tensión en torno a la autenticidad o al apropiacionismo de estas apropiaciones.

El paso de Luisa de Lerma por Puerto Rico tras una gira por los EUA reafirma la idea de la isla como un nodo dentro de la red de circulación artística del Caribe y América del Norte.

Figura 2.7 Luisa de Lerma. *El Mundo,*12 de abril de 1922, 3.

La elección del Teatro América, el Teatro Cervantes del Manatí y el Teatro Olimpo como escenarios principales sugiere que estos espacios funcionaron como centros de legitimación cultural, donde el repertorio extranjero encontró acogida dentro de un marco de consumo de élites. Al analizar la trayectoria de Escribano,

Flores y Lerma, se hace evidente que este último teatro, además de acoger figuras destacadas de la danza y la música española, también sirvió como un espacio donde la identidad cultural puertorriqueña se negociaba y se proyectaba dentro de un marco más amplio de circulación artística.

Amalia Molina (Sevilla, 1885-Barcelona, 1956)

La figura de Amalia Molina nuevamente nos sumerge en una faceta de la evolución del cuplé en el Caribe a través de la interacción entre el repertorio español y la cultura puertorriqueña. Su visita en octubre de 1922 fue parte de una gira por América que comenzó en 1921 en Argentina, donde permaneció casi medio año para luego continuar su gira por países como Chile, Perú, Cuba y México.[72] Su paso por Puerto Rico la sitúa dentro del circuito artístico de artistas como Paquita Escribano, Carmen Flores y Luisa de Lerma y responsable como ellas, por tanto, de la presentación de repertorios que incluyeron piezas de cuplé y flamenco. En este sentido, según Ángeles Cruzado en "La forja de una estrella: Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades", Molina en sus inicios se sumó a la moda del cuplé de manera pionera dado que llevó la canción al terreno flamenco y sentó precedentes para artistas como Antonia Mercé *la Argentina*, —responsable, más adelante— de incorporar elementos

[72] "Amalia Molina, el arte y la gracia de Sevilla", *Flamencas por Derecho*, consultado el 7 de marzo de 2025, https://www.flamencasporderecho.com/amalia-molina-ix/.

del folclore regional español, latinoamericano e incluso filipino para la creación de muchos de sus solos de danza.[73]

Molina debutó en el Teatro América, un espacio donde también se presentaron varias figuras que hemos analizado. Su espectáculo fue ampliamente anunciado con un tono que realzó su prestigio: "Nadie debe faltar a la hermosa función que nos ofrece la gentil Amalia Molina (nombre que vuela como una saeta) y en la cual se ha combinado un programa selecto y escogido, a la altura de la cultura artística de San Juan".[74] Esta estrategia de promoción refuerza la idea de que el cuplé, en ese momento, se convirtió en un vehículo de prestigio cultural capaz de atraer a las élites. Uno de los momentos más destacados de su presentación fue la interpretación de *La Jibarita*, una serie de cuplés creados por el compositor Rafael Balseiro con letra del poeta Carlos N. Carreras, ambos puertorriqueños.[75] Esta obra se inspiró en el paisaje rural montañoso y en la vestimenta tradicional de la jíbara puertorriqueña, cuya indumentaria consiste en una blusa blanca de algodón y una falda larga, ambas generalmente adornadas con volantes y encajes. La falda puede ser de colores sólidos o estampados florales. La elección de esta pieza dentro de su repertorio es crucial porque señala un intento de conectar con el público puertorriqueño a través de un símbolo local. Sin embargo, su interpretación y recepción merecen un análisis más profundo.

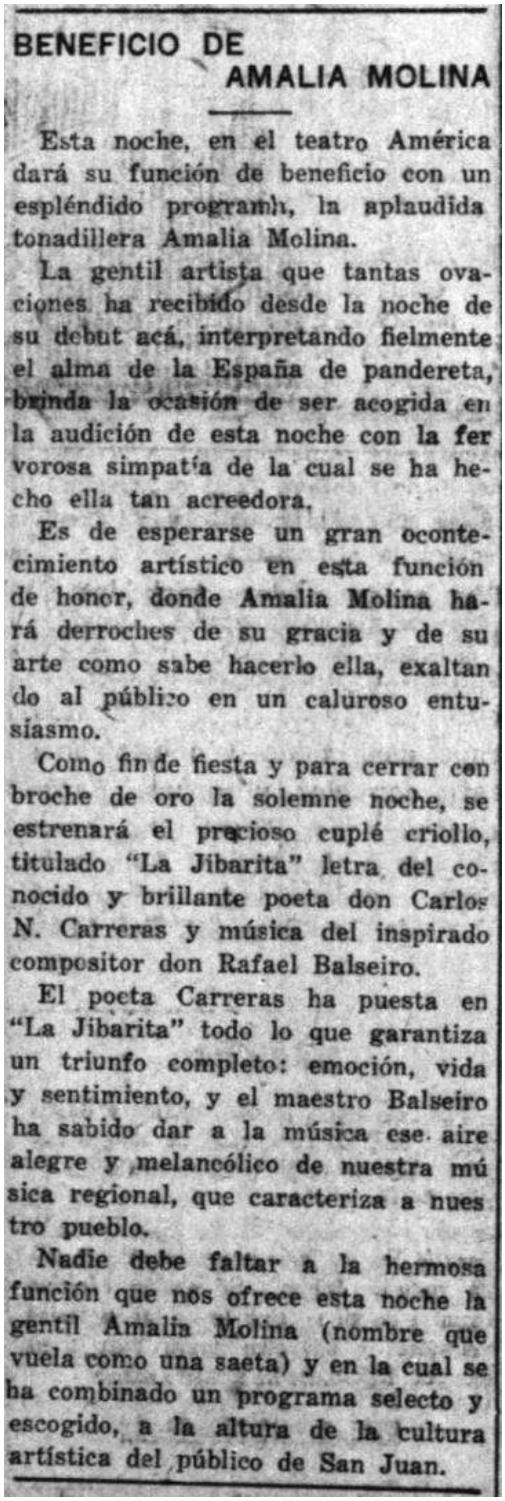
[73] Ángeles Cruzado Rodríguez, "La forja de una estrella: Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades", *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, no. 1 (2021), 46.
[74] "Beneficio de Amalia Molina", *El Mundo,* 30 de octubre de 1922, 3.
[75] "La Jibarita", *El Mundo*, 30 de octubre de 1922, 1.

Esta actuación de Amalia Molina permite entender cómo se las representaciones de estas bailarinas ayudaron a aliviar el discurso en torno al proceso de encuentro y desencuentro derivado de la colonización. En Puerto Rico, el término "jíbaro" representó históricamente al campesino de ascendencia hispánica proveniente de las zonas montañosas el país. Sin embargo, la referencia que presenta esta figura en el mencionado espectáculo utiliza el diminutivo "jibarita", lo que contribuye a una visión suavizada y contradictoria de un personaje cuyas raíces culturales fueron marcadas por tensiones históricas coloniales. Este concepto, relacionado con el campo y la montaña como denominadores comunes, evoca la dicotomía entre las raíces impuestas de la plantación y la contraplantación, fundamentos simbólicos de lo que se denomina la "casa caribeña".[76]

La reflexión sobre el jíbaro como símbolo de la "casa caribeña" surge como una estrategia para atenuar los procesos de la colonización. Esta visión se consolidó tras la posterior creación del ELA y ampliamente promovida por el ICP mediante su interpretación hegemónica de la identidad nacional. Como se menciona en el primer capítulo de esta tesis, este enfoque presentó una tríada de raíces étnicas: africana, indígena y española. No obstante, dicha representación omitió el reconocimiento de que "el encuentro" estuvo profundamente atravesado por procesos abarcadores de desintegración y transformación social indiscutiblemente vinculados a la colonización.[77]

[76] Ángel G. Quintero Rivera, *La danza de la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana,* 177.
[77] Quintero Rivera, *La danza de la insurrección por una sociología…*, 190.

En este sentido, la representación de la "jibarita" puede verse como una estrategia para atenuar estas tensiones históricas, integrando la imagen del jíbaro dentro de un marco más aceptable para el consumo teatral. Lo que hace a Amalia Molina particularmente interesante dentro de este análisis es su doble papel como precursora del cuplé flamenco y como figura que, a través de su repertorio, interactuó con la identidad puertorriqueña en un contexto de cambio sociopolítico.



BENEFICIO DE AMALIA MOLINA

Esta noche, en el teatro América dará su función de beneficio con un espléndido programa, la aplaudida tonadillera Amalia Molina.

La gentil artista que tantas ovaciones ha recibido desde la noche de su debut acá, interpretando fielmente el alma de la España de pandereta, brinda la ocasión de ser acogida en la audición de esta noche con la fervorosa simpatía de la cual se ha hecho ella tan acreedora.

Es de esperarse un gran ocontecimiento artístico en esta función de honor, donde Amalia Molina hará derroches de su gracia y de su arte como sabe hacerlo ella, exaltando al público en un caluroso entusiasmo.

Como fin de fiesta y para cerrar con broche de oro la solemne noche, se estrenará el precioso cuplé criollo, titulado "La Jibarita" letra del conocido y brillante poeta don Carlos N. Carreras y música del inspirado compositor don Rafael Balseiro.

El poeta Carreras ha puesta en "La Jibarita" todo lo que garantiza un triunfo completo: emoción, vida y sentimiento, y el maestro Balseiro ha sabido dar a la música ese aire alegre y melancólico de nuestra música regional, que caracteriza a nuestro pueblo.

Nadie debe faltar a la hermosa función que nos ofrece esta noche la gentil Amalia Molina (nombre que vuela como una saeta) y en la cual se ha combinado un programa selecto y escogido, a la altura de la cultura artística del público de San Juan.

Figura 2.8 "Beneficio de Amalia Molina", *El Mundo,* 30 de octubre de 1922, 3.

Su interpretación de *La Jibarita,* por un lado, ilustra la movilidad del cuplé en el caribe y, por el otro, muestra cómo los artistas extranjeros adaptaban sus repertorios a los espacios donde se presentaban. Con esta incorporación al análisis, se reafirma que el Teatro América, el Teatro Olimpo y otros escenarios en Puerto Rico funcionaron como espacios donde se legitimaron nuevas narrativas culturales, con artistas como Molina, Escribano, Flores y Lerma ocupando un papel central en la configuración de una identidad escénica híbrida.

Tórtola Valencia (Sevilla, 1882-Barcelona, 1955)

El caso de la artista Carmen Tórtola Valencia introduce una dimensión diferente dentro del circuito artístico de América en los años veinte. Mientras que las cupletistas y bailaoras que hemos analizado hasta ahora —como Amalia Molina, Paquita Escribano y Luisa de Lerma— construyeron sus carreras sobre la base de la danza española y el cuplé, Tórtola Valencia trascendió las convenciones del género de variedades y desarrolló una estética híbrida, influida por las corrientes de modernismo escénico y el orientalismo. Según Irene López Arnaiz en su texto "Derivas espirituales y orientalistas de la danza en España. Los inicios de Tórtola Valencia en Madrid", sus primeras presentaciones en Londres en 1908, donde debutó en la comedia musical *Havana*, se caracterizaron por un repertorio que osciló entre lo español y lo oriental, consolidando una estética que respondía a la fascinación europea por lo exótico a inicios del siglo XX.[78] Por su parte, Michelle Clayton en "Modernism´s Moving Bodies", la primera gira de Tórtola Valencia por América en 1916 estuvo formada por

[78] Irene López Arnaiz, "Derivas espirituales y orientalistas de la danza en España. Los inicios de Tórtola Valencia en Madrid", en *Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, 141-142.

cinco extensos circuitos por la región, en los que no sólo presentó el repertorio, estrenado en Europa, sino que también estableció diálogos con intelectuales y artistas interesados en el rescate y la revalorización del patrimonio precolombino que llevaron a la creación de nuevas piezas. En Perú, Tórtola desarrolló su *Danza inca guerrera*, inspirada en el huayno andino y en piezas conservadas en el Museo Histórico Nacional, una obra que presentó ante el Presidente de la República en 1925. La relevancia de esta pieza favoreció que la imagen de esta interpretación fuera incluso utilizada en la Exposición Panamericana de Sevilla de 1929. A lo largo de sus giras, la bailarina reunió un amplio archivo de vestuarios, fotografías y recortes de prensa en su colección personal que llevaba consigo en sus viajes internacionales y que respaldaba la convivencia de estas influencias en su ecléctico repertorio. Su presencia en América generó debates sobre modernidad e identidad cultural, siendo celebrada en algunos lugares como un signo de reconocimiento internacional y cuestionada en otros por su enfoque coreográfico.[79]

Su llegada a Puerto Rico en 1922 fue ampliamente cubierta por la prensa. Desembarcó del vapor Antonio López, procedente de América del Sur, y su recepción no pasó desapercibida. La prensa puertorriqueña la comparó con la bailarina rusa Anna Pavlova, que había visitado la isla en 1917.[80] La magnitud del evento se reflejó en la bienvenida que recibió, con la presencia de, una banda de música un gesto que subraya la relevancia de su figura.[81] Al día siguiente, el periódico publicó otra nota en la que se destacaba la cálida acogida tanto por la parte de la colonia española como de

[79] Michelle Clayton, *Modernism's Moving Bodies*, *Modernist Cultures* 9, no. 1 (2014): 32-35.
[80] "La clásica bailarina española Tórtola de Valencia llegará a Puerto Rico el próximo jueves", *El Mundo,* 18 de diciembre de 1922, 1.
[81] "Puerto Rico entero quiere venir a San Juan para ver el fenómeno", *El Mundo*, 20 de diciembre de 1922, 5.

la sociedad puertorriqueña, evidenciando una marcada distinción entre ambas comunidades y las tensiones que esto a veces generaba.[82] Esta división era común en el Puerto Rico de la época, donde las manifestaciones culturales podían percibirse como espacios de legitimación social y política.

Teatro Municipal

HOY JUEVES 11

DEBUT DE LA MUNDIAL AFAMADA BAILARINA
DE LOS PIES DESNUDOS
THE MOST NOTED DANCER OF THE LATIN RACE

TORTOLA VALENCIA

— PROGRAMA —

Muñeca de Porcelana, Recuerdos Ibéricos, Gitana de los Pies Desnudos, Minnette, Las Penas de Pierrot, Muerte de Aas, Baile del Hawaii, Domadora de Serpientes, Incienso y Danza Mora:

MUSICA DE LOS VIRTUOSOS:

Drigo, Datros Vila, Saint Saens, Paderewsky, Tosselli, Grieg, Bantockt, Buccalossi y Chapi.

HORA 9 P. M.

A todo espectador se le entregará en la taquilla un programa con el argumento de las danzas:

Las localidades están a la venta desde hoy a las nueve de la mañana.

PASE POR TAQUILLA.

Figura 2.9 Tórtola Valencia en el Teatro Municipal. *El Mundo,* 11 de enero de 1923, 3.

Su debut en el Teatro Municipal del Viejo San Juan, bajo la gestión de los empresarios Bruno y Vázquez, fue promovido con un repertorio variado, que incluía el *Baile de Hawaii*, además de danzas de inspiración española y orientalista, y secuencias coreográficas basadas en poses escultóricas y frescos clásicos, una técnica similar a la de Isadora Duncan. Este exotismo se manifestó a través de la diversidad de sus interpretaciones y en la manera en que moldeó su imagen y repertorio para

[82] "Tórtola Valencia llegó ayer a San Juan", *El Mundo*, 29 de diciembre de 1922, 8.

encajar con las expectativas del público europeo.[83] El caso de Tórtola Valencia ilustra cómo el exotismo se convirtió en un eje central en la construcción de su imagen y repertorio. Su recorrido por América y su apropiación de danzas precolombinas le permitieron insertar su arte en los discursos de modernidad e identidad cultural, algo que la diferenció de las cupletistas más convencionales. En definitiva, su paso por Puerto Rico en 1922 reafirma la isla como un nodo clave dentro de las rutas comerciales y artísticas de la época, al tiempo que evidencia cómo la danza y el espectáculo se entrelazaban con discursos de colonialismo, modernidad e identidad cultural.

Encarnación López Júlvez, *la Argentinita* (Buenos Aires, 1895-Nueva York, 1945)

Una de las figuras más destacadas fue la bailarina Encarnación López Júlvez, conocida como *la Argentinita*, quien llegó a Puerto Rico en 1935. Esta bailarina desempeñó un papel clave en la consolidación de la danza española dentro y fuera de España, especialmente durante la Edad de Plata. Su trayectoria artística evolucionó desde la interpretación de cuplés hasta su transformación en una de las mayores renovadoras del baile español. Además de su virtuosismo escénico, revitalizó el folclore a través de nuevas interpretaciones teatrales y consolidó su legado como una de las artistas más influyentes de la danza española del siglo XX. [84] Estableció un repertorio que trascendió las fronteras nacionales y mantuvo una estrecha relación con literatos, pensadores y artistas de la conocida como Generación del 27, cuyo impacto resultó fundamental en la modernización del arte español. Este proceso tomó impulso

[83] Clayton, *Modernism's Moving Bodies*, 32.
[84] Idoia Murga Castro, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, 128.

con la fundación de su Compañía de Bailes Españoles en 1933, con el apoyo de figuras como Ignacio Sánchez Mejías, Federico García Lorca y otros intelectuales. Por desgracia, el proyecto apenas duró un año, dado que en agosto de 1934 la inesperada muerte de quien era entonces su pareja, el torero Sánchez Mejías, en el ruedo, la llevó a deshacer la agrupación y poner tierra por medio en su gira por América.[85]

En marzo de 1935, poco antes de viajar de nuevo a América, *la Argentina* explicó en una entrevista que en esa gira sólo ofrecería conciertos de danzas y canciones, dejando la reorganización de su compañía de ballets para su regreso, con el objetivo de emprender una tournée por Europa.[86] Así, ese mismo año la artista se presentó en el Teatro Municipal de San Juan el 25 de diciembre, acompañada por su hermana Pilar López, el bailarín Miguel Albaicín, el pianista Enrique Luzuriaga, y el guitarrista Pepe Badajoz.

En una entrevista publicada por el periódico *El Mundo*, se le preguntó a la bailarina: "¿Piensa usted, en estos viajes suyos por América, incorporar a su repertorio la música popular de estos países?". Su respuesta fue contundente: "Decididamente. Ya les presentaré a ustedes en San Juan una danza incaica, revestida con trajes auténticos, y un joropo venezolano, con los que he enriquecido mi repertorio. Veré qué puedo llevarme de aquí. Tengo el propósito de ofrecer a mi

[85] Idoia Murga Castro, *La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata* (Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos, 2012), 11-23.
[86] Beatriz Martínez del Fresno, *"El sombrero de tres picos, un 'delicioso ballet grotesco' en la España de la Edad de Plata"*, en *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después*, ed. Dácil González Mesa, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020), 401.

Figura 2.10 "*La Argentinita* en el Teatro Municipal", *El Mundo*, 20 de diciembre de 1935, 5.

regreso a España, un programa completo de folklore americano".[87] No obstante, no quedó claro qué elementos específicos de la danza o música puertorriqueña incorporó finalmente a su repertorio, aunque su intención de apropiárselos fue evidente. Con todo, sus representaciones en la isla se caracterizaron por la variedad de sus danzas españolas, canciones tradicionales y bailes populares. Este repertorio se constituyó como modelo a seguir para las artistas y compañías que le sucedieron.

Citando nuevamente a Murga Castro, en su escrito "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", menciona que la danza española fue incorporada en la política cultural del franquismo, y figuras como *la*

[87] Antonio Coll Vidal, "Llegó ayer a San Juan la insigne artista *Argentinita*", *El Mundo*, 24 de diciembre de 1935, 5.

Argentina, una artista a su vez superviviente desde el exilio, desempeñaron un papel clave en la conformación de una imagen de España en el exterior. A través de sus giras internacionales, su repertorio basado en el folclore español y en adaptaciones de danzas hispanoamericanas reforzó la idea de la Hispanidad como un vínculo cultural entre España y sus antiguas colonias. Esta estrategia legitimó la apropiación del folclore en América dentro de una narrativa donde lo español seguía ocupando el papel central en la construcción de la identidad hispánica.[88]

TEATRO MUNICIPAL EMPRESA: CIA INTER-ANTILLANA DE ESPECTACULOS

HOY — Segunda Presentación — HOY

LA ARGENTINITA

(ENCARNACION LOPEZ)

Con la colaboración de la eminente bailarina PILAR LOPEZ

Al piano — Bailarín — Guitarra

ENRIQUE LUZURIAGA — MIGUEL ALBAICIN — PEPE BADAJOZ

Decorados y Figurines: Bartolozzi, Ontañón y Fontanals

PRIMERA PARTE
DANZAS ESPAÑOLAS:

1 Sevilla — Albéniz
Pilar López y Miguel Albaicín
2 Valenciana — Granados
ARGENTINITA
3 Rumores de la Caleta — Albéniz
Enrique Luzuriaga, Piano
4 Leyenda — Albéniz
ARGENTINITA
5 Polo Gitano — Bretón
Pilar López y Miguel Albaicín
6 Cante Hondo (a guitarra y piano) — M. Machado
Poesía de
ARGENTINITA
7 De "Agua, Azucarillos y Aguardiente" — Chueca
A) El Barquillero: Miguel Albaicín
B) Seguidillas: Pilar López
C) Pasacalle: Pilar López y Miguel Albaicín
8 Mazurka de "La Verbena de la Paloma" — Bretón
ARGENTINITA
9 Granadinas — Popular
Pepe Badajoz, Guitarra
10 Panaderos (Baile español siglo XIX) — Chueca
ARGENTINITA, Pilar López y Miguel Albaicín

PARTE SEGUNDA
CANCIONES Y BAILES POPULARES

1 Sones de Asturias — Navarro
Pilar López
2 Romance de "Los Peregrinitos" — García Lorca
ARGENTINITA
3 Los Cuatro Muleros (Romance de Granada) — García Lorca
Pilar López y Miguel Albaicín
4 Aires de Castilla — Gombao
ARGENTINITA
5 La Boda de Luis Alonso — Giménez
Pilar López
6 Dos Tangos de Cádiz (Siglo XIX) — L. Navarro
a Guitarra
ARGENTINITA
7 Soleares — Popular
Pepe Badajoz, Guitarra
8 Danza Lagarterana, (Toledo) — M. Navarro
ARGENTINITA, Pilar López y Miguel Albaicín
9 Danza Española — Falla
Enrique Luzuriaga, Piano
10 De Alcañiz (Jota) — Font
ARGENTINITA

PALCO $9.00 — — LUNETA $1.50 — — BALCON $1.00 — — GALERIA 50cts.

Figura 2.11 Encarnación López, *la Argentinita*. *El Mundo,* 27 de diciembre de 1935, 4.

No obstante, este recuento histórico sobre el trabajo coreográfico de artistas como Encarnación López, Luisa de Lerma, Tórtola Valencia y Carmen Flores revela ejemplos claros de cómo se recurrió a la apropiación o reinterpretación de los bailes y tradiciones de los países que visitaban para enriquecer sus repertorios personales. El

[88] Murga Castro, "Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio" en *Tras los pasos de la Sílfide*, 219.

paso de numerosas bailarinas y compañías españolas por Puerto Rico tras la pérdida del imperio colonial reflejó un entramado de intercambios culturales, apropiaciones y discursos de legitimación. Puerto Rico, como un espacio neurálgico en el Caribe, recibió a figuras que consolidaron la danza española en la región y reforzaron el discurso de la Hispanidad, que buscaba estrechar lazos culturales con América.

La llegada de Antonia Mercé en 1917 marcó un punto de inflexión, estableciendo el baile español como símbolo de identidad hispánica. Su repertorio, que fusionó ópera, opereta y danzas tradicionales, lo posicionó en el circuito internacional. Durante los años veinte, el auge del cuplé y la tonadilla trajo a artistas como Resurrección Quijano, Carmen Flores y Paquita Escribano, quienes reforzaron el imaginario hispanocéntrico y la competencia por la autenticidad artística. En este contexto, Luisa de Lerma incorporó La Borinqueña a su repertorio, reflejando el interés por integrar elementos locales, aunque dentro de una apropiación cultural.

Los años treinta consolidaron la danza como instrumento ideológico. Amalia Molina, con su interpretación de La Jibarita, y *la Argentina*, con su búsqueda de un folclore hispanoamericano estilizado, ejemplificaron esta dinámica. La visita de *la Argentinita* a Puerto Rico en 1935 reafirmó su papel dentro de la Hispanidad, apropiándose de repertorios americanos para presentarlos en España, lo que demostró cómo la danza española, más allá del espectáculo, funcionó como una herramienta de legitimación cultural dentro de una relación de poder y apropiación simbólica.

2.4 Pro Arte Musical de Puerto Rico y su papel en la consolidación del baile español entre 1939 y 1951

La preferencia por la danza española en la sociedad puertorriqueña después de los años treinta se reflejó en el respaldo de influyentes asociaciones culturales, entre ellas, el ya establecido Casino de Puerto Rico y Pro Arte Musical de Puerto Rico.[89] Estas instituciones tuvieron un papel fundamental en la promoción del arte escénico en la isla y consolidaron un escenario propicio para la llegada de artes españolas en las décadas siguientes. El Casino de Puerto Rico inaugurado en 1917, fue un centro de intensa actividad social y artística donde se celebraban recepciones, bailes, conferencias y exhibiciones. Además, contaba con un pequeño teatro desmontable que facilitaba la presentación de espectáculos teatrales y musicales.[90] Por su parte, Pro Arte Musical, fundada en 1932, surgió como una sociedad de capital privado con el propósito de fomentar el desarrollo del arte musical tanto local como internacional.[91] Aunque su enfoque incluyó diversas manifestaciones artísticas, otorgó especial atención especial a la danza y la música española.

Las presentaciones de danza y música auspiciadas por Pro Arte Musical entre 1939 y 1951 fortalecieron el vínculo cultural entre España y Puerto Rico, además de contribuir a la construcción de un imaginario sobre la danza española en la isla.

[89] Luis Sánchez Cappa, "Pro Arte Musical celebra hoy vigésimo año de su fundación", *El Mundo*, 2 de mayo de 1952, 7.
[90] "Don Juan Hernández López hace historia del casino de Puerto Rico", *El Mundo*, 19 de diciembre de 1941, 3.
[91] En sus principios esta sociedad fue precedida por Elisa Tavárez de Stórer. Se inauguró con un concierto de los hermanos Figueroa, el 16 de julio en el Auditorio de la Escuela Superior Central de Santurce. Durante esa época Pro Arte Musical fue responsable de traer a más de cuarenta conjuntos de orquestas, cuartetos y ballets. La asociación se distinguió por presentar talento puertorriqueño de calibre mundial hasta que se disolvió en 1960. En 1976 resurgió y ha continuado sus temporadas hasta el presente de esta investigación.

Asimismo, la institución posicionó la danza española como una de las expresiones escénicas más apreciadas en Puerto Rico, que potenció un espacio de intercambio cultural entre artistas españoles y el público puertorriqueño. No obstante, el estallido de la Guerra Civil española transformó drásticamente la carrera de muchos bailarines de la Edad de Plata. Figuras destacadas desaparecieron de los escenarios o quedaron relegadas a espectáculos de guerra y teatros en el extranjero, en un intento por encontrar refugio ante la violencia del conflicto. Mientras algunos artistas fueron asimilados por la maquinaria cultural del régimen franquista, otros fueron enviados al extranjero como parte de campañas de propaganda republicana.[92] Entre ellos, numerosos bailarines no contaron con el respaldo institucional y debieron buscar oportunidades por sí mismos, evitando también la carga ideológica que podía suponer el apoyo de determinadas instituciones.

En este contexto, la llegada de compañías y bailarines españoles a Puerto Rico respondió a un interés artístico y se insertó dentro de un marco más amplio de diplomacia cultural. Durante los primeros años del franquismo, el régimen promovió el arte folclórico como una herramienta para proyectar una imagen unificada y tradicionalista de España. Así las giras de artistas españoles en América pueden entenderse como parte de una estrategia para reforzar lazos con la diáspora hispana y mantener la influencia cultural en la región.

Como se expuso en el primer capítulo, Puerto Rico también fue destino clave para los exiliados republicanos, quienes encontraron apoyo en la UPR y en redes académicas previas a su llegada. Muchos de estos intelectuales impartieron

[92] Idoia Murga Castro, *Pintura en danza,* 250.

conferencias, cursos y seminarios en donde esta institución fungió como una institución clave en su integración. En este proceso, Pro Arte Musical también tuvo un papel destacado en la acogida de exiliados, al auspiciar algunas de sus conferencias.[93]

No obstante, el recibimiento de los exiliados no fue homogéneo. Algunas asociaciones españolas y puertorriqueñas mostraron su simpatía con el general Franco incluso antes del fin de la Guerra Civil. Por ejemplo, en 1937, la Asociación Española de Auxilio Mutuo y Beneficencia de Puerto Rico expresó su adhesión al Gobierno de Burgos y, en 1939, celebró la victoria del franquismo con actos conmemorativos.[94] Estas posturas reflejan las contradicciones del escenario cultural puertorriqueño, en el que coincidieron tanto los simpatizantes del franquismo como los exiliados republicanos.

El estudio de las compañías y bailarines que se presentaron en Puerto Rico permite comprender cómo la danza española se proyectó en el extranjero y cómo fue recibida por el público local. Estas visitas reforzaron la idea de la danza como un símbolo de identidad nacional y al mismo tiempo evidenciaron la capacidad de adaptación de estos artistas a los gustos y expectativas del público puertorriqueño. A partir del análisis de los repertorios presentados durante estas giras, se puede identificar similitudes y diferencias entre las propuestas escénicas de cada artista. Esta perspectiva permite evidenciar cómo las narrativas coreográficas se ajustaron a las estrategias culturales del régimen franquista, al tiempo que reflejaron un proceso de

[93] Consuelo Naranjo Orovio y Miguel Ángel Puig Samper, *De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV, no. 735, enero-febrero de 2009), 98.
[94] *Ibid*., 94.

intercambio cultural con la audiencia puertorriqueña. A continuación, se explorarán algunas presentaciones auspiciadas por Pro Arte Musical entre 1939 y 1951. Se analizarán el impacto y la trayectoria de estos artistas, sus repertorios y el significado

Rosita Balcells Font (Barcelona, 1920-2003)

Según la Real Academia de la Historia, Rosa Balcells Font, conocida como Rosita Segovia, fue una destacada bailarina y coreógrafa dentro del ámbito de la danza española en la primera mitad del siglo XX.[95] Estudió con Pauleta Pàmies, Sacha Goudine, Joan Magriñá, el Cartagenero y el maestro Bautista. Debutó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1937 y, al año siguiente, recibió el nombramiento como primera bailarina. Actuó junto a Magriñá en óperas y recitales, y colaboró en La Habana con la compañía de Alicia Alonso y los hermanos Alonso entre 1939 y 1940. Participó en giras por México y Estados Unidos con Ernesto Lecuona y, en 1949, compartió escenario con Nina Verchinina y Olga Morosova.

El repertorio interpretado por Segovia se caracterizó por una combinación de la danza estilizada española y el ballet clásico, en donde incorporó elementos propios de la zarzuela y de la tradición coreográfica nacional. Su carrera se desarrolló en un periodo de intensos cambios políticos y culturales en España y en donde la bailarina a través del repertorio bailado evidenció el uso de la danza en el contexto de la Guerra Civil española como un vehículo de propaganda cultural, lo que impactó directamente en su trayectoria artística. Por ejemplo, en marzo y julio de 1938, Rosita Segovia

[95] Real Academia de la Historia, "Rosa Balcells Font", *Diccionario Biográfico Español*, accedido el 27 de marzo de 2025, https://historia-hispanica.rah.es/biografias/4845-rosa-balcells-font.

interpretó a Colombina junto a Joan Magrinyà en la pantomima insertada en *Las golondrinas*, reestrenada en el Liceo de Barcelona como parte de un homenaje a la 48ª División republicana, organizado por la Federación de Trabajadores de la Enseñanza, que agrupaba fundamentalmente a docentes de ideología socialista. [96] Esta presentación consolidó a Segovia como primera bailarina del Gran Teatro del Liceo. Por otro lado, el 15 de mayo de 1938, Rosita Segovia y Joan Magrinyà participaron en la representación del prólogo de *Els Pirineus*, la "trilogía catalana" de Felipe Pedrell, con coreografía de Magrinyà y dirección musical de José Sabater. Esta participación refuerza la presencia de Segovia en el circuito teatral republicano durante la Guerra Civil española.[97]

Además, ambos artistas participaron en la Fiesta de la Danza, la Música y la Poesía, celebrada el 26 de junio de 1938 en el Teatro Tívoli de Barcelona, un homenaje a Federico García Lorca y en beneficio de los movilizados de la industria del espectáculo militantes de la Confederación Nacional del Trabajo. Durante este recital, Segovia y Magrinyà interpretaron *Córdoba*, *Seguidillas* y *Sevillanas* de Albéniz y la jota de *La Dolores* de Bretón, reafirmando su relevancia dentro del circuito artístico republicano.[98] En el verano de 1938, la Generalitat de Cataluña envió a Rosita Segovia a Francia con el objetivo de recabar apoyos para la causa republicana. Durante esta gira, realizó presentaciones en diversas ciudades y finalizó su recorrido en París, antes de regresar a Barcelona para continuar con su trabajo en el

[96] Idoia Murga Castro, *Pintura en danza,* 217-218.
[97] *Ibid*., 218.
[98] *Ibid*., 221.

Liceo en la siguiente temporada.[99] Esta misión evidencia la participación activa de Segovia en la estrategia cultural republicana durante la Guerra Civil española, utilizando la danza como una herramienta de proyección política en el extranjero. La trayectoria de Segovia, marcada por su participación en actos republicanos y giras internacionales, ilustra cómo la danza se convirtió en una herramienta política en este periodo de crisis.

Previo a su debut en Puerto Rico, el periódico *El Mundo* publicó el 15 de noviembre de 1939 una reseña tomada de *El Diario de la Marina* (La Habana, 22 de febrero de 1939), como preámbulo a la presentación que ofrecería la bailarina española Rosita Segovia bajo el auspicio de Pro Arte Musical.[100] La nota destacaba su reciente éxito en Cuba y ofrecía un retrato elogioso de su desempeño junto al guitarrista Francisco Alfonso, con quien compartía escenario.

Según la crítica, el programa presentado en La Habana incluyó piezas del repertorio clásico español como *Córdoba* de Isaac Albéniz, el *Intermezzo* de *Goyescas* de Enrique Granados, y tres exigentes obras de Manuel de Falla: la primera danza de *La vida breve*, la *Danza del fuego* de *El amor brujo* y la *Farruca* de *El sombrero de tres picos*, ofrecida como número adicional ante la ovación del público. También figuraron coreografías de fuerte raíz popular como la *Sardana de las Monjas*, *Bodas de Luis Alonso* y la *Jota* de *La Dolores* del maestro Bretón, esta última bisada por petición del público. El programa cerró con dos piezas interpretadas a dúo por Segovia y Alfonso: *Andaluza (Capricho)* de Daniel Fortea y *Sevilla (Evocación)* de

[99] *Ibid*., 248.
[100] "El arte de Rosita Segovia: Juicio crítico sobre la aplaudida bailarina española", *El Mundo* 15 de noviembre de 1939, 6. Reproducido de *El Diario de la Marina* (La Habana, Cuba), 22 de febrero de 1939.

Emilio Pujol. La reseña enfatizaba tanto la técnica impecable como la expresividad dramática de Rosita Segovia, señalando su dominio del gesto y el manejo magistral de las castañuelas como elementos que revelaban una artista de gran sensibilidad musical. En ese contexto, su inminente llegada a Puerto Rico era anunciada con entusiasmo, anticipando un programa similar al que había sido recibido con entusiasmo en los círculos culturales habaneros.

En el marco de la promoción de su debut en Puerto Rico, el periódico *El Mundo* publicó el 18 de noviembre de 1939 una reseña originada en México, que celebraba la trayectoria internacional de la bailarina española Rosita Segovia, en vísperas de su presentación en el Auditorium de la Escuela Superior Central el 21 de ese mismo mes.[101] La nota destacaba el impacto de sus recientes actuaciones en Norteamérica y la recibía como la heredera legítima del legado de Antonia Mercé, a quien se le atribuía haber definido el arte de la danza clásica española en décadas anteriores. Según el artículo, desde la visita de *la Argentina* no se había visto en los escenarios de México a una intérprete que evocara con tanta fidelidad la pureza y el estilo refinado de la danza clásica española. Rosita Segovia, anunciada como primera bailarina del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, llegaba por primera vez a América con el prestigio adquirido en los principales escenarios europeos. Su gira reciente por EUA había generado una serie de triunfos resonantes, entre ellos una presentación en el Durhester Garden de Pittsburgh ante quince mil espectadores, así como recitales en el Town Hall de Nueva York con la presencia de autoridades diplomáticas y políticas. Una de las críticas recogidas en el artículo, proveniente del *Sunday Enquirer* de

[101] "Más juicios críticos sobre el arte de Rosita Segovia", *El Mundo*, 18 de noviembre de 1939, 4.

Nueva York, subrayaba que Rosita Segovia reunía gracia, talento, sensibilidad, temperamento y una técnica sólida, anclada en un dominio absoluto de la escuela del ballet clásico. El cronista concluía afirmando que, a su juicio, Rosita Segovia representaba, en ese momento, la más destacada figura de la danza clásica española.

El programa presentado por Rosita Segovia y Francisco Alfonso en el recital auspiciado por Pro Arte Musical, el 21 de noviembre de 1939, se estructuró en cuatro partes.[102] En la primera sección, Rosita Segovia, con acompañamiento al piano de la pianista puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, interpretó *Córdoba* de Albéniz, *Bodas de Luis Alonso* de Giménez, la *Danza de La vida breve* de Falla y un bolero español del siglo XVIII. La segunda parte estuvo dedicada a la guitarra solista, a cargo de Francisco Alfonso, quien ejecutó obras de Fernando Sor (*Minueto*), Enrique Granados (*Danza andaluza*), Joaquín Malats (*Serenata*), Francisco Tárrega (*Recuerdos de la Alhambra*) y una *Jota con variaciones* del mismo compositor en arreglo propio. En la tercera parte, Segovia y Alfonso actuaron en conjunto con la obra *Leyenda* de Albéniz. La cuarta sección cerró la velada con nuevas intervenciones de Segovia, nuevamente acompañada por Rivera Salgado, en el *Intermezzo* de *Goyescas* de Granados, la *Danza del fuego* de Falla y la Jota de *La Dolores* de Tomás Bretón. La selección del programa evidenció un equilibrio entre la tradición clásica española y elementos del repertorio popular.

Florencia Pérez Padilla *Rosario* (Sevilla, 1918-Madrid, 2000) y Antonio Ruiz Soler (Sevilla, 1921-Madrid ,1996)

[102] "Concierto de Pro Arte esta noche: Rosita Segovia y Francisco Alfonso", *El Mundo*, 21 de noviembre de1939, 7.

Nacido en Sevilla el 4 de noviembre de 1921, Antonio Ruiz Soler, conocido como *Antonio* o *Antonio el Bailarín*, fue uno de los bailarines más virtuosos, expresivos y reconocidos internacionalmente del siglo XX.[103] Inició su carrera artística a una edad temprana y debutó en escenarios importantes cuando aún era un niño. Su trayectoria profesional abarcó más de 40 años. Se destacó como intérprete, coreógrafo y director de compañías como el Antonio Ballet Español y el Ballet Nacional de España.[104]

Rosario nació en Sevilla el 11 de noviembre de 1918. Provenía de una familia vinculada al mundo del flamenco y comenzó a asistir a espectáculos desde pequeña. En 1927, con apenas nueve años, formó pareja artística con Antonio Ruiz Soler. Compartió con él más de veinticinco años de carrera sobre los escenarios internacionales. Su formación inicial tuvo lugar en la academia de Realito.[105]Antonio Ruiz Soler y Rosario Pérez Padilla comenzaron su trayectoria artística en Sevilla siendo niños, formados inicialmente bajo la tutela de Realito. En 1933, sus familias decidieron profesionalizarlos al constituir una compañía propia. El empresario Villalvilla les otorgó el nombre artístico de *Los chavalillos sevillanos*, lo que marcó un antes y un después en su carrera, ya que pasaron a actuar como artistas independientes con cuadro propio.[106] Durante sus primeras giras por España, integraron repertorio flamenco con algunos números de escuela bolera y piezas estilizadas, incluyendo acompañamientos pianísticos, lo que otorgó mayor

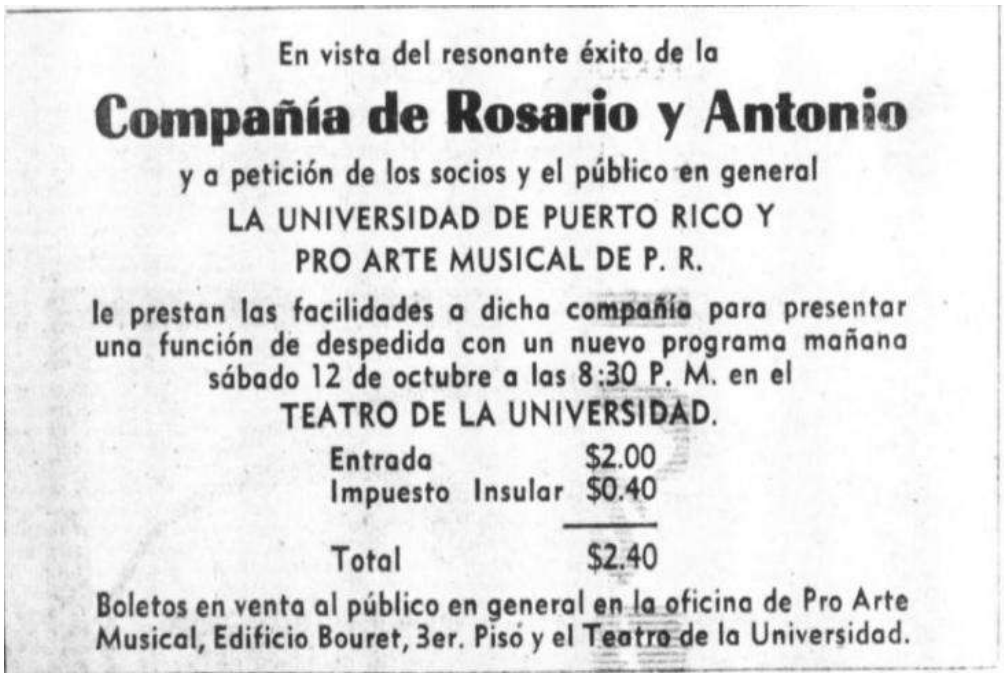
[103] María Dolores Segarra Muñoz, *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 65.
[104] *Ibid*., 8.
[105] *Ibid*., 73-74.
[106] *Ibid.,* 81-82.

sofisticación a sus actuaciones.[107] En 1937, con el inicio de la Guerra Civil, la pareja emigró a Buenos Aires. Debutaron en el Teatro Maravillas como parte de la compañía de Carmen Amaya. Tras la marcha de esta, Rosario y Antonio pasaron a ocupar la cabecera del cartel y a asumir la dirección coreográfica de sus propios espectáculos, consolidándose como figuras principales por primera vez.[108] En 1940 la pareja comenzó una etapa fructífera en EUA y en 1946 prepararon una gira de concierto que se extendió por distintos en países como México (Palacio de Bellas Artes), Panamá, Guatemala, El Salvador, Puerto Rico, Venezuela, Colombia y Cuba (Teatro Auditorium de La Habana).[109] Esta empresa ya había trabajado previamente con ellos durante su etapa como *Los chavalillos sevillanos* antes de su debut en Estados Unidos.[110]

La pareja debutó en el Teatro de la UPR entre el 9 y 12 de octubre de 1946.[111] Estas presentaciones fueron reseñadas por Alfredo Matilla, en el rotativo *El Mundo* los días 11[112] y 28 de octubre de ese año.[113] En las críticas el autor destaca la evolución del ballet español y su fusión entre la tradición popular y la técnica académica. El crítico señala la influencia de Antonia Mercé *la Argentina*, quien inició

[107] *Ibid.,* 82.
[108] *Ibid.,* 94, 97.
[109] Santiago Arriazu, *Antonio «El Bailarín»* (Barcelona: Ediciones B, 2006), 93–94 y Rafael Salama Benarroch, *Rosario: aquella danza española* (Granada: Manigua, 1997), 114, en María Dolores Segarra Muñoz, *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género,* 255.
[110] María Dolores Segarra Muñoz, *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: configuración y desarrollo de un género*, 255.
[111] "En vista del resonante éxito de la Compañía de Rosario y Antonio", *El Mundo*, 11 de octubre de 1946, 2.
[112] Alfredo Matilla, "Arte español en la Universidad: Rosario y Antonio", *El Mundo*, 12 de octubre de 1946, 10.
[113] Alfredo Matilla, "El milagro del Pelele", *El Mundo*, 28 de octubre de 1946, 8.

la transformación del ballet español y además advierte sobre el peligro de que la estilización excesiva desdibuje su esencia.


En vista del resonante éxito de la

Compañía de Rosario y Antonio

y a petición de los socios y el público en general

LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO Y

PRO ARTE MUSICAL DE P. R.

le prestan las facilidades a dicha compañía para presentar una función de despedida con un nuevo programa mañana sábado 12 de octubre a las 8:30 P. M. en el

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD.

Entrada	$2.00
Impuesto Insular	$0.40
Total	$2.40

Boletos en venta al público en general en la oficina de Pro Arte Musical, Edificio Bouret, 3er. Piso y el Teatro de la Universidad.

Figura 2.12 Compañía de Rosario y Antonio. *El Mundo*, 11 de octubre de 1946, 2.

El éxito de Rosario y Antonio fue tan destacado que regresaron al año siguiente, y se presentaron nuevamente en el teatro universitario los días 6 de octubre y 10 de noviembre de 1947.[114] Sobre estas funciones Alfredo Matilla reseñó el estreno de la pieza *Triángulo*, estrenada en Puerto Rico.[115] En su reseña, elogió la presentación del ballet *Triángulo*, coreografiado por Antonio Ruiz Soler e interpretado por la compañía de Rosario y Antonio en el teatro de la UPR. La obra, basada en la *Danza española No. XI* de Enrique Granados, fue creada en Cuba por

[114] "Pareja de bailes actuará para Pro Arte en el teatro de la UPR", *El Mundo*, 27 de octubre de 1947, 8.
[115] Alfredo Matilla, "Los chavalillos montan nuevo ballet que da rumbo a coreografía", *El Mundo*, 14 de noviembre de 1947, 20-21.

Antonio para ser interpretada por Pastora Ruiz, Maclovia Ruiz y Roberto Iglesias. Matilla destacó que el estreno en Puerto Rico permitió al público presenciar una coreografía que abordaba el tema del triángulo amoroso desde una perspectiva estética y conceptual. La pieza representó el conflicto emocional entre dos mujeres y un hombre, con un simbolismo evidente en el uso de collares, a través de los cuales las mujeres intentaban vincular al hombre con sus inquietudes, mientras él mantenía una postura distante.

El crítico subrayó la maestría de Rosario y Antonio como intérpretes. Rosario se presentó con gran finura expresiva y gracia natural, destacándose especialmente en su ejecución del Intermedio de las *Goyescas* de Granados, calificado por Matilla como insuperable. Antonio alcanzó lo que consideró su plenitud artística, demostrando dominio técnico y creatividad coreográfica. La reseña valoró la complejidad musical de *Triángulo* y la capacidad de Antonio para desarrollar una coreografía que exploraba la profundidad emocional de la trama sin perder la esencia del estilo gitano.

Matilla consideró que el estreno de *Triángulo* en Puerto Rico podía señalar un nuevo rumbo para el ballet español. La obra combinó lirismo, dramatismo y elegancia, fusionando tradición e innovación. El programa, que incluyó otras interpretaciones de Rosario y Antonio, fue recibido con entusiasmo por un público que llenó el teatro en todas las funciones. La reseña concluyó destacando la posición de la pareja como figuras destacadas de la danza española contemporánea y su capacidad para modernizar el género manteniendo un alto nivel de calidad artística.

El estreno de *Triángulo* en Puerto Rico, representó un acontecimiento cultural importante para la isla. Este evento reflejó el marcado interés de las instituciones

locales, como Pro Arte Musical y la Universidad, en ofrecer producciones internacionales de alta calidad para la formación y enriquecimiento cultural de la ciudadanía. Además el estreno de esta pieza en Puerto Rico supone un posicionamiento de la isla como un escenario relevante en el circuito de la danza internacional. Luego de los éxitos logrados en América, Rosario y Antonio retornaron a la España franquista en 1949.[116]

Teresita Osta (Los Ángeles, 1910-San Francisco, 2002) y Emilio Osta (San Francisco, 1909- Arizona, 1987)

De ascendencia vasco-navarra, la bailarina Teresita Osta y su hermano, el pianista Emilio Osta nacieron en California de padres españoles. Desde los años cuarenta, recorrieron EUA, Canadá, Argentina, México, Venezuela, presentando un repertorio flamenco que combinaban con elementos de danzas y músicas centro y suramericanas.[117] En su juventud, Teresita formó junto a su padre, Felipe Osta, a la guitarra, y su hermano Emilio, al piano, el grupo The Castilian Trio, en el que cantaba y bailaba, destacándose en el vodevil. A finales de la década de 1920, en Nueva York, comenzó a estudiar flamenco y baile español con la familia Cansino, completando su formación poco después en Ciudad de México.[118]

[116] Idoia Murga Castro, "Éxodos danzados. Coreografías e intérpretes en el exilio de 1939" en *Creadoras del exilio republicano español en América Latina: Miradas transatlánticas y de género*, ed. Carmen Gaitán Salinas y Alejandro Coello Hernández (Granada: Editorial Comares, 2025, en prensa), 211.
[117] José Manuel Gamboa, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco* (Ediciones Universitarias, Athenaica, Fundación José Luis Ortiz Nuevo, 2021), 163.
[118] José Manuel Gamboa, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco*, 37.

En 1943 Teresita se encontraba en Nueva York y participó en el montaje del ballet *Café de Chinitas*, estrenado el 15 de mayo de ese año en la Metropolitan Opera House, dentro del Spanish Festival. La coreografía estuvo a cargo de Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, con música original de Federico García Lorca, armonizada por Gustavo Pittaluga y llamativos decorados de Salvador Dalí. El elenco incluyó a Pilar López, Soledad Miralles, Antonia Cobos, Dorita, José Greco, Valero, Manolo Vargas y Paco Lucena, con el acompañamiento musical del guitarrista Carlos Montoya.[119]

En Puerto Rico, Teresita y Emilio Osta se presentaron el 24 de noviembre de 1946 en el Teatro Universitario.[120] Este espectáculo fue reseñado por Alfredo Matilla en el periódico *El Mundo*, en la que ofreció una evaluación equilibrada de los conciertos de la pareja en la que resaltó sus virtudes sus áreas de mejora. Destacó la elegancia y delicadeza de Teresita en la interpretación de danzas estilizadas, aunque señaló que su expresividad resultó menos efectiva en piezas de raíz popular. [121] Consideró acertadas sus adaptaciones de danzas de América, aunque en ocasiones perdieron autenticidad folclórica. Por otro lado, Emilio Osta fue elogiado por su sensibilidad y destreza pianística pero cuestionó su elección de repertorio al incluir piezas de menor valor musical, como las de Lecuona.

Entre las piezas del programa destacaron las adaptaciones de bailes como la *Huarakas*, de origen incaico, y el *Gato*, de procedencia argentina, muestra un diálogo cultural entre España y América. Como venimos comprobando en el análisis de los

[119] Murga Castro, *Pintura en danza*, 374.
[120] "Pro Arte Musical presenta a Teresita y Emilio Osta en el Teatro de la Universidad ", *El Mundo*, 24 de noviembre de 1946, 3.
[121] Alfredo Matilla, "En el Teatro de la Universidad dos conciertos de Teresita y Emilio Osta", *El Mundo,* 29 de noviembre de 1946, 15.

repertorios de danza española, las programaciones combinaban de manera recurrente piezas basadas en los correspondientes imaginarios locales, una práctica que a su vez respondía a una estrategia artística que enriquecía sus repertorios y buscaba una respuesta empática en las localidades visitadas.

Teodosia Martínez Cabrejas "Mariemma" (Íscar, Valladolid, 1917-Madrid, 2008)

Otra destacada bailarina española que visitó Puerto Rico fue Guillermina Teodosia Martínez Cabrejas, conocida por su nombre artístico, Mariemma. Esta artista fue una de las más influyentes en la danza española del siglo XX, debido a sus aportaciones pedagógicas plasmadas en su obra *Mis camino a través de la danza,* donde documentó su método de enseñanza y su visión de la danza española.[122] Su formación artística comenzó en España, tras su infancia en Paris.[123] Durante su estancia en Francia, adquirió los fundamentos de la escuela bolera bajo la tutela de Juan Martínez y Francisco Miralles.[124] Su ascenso profesional comenzó en 1940 con una actuación en el Teatro Español de Madrid, coincidente con el inicio de la política de instrumentalización cultural del régimen hacia el exterior y se consolidó como una de las figuras más significativas de la segunda mitad del siglo XX.[125] En otoño de 1942, participó en la *Quinzaine de l'art espagnol* celebrada en la Galerie Charpentier de París, un evento promovido por el gobierno de Vichy en colaboración con la

[122] Mariemma. *Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza Española.* Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 1997.
[123] Victoria Cavia Naya, *Baile y cine: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943).* IMAFRONTE 19-20 (2008), 47.
[124] María Dolores Pérez González, *Metodología y análisis de las enseñanzas de baile flamenco* (Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Facultad de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales, Departamento de Economía Agraria, Finanzas y Contabilidad, Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas, 2023), 70.
[125] Idoia Murga Castro, "La Quinzaine de l'art espagnol: entre el exilio y la Ocupación", *Bulletin Hispanique* 120, no. 1 (2018), 298.

embajada española y la Falange.[126] En ese marco presentó el programa *Caprichos*, junto al pianista Enrique Luzuriaga, e interpretó obras de Falla, Granados, Turina y Quirós entre otros.[127] Tras la *Quinzaine*, fue enviada por la Falange a realizar una gira por Alemania nazi dentro de la Semana Musical Hispano-Germana. A su regreso, ofreció una función en la Salle Pleyel de París en agosto de 1942. La prensa española afín al régimen presentó su actuación como "un triunfo absoluto para Mariemma y para el arte español", destacando que "Falange ha sabido también salvar la danza española".[128] Según Victoria Cavia Naya en "Baile y cine: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole", para 1943 ya destacaba por su versatilidad en la escena nacional, y su talento traspasó fronteras gracias a exitosas giras que la llevaron por Europa. En un contexto marcado por el conflicto bélico y a la Dictadura de Franco, pocos artistas tuvieron el privilegio de acceder a estos circuitos internacionales.[129]

En Puerto Rico, la primera actuación de Mariemma tuvo lugar el 12 de septiembre de 1948 en el Salón de Actos de la Escuela Superior Central.[130] Esta presentación fue reseñada por Alfredo Matilla, quien curiosamente, pese a ser un exiliado español, destacó su impacto en el público y su lugar dentro de la tradición de la danza española.[131] El crítico señalaba que, hasta ese momento, la memoria del baile de Antonia Mercé, seguía dominando la percepción del público sobre la danza española, y que incluso figuras como Encarnación López *la Argentinita* no habían logrado superar esa influencia. Sin embargo, con la llegada de Mariemma, Matilla

[126] *Ibid*., 294.
[127] *Ibid*., 297.
[128] *Ibid*., 306-307.
[129] Victoria Cavia Naya, "Baile y cine: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole", 49.
[130] "Pro Arte Musical presenta a Mariemma", *El Mundo*, 11 de septiembre de 1948, 2.
[131] Alfredo Matilla, "Mariemma en Pro Arte", *El Mundo*, 15 de septiembre de 1948, 19.

reconoce que surge una nueva figura capaz de romper con esa nostalgia. No resulta sorprendente esa comparación con *la Argentina* en la medida en que la propia Mariemma entabló esa genealogía, declarándose discípula y heredera directa de sus legados —pese a no haber sido alumna suya o miembro de su compañía—.[132] Por otra parte, destacó su ejecución en *Córdoba* de Albéniz y reconoció a Mariemma como una bailarina con identidad propia, capaz de sostener y redefinir el legado de la danza española.

El análisis del texto de Alfredo Matilla sobre la presentación de Mariemma en Puerto Rico en 1948 ofrece varias lecturas en torno a la recepción de su arte en el exilio español, la continuidad de la danza española y la comparación con figuras previas como Antonia Mercé. Como se ha apuntado previamente, Matilla como exiliado español, formaba parte de un grupo intelectual y artístico que tuvo que abandonar España tras la Guerra Civil. En su reseña, se percibe una tensión entre la memoria de la danza española previa a la dictadura y la evolución de ésta bajo nuevas intérpretes. La mención de *Argentinita* y Antonia Mercé, dos artistas claves en la consolidación de la danza española en el siglo XX, sugiere que había un sentido de continuidad en la obra de Mariemma, pero también una renovación. Obviando toda connotación política y la evidente asociación de la bailarina vallisotelana con el régimen franquista, Matilla resalta que Mariemma no era una simple heredera, sino una bailarina con una personalidad propia capaz de redefinir la tradición.

[132] Ana Alberdi Alonso, "Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols," en *Mariemma y su tiempo: Actas del congreso celebrado en Madrid del 16 al 19 de diciembre de 2017*, ed. María Rosa Ruiz Celaá, Antonio Álvarez Cañibano y Paula de Castro Fernández (Madrid: INAEM / Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, 2018), 165-194.

El análisis de la crítica de Matilla sugiere que la actuación de Mariemma en Puerto Rico tuvo un impacto significativo, al punto de ser comparada con las más prestigiosas figuras de la danza española. Su arte logró trascender la política y el exilio, permitiéndole ser reconocida incluso por aquellos que habían dejado España debido a la dictadura. La reseña de Matilla en parte validó el talento de Mariemma, pero también refleja la complejidad de la relación entre la diáspora cultural española y las manifestaciones artísticas que continuaron desarrollándose dentro del país.

El año siguiente, Mariemma regresó con su Compañía de Baile Español, y se presentó en el Teatro de la UPR el 27 de noviembre de 1949 y en esta ocasión, su agrupación estaba compuesta por los bailarines Paco Fernández, Enrique Luzuriaga y Joaquín Villa, y en la guitarra destacó Paco de la Isla.[133] El repertorio presentado combinaba elementos de la música académica española, el flamenco y el folclore regional que se alineó con la construcción de una identidad nacionalista promovida durante el franquismo. Este programa ejemplifica cómo la danza y la música fueron utilizadas para proyectar una visión idealizada y unificada de España.

Sobre este concierto Alfredo Matilla también ofreció su crítica musical, en la que, a diferencia de la anterior, es posible detectar ciertos comentarios negativos.[134] En esta ocasión el periodista expresó su preocupación al identificar en ciertos casos la tendencia a convertir la danza española en un espectáculo superficial para satisfacer al público. Además, denunció la influencia de empresarios norteamericanos que, al parecer, buscaban imponer elementos de entretenimiento visual en detrimento de lo que él consideraba el arte puro. De esta manera, manifestó su desacuerdo con la

[133] "Pro Arte dará recital mañana en Universidad", *El Mundo*, 26 de noviembre de 1949, 9.
[134] Alfredo Matilla, "Fueron acogidos por la crítica programas de danza española", *El Mundo*, 29 de noviembre de 1949, 7.

presencia de zapateados excesivos, bailarines secundarios mediocres y efectos teatrales innecesarios, que consideraba ajenos o exagerados y que, a su juicio, distorsionaban la autenticidad del baile español.

Mariemma realizó una tercera visita al país y también se presentó en el Teatro de la UPR, los días 17 y 18 de octubre de 1951. Su visita fue igualmente reseñada por Alfredo Matilla, en la que reflejó la consolidación de la bailarina como una de las máximas exponentes del ballet español, además de su impacto en la escena cultural de la isla. Su regreso al país reafirmó el interés del público por su propuesta estética y fortaleció la labor de Pro Arte Musical, que continuaba promoviendo la difusión de la música y la danza de en el país. Matilla enfatizó que Mariemma brillaba más cuando se presentaba en solitario, sin cuerpo de baile y siguiendo la tradición de Antonia Mercé, quien destacó por sus exitosos recitales como solista. Finalmente, en la misma línea, señaló que su interpretación alcanzó mayor fuerza en la estilización y refinamiento del baile español dentro de un contexto de concierto. Además, destacó la precisión de sus movimientos y comparó la destreza de sus pies con la de un pianista virtuoso.

El programa de Mariemma incluyó una selección de piezas que abarcó desde el *Bolero clásico* y las *Danzas de la época de Cervantes* hasta piezas como la *Sardana* y *Mallorca* de Albéniz. Su repertorio confirmó su lugar como seguidora de la tradición del ballet español y la danza estilizada. Por otra parte, Matilla también destacó la participación de Enrique Lusuriaga al piano, quien acompañó con maestría tanto a la bailarina como en sus momentos solistas, y del guitarrista, Paco de la Isla.

En definitiva, el talento de Mariemma constituyó todo un hito para la crítica y la escena cultural de Puerto Rico. Su presentación y sus giras posteriores consolidaron su vínculo con el público puertorriqueño y reafirmó más aún el papel de Pro Arte Musical como una institución clave en la difusión de la danza y la música española en la isla.

2.5 Puerto Rico como escenario transatlántico: trayectorias de la danza española entre 1946 y 1958

Durante la posguerra española, el Caribe se convirtió en un espacio estratégico para la circulación de expresiones culturales hispánicas. Lejos de ser un mero receptor pasivo, Puerto Rico funcionó como plataforma de visibilidad, resignificación y encuentro para diversas manifestaciones del arte español, especialmente la danza española. Esta sección propone una lectura del baile español desde el Caribe, considerando a la isla no sólo como escala o vitrina, sino como escenario activo en la construcción simbólica de lo español en el exterior. Entre 1946 y 1958, la recepción del baile español en Puerto Rico estuvo atravesada por un entramado complejo de factores culturales, políticos y diplomáticos. Las presentaciones dancísticas durante este periodo revelan múltiples cruces entre arte y poder en un contexto determinado por los efectos del exilio republicano, la política cultural del franquismo y las dinámicas locales de modernización, turismo y consumo artístico. Estas trayectorias reflejaron tanto intereses estéticos como tensiones ideológicas.

A partir de la segunda mitad de la década de 1940, Puerto Rico experimentó un notable crecimiento en la cantidad y diversidad de espectáculos de baile español. Además de la Asociación Pro Arte Musical, otras instituciones y espacios culturales desempeñaron un papel clave en la promoción de estas presentaciones, como la Oficina de Actividades Culturales de la UPR, que auspiciaba espectáculos con un enfoque académico y artístico. Paralelamente, teatros como el Teatro Tapia, Teatro Riviera, Teatro Matienzo (hoy Teatro Francisco Arriví), Teatro La Perla en Ponce, Teatro Oliver en Arecibo, Teatro San José en Mayagüez, el Escambrón Beach Club y el Hotel Caribe Hilton, fueron escenarios fundamentales en la difusión del baile español en la isla.

Este auge del baile español se manifestó también en la diversidad de artistas y compañías que se presentaron en la isla a lo largo del periodo señalado. En orden cronológico, figuras como Ana María, Tere Amorós, Lola Flores e Imperio Argentina actuaron en los escenarios locales y ampliaron el repertorio visual y sonoro de la danza española en el Caribe. A estas se sumaron importantes compañías como las de Carmen Amaya, Pilar López, Hurtado de Córdoba y José Greco, cuyas giras incluyeron a Puerto Rico y que, en varios casos, incorporaron bailarinas puertorriqueñas en sus filas, lo que fortaleció el vínculo entre las escenas española y la local. Asimismo, la compañía de Roberto Iglesias contó con la participación de Rosario Galán, quien posteriormente se dedicó a la docencia en Puerto Rico. Estas conexiones demuestran que las experiencias dancísticas no sólo circularon por la isla, sino que también dejaron huellas perdurables en su tejido cultural. La amplitud de estas presencias artísticas evidencia que el baile español no fue un fenómeno uniforme, sino una constelación de estilos, trayectorias y redes que encontró en el archipiélago puertorriqueño un espacio fértil para su expansión y resignificación.

A medida que avanzaba la década de 1950, la danza española en Puerto Rico se consolidó como un arte de prestigio y se insertó en nuevos circuitos de exhibición. La presencia de artistas en hoteles como el Caribe Hilton, primer hotel de la cadena Hilton en abrir fuera de EUA en 1949 y la inauguración de la televisión en 1954, evidencia la expansión del arte español hacia ámbitos de entretenimiento más comerciales, a tenor con las políticas de modernización y proyección turística impulsadas por la Operación Manos a la Obra. Este cambio en los espacios de

representación ilustra cómo la danza española pasó a integrarse dentro del mercado cultural y turístico emergente en Puerto Rico.

Esta sección analizará la dualidad en la recepción de los espectáculos de baile español en la isla, examinando cómo figuras del exilio republicano, artistas independientes y agrupaciones auspiciadas por el franquismo coexistieron en un mismo espacio cultural. A través del estudio de sus presentaciones y de la crítica periodística de la época, se explorará el impacto de estas compañías en la escena artística puertorriqueña y su papel en la construcción de la imagen de España en el extranjero.

Carmen Amaya (Barcelona, 1918-Begur, 1963)[135]

Un caso notable fue el de la célebre bailaora Carmen Amaya, una de las figuras más influyentes del baile español en el siglo XX.[136] Nació en una chabola del barrio del Somorrostro, en Barcelona, frente al mar. Hija del guitarrista José Amaya "El Chino" y de Micaela, provenía de una familia gitana con raíces en el Sacromonte granadino. Desde los cuatro años comenzó a actuar junto a su padre en tabernas, donde desarrolló un estilo de baile poderoso y visceral que desafiaba las convenciones escénicas. Su talento excepcional fue evidente desde temprana edad, y recibió el

[135] Montse Madridejos Mora destaca que la ambigüedad en torno a la fecha de nacimiento de Carmen Amaya refleja tanto la informalidad en los registros civiles de comunidades gitanas marginadas como una estrategia de supervivencia en contextos de precariedad y explotación infantil en el espectáculo. Propone 1918 como la fecha más verosímil según el padrón de Barcelona de 1930 y otras evidencias gráficas y testimoniales. Véase Montse Madridejos Mora, *Las edades "movedizas" de Carmen Amaya*, *Sinfonía Virtual*, núm. 45, verano de 2023.
[136] Meira Goldberg, *Border Trespasses: The Gypsy Mask and Carmen Amaya's Flamenco Dance* (Tesis doctoral, Temple University, 1995).

apodo de “La Capitana”.[137] Su carrera estuvo marcada por su exilio tras el estallido de la Guerra Civil española. Luego del golpe de Estado huyó a Lisboa, y con su familia pasó por Argentina y Cuba antes de conseguir un contrato en EUA a finales de 1940.[138]

Su presencia en Puerto Rico se registró por primera vez el 28 de diciembre de 1946, cuando vino procedente de la isla de Cuba.[139] La compañía realizó una primera presentación en el Escambrón Beach Club el 31 de diciembre, seguida de otra en el Teatro Riviera el 1ro de enero de 1947.[140]

Figura 2.13 Carmen Amaya en el Teatro Riviera, *El Mundo*, 27 de diciembre de 1946, 16.

[137] Mercedes Albi, “Carmen Amaya y Antonio el Bailarín, encuentros y desencuentros”, *Revista de Flamencología*, núm. 32 (2022): 12–17, https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9247698.pdf.
[138] Idoia Murga Castro, “Éxodos danzados. Coreografías e intérpretes en el exilio de 1939”, en *Creadoras del exilio republicano español en América Latina: Miradas transatlánticas y de género*, 210.
[139] José Ufret, “Llegó Carmen Amaya con su tribu de gitanos”, *El Mundo*, 30 de diciembre de 1946, 5.
[140] “Carmen Amaya en el Escambrón”, *El Mundo*, 31 de diciembre de 1946, 26.

Posteriormente, la compañía culminó su visita con una presentación en el Teatro La Perla de Ponce a finales de enero.[141] La bailaora recibió una reseña elogiosa de Alfredo Matilla en *El Mundo*.[142] La "Estética del frenesí", nota publicada por el crítico, representa un testimonio de su impacto en Puerto Rico y del reconocimiento de su arte en el exilio. Matilla destacó la fuerza arrolladora de Amaya, señalando su expresión de técnica y carácter inigualables. Afirmó que su estilo rompió con las expectativas tradicionales del flamenco, en la incorporación de una rapidez y una agresividad que desafiaba los cánones establecidos. En la crítica, Matilla enfatizó que Amaya, más que seguir la escuela del flamenco tradicional, transformó la danza en un espectáculo de intensidad inigualable. Su zapateado es descrito como una tormenta rítmica, algo nunca antes visto en el escenario. Además, el crítico reconocía que su figura había sido fundamental en la internacionalización del flamenco debido a sus giras mundiales. Desde la perspectiva del exilio, esta reseña ofrece una mirada crítica sobre la evolución del flamenco y su impacto en la escena artística de Puerto Rico, que siguió reafirmando la conexión cultural con España.

Carmen Amaya regresó a Puerto Rico en 1958, lo que reafirmó su influencia en el ámbito cultural de la isla. El 14 de julio se presentó en el Auditorio de la Universidad de San Germán, el 15 de julio en la Universidad de Mayagüez y en el Teatro Municipal Tapia los días 17 y 18 de julio, en eventos que también quedaron documentados como parte de su legado artístico. Además se presentó en el Club Yaucano. Más tarde, la compañía se presentó en el Teatro Matienzo del 7 al 9 de agosto. En esta ocasión contó con la participación del guitarrista Sabicas, Goyo

[141] "Carmen Amaya en el Teatro La Perla", *El Mundo*, 24 de enero de 1947, 16.
[142] Alfredo Matilla, "Estética del frenesí", *El Mundo*, 4 de enero de 1947, 17.

Reyes, Domingo Alvarado, así como de Curro y Olga Amaya.[143] Sobre estas últimas figuras, es importante señalar que, después de la muerte de Amaya, Curro, sobrino de Carmen Amaya, y Olga, su esposa, formaron su propio grupo. Con esta nueva agrupación realizaron diversas visitas a la isla hasta que decidieron establecerse permanentemente y abrir una escuela en 1978.[144] Estas presentaciones contaron también con la participación de las bailarinas puertorriqueñas Elena Gandía y Alma Concepción, quienes formaban parte de la compañía Ballets de San Juan y compartieron el escenario con la agrupación.[145]

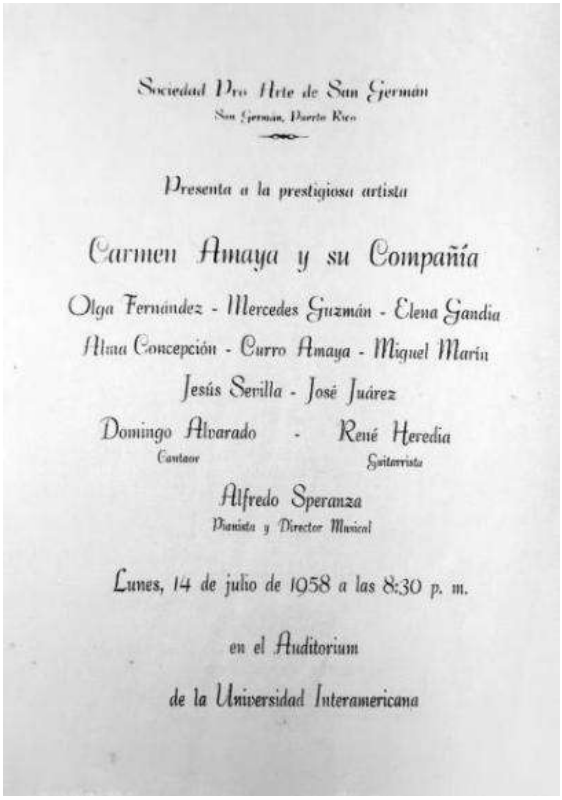
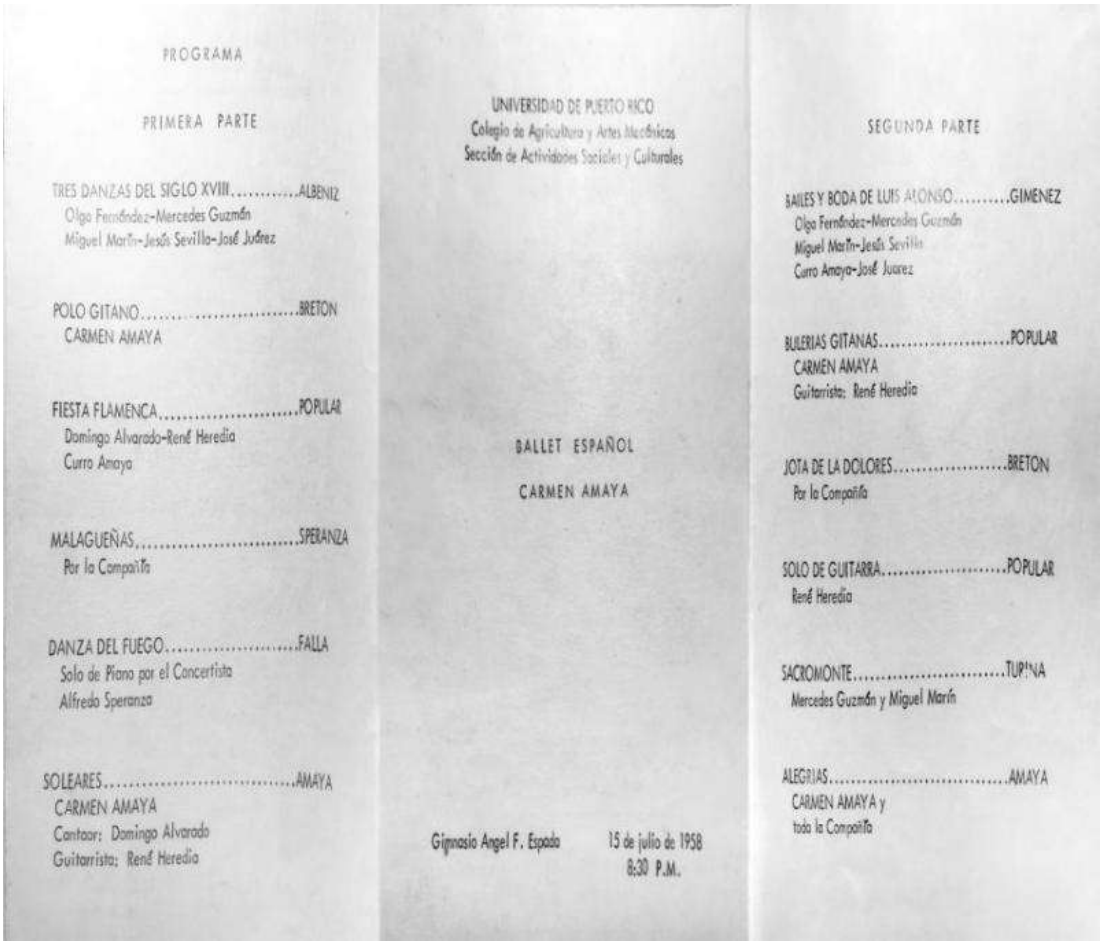


Figura 2.14 Carmen Amaya en la Universidad Interamericana, Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción*. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

[143] "Carmen Amaya en el Teatro Matienzo", *El Mundo,* 7 de agosto de 1958, 20.
[144] Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico* (Carolina: Impresora nacional, 2007), 348.
[145] La historia de Ballets de San Juan, sus fundadoras e integrantes se estudiará ampliamente en el tercer capítulo de esta tesis.



PROGRAMA

PRIMERA PARTE

TRES DANZAS DEL SIGLO XVIII.....ALBENIZ
Olga Fernández-Mercedes Guzmán
Miguel Marín-Jesús Sevilla-José Juárez

POLO GITANO.....BRETON
CARMEN AMAYA

FIESTA FLAMENCA.....POPULAR
Domingo Alvarado-René Heredia
Curro Amaya

MALAGUEÑAS.....SPERANZA
Por la Compañía

DANZA DEL FUEGO.....FALLA
Solo de Piano por el Concertista
Alfredo Speranza

SOLEARES.....AMAYA
CARMEN AMAYA
Cantaor: Domingo Alvarado
Guitarrista: René Heredia

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas
Sección de Actividades Sociales y Culturales

BALLET ESPAÑOL

CARMEN AMAYA

Gimnasio Angel F. Espada — 15 de julio de 1958
8:30 P.M.

SEGUNDA PARTE

BAILES Y BODA DE LUIS ALONSO.....GIMENEZ
Olga Fernández-Mercedes Guzmán
Miguel Marín-Jesús Sevilla
Curro Amaya-José Juarez

BULERIAS GITANAS.....POPULAR
CARMEN AMAYA
Guitarrista: René Heredia

JOTA DE LA DOLORES.....BRETON
Por la Compañía

SOLO DE GUITARRA.....POPULAR
René Heredia

SACROMONTE.....TURINA
Mercedes Guzmán y Miguel Marín

ALEGRIAS.....AMAYA
CARMEN AMAYA y
toda la Compañía

Figura 2.15 Programa de concierto de baile español de Carmen Amaya, 1958. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción*. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

Figura 2.16 Carmen Amaya en el Tapia, 1958. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción*. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

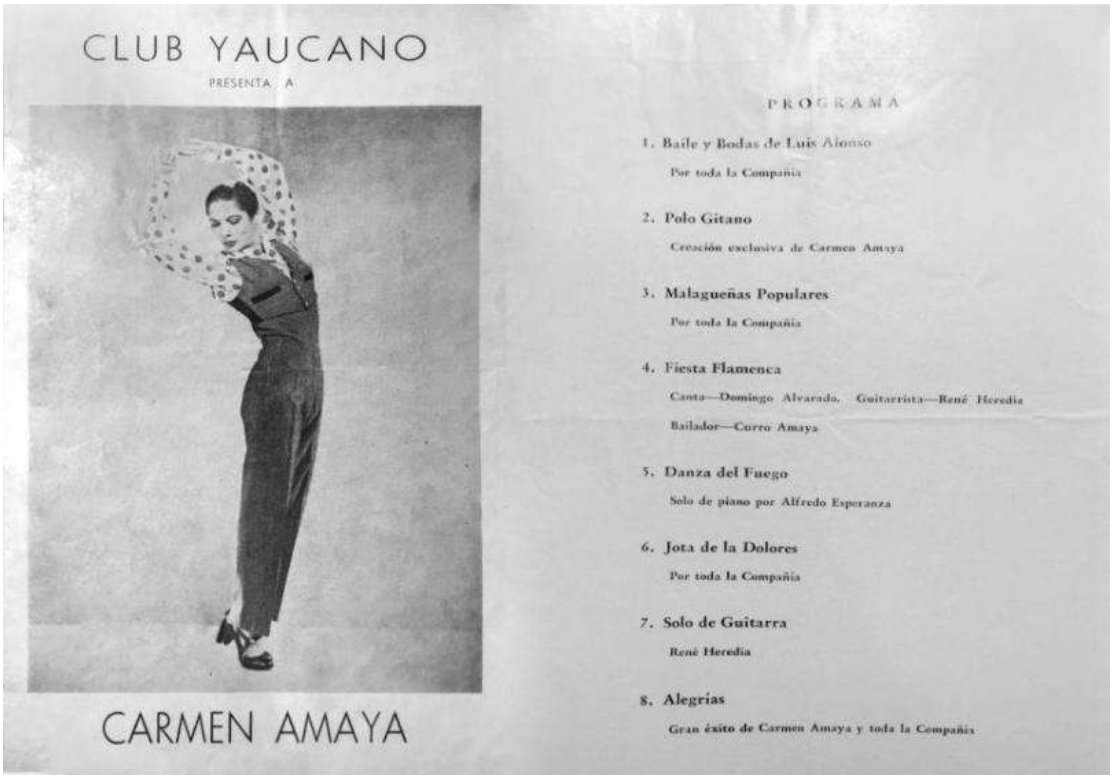


Figura 2.17 Carmen Amaya en el Club Yaucano 1958. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción*. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

Ana María Fernández Pérez (Madrid 1914-Miami, EUA, 2006)

Para seguir profundizando sobre el complejo y contradictorio escenario en donde se representó el arte español entre el franquismo y el exilio, es interesante destacar la figura de Ana María Fernández Pérez. Con el estallido de la Guerra Civil en 1936, Ana María salió de España y emprendió una serie de giras por el norte de África y Europa.[146] En 1939 se estableció en Cuba y, gracias al respaldo de Pro Arte de La Habana, en 1941 fundó oficialmente su Ballet Español, siendo Antonia Mercé

[146] Idoia Murga Castro, "El Ballet Español de Ana María: lazos entre España y América" en Música y danza entre España y América (1930-1960): Diplomacias, intercambios y transferencias, coord. Gemma Pérez Zaldouondo y Beatriz Martínez del Fresno (Fondo de Cultura económica), 260.

la Argentina su referente artístico.[147] Su primera gira por América se realizó en 1943, con presentaciones en México en el Palacio de Bellas Artes, donde estrenó su primera versión del ballet *El sombrero de tres picos*. Entre los bailarines de la compañía figuraban Roberto Ximénez, Teresa Cué, Bertha Prieto, Xiomara Sánchez y Antonio Valdez Amable, mientras que el elenco musical incluía al guitarrista Pepe el de Badajoz.[148]

En 1949 había sido estrenado en el Ziegfeld Theatre de Nueva York. Esta producción fue respaldada por el empresario Sol Hurok, conocido por su interés en la danza española. Ana María, además de encargarse de la coreografía, interpretó el papel de la Molinera. Esta producción es recordada principalmente por la colaboración de Salvador Dalí, quien diseñó la escenografía y el vestuario.[149]

En 1952 el Ballet de Ana María debutó el 7 de febrero en el Teatro Tapia con su compañía. Entre ellos Carmen López, Antonio Ruiz, Emilia Escudero, Rodolfo del Villar, Pepe Montes, Juanita Castro, Alma Rosita, Iglesias de Viñas, Carlos Sucre y la guitarra de Carlos Montoya y el acompañamiento de los pianistas Alfredo Munar y Daniel Block. La compañía además se presentó en el Teatro San José del pueblo de Mayagüez,[150] Teatro La Perla en Ponce,[151] el Teatro Oliver de Arecibo.[152] A finales de febrero presentaron sus últimas funciones en el Teatro Tapia.[153]

---

[147] Murga Castro, "El Ballet Español de Ana María: lazos entre España y América", 261.
[148] *Ibid*., 262.
[149] Antonio Álvarez Cañibano, "Un ballet en busca de autor: nuevas versiones de la obra" en *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después*, 457.
[150] "Amor brujo en el Teatro San José, Mayagüez, Ballet Ana María", *El Mundo*, 18 de febrero de 1952, 23.
[151] "Ana María en el Teatro La Perla en Ponce", *El Mundo*, 22 de febrero de 1952, 28.
[152] "Ana María en el Teatro Oliver de Arecibo", *El Mundo*, 25 de febrero de 1952, 22.
[153] "Ana María en el Teatro Tapia", *El Mundo*, 1ro de marzo de 1952, 25.

Figura 2.18 Compañía española de baile se encuentra en Puerto Rico. *El Mundo*, 9 de febrero de 1952, 11.

Figura 2.19 Fotografía de Ana María en *El Mundo*, 30 de enero de 1952, 4.

Figura 2.20 Debut del Ballet de Ana María. *El Mundo*, 4 de febrero de 1952, 29.

La primera nota de Alfredo Matilla sobre el estreno del Ballet Español de Ana María en el Teatro Tapia ofrece una crítica detallada en la que resalta el entusiasmo del público puertorriqueño y la calidad del espectáculo.[154] Desde el inicio, el autor enfatiza el interés que siempre ha despertado el ballet español en Puerto Rico, que atribuyó a un lazo cultural profundo que va más allá de lo meramente artístico. La función se presentó como un evento significativo, no sólo por su valor escénico, sino también por el esfuerzo organizativo que implicó llevar la compañía a la isla en un momento de dificultades logísticas, ya que una huelga en los muelles de San Juan había impedido el debut de la compañía en la isla.[155]

[154] Alfredo Matilla, "Presentación del Ballet de Ana María", *El Mundo*, 16 de febrero de 1952, 22.
[155] "Huelga impide el debut del ballet de Ana María", *El Mundo*, 30 de enero de 1952, 4.

El análisis de Matilla se centró en la cohesión del conjunto más que en el lucimiento individual de las figuras, señalando que la fuerza del espectáculo radicó en su dinamismo y equilibrio. Elogió la estructura del programa, compuesto por una primera parte con números individuales y una segunda dedicada al ballet completo del *El amor brujo*. Destacó que la compañía logró mantener una línea artística constante sin decaer en la intensidad. Además, el autor valoró el enfoque de Ana María como directora y coreógrafa y reconoció su entusiasmo y su capacidad para mantener un estándar elevado en la ejecución de la obra. Si bien Matilla reconoce que Ana María no es una bailarina excepcional, subraya su dominio técnico y su capacidad de suplir con expresión y personalidad los posibles límites de su ejecución. Se menciona que algunos de sus números, como la *Farruca* y el *Zapateado de Cádiz*, son particularmente destacables, a pesar de que su complexión física no sea la más idónea para la agilidad que exige este tipo de danza. Además, enfatizó su respeto por la tradición, evidenciado en detalles como la fidelidad estética en el vestuario, lo que refuerza su seriedad artística.

Sobre la coreografía *El amor brujo* Matilla destacó que su versión introdujo innovaciones originales, aunque consideró algunas debatibles. Enfatizó que la interpretación logró un valor pantomímico más claro que en versiones anteriores, acercándola más al estilo del ballet que al baile español tradicional. Sin embargo, en su opinión, esta estilización, en su opinión, redujo la intensidad de la esencia gitana que Falla y Martínez Sierra buscaban. Además, mencionó que era la primera vez que este ballet se presentaba en Puerto Rico de manera completa, con corrección y buen

estilo. La compañía también presentó las obras *La madrugada del panadero*[156], de Rodolfo Halffter y libreto de José Bergamín, autores significativos del exilio republicano español.[157]

La reseña concluye con una mención a los artistas que acompañan a Ana María, destacando en particular el éxito de Emilia Escudero, quien con su estilo apasionado y desgarrado logró impresionar al público. También se hace referencia a la labor de Carlos Montoya como guitarrista, resaltando su herencia artística y su capacidad interpretativa, a pesar de las dificultades que enfrentó en su presentación inicial. Entre los bailarines, se elogia a Pepe Montes por su elegancia, a Rodolfo del Villar por su precisión y a Antonio Ruiz por su brillante ejecución. Se hace hincapié en la calidad del conjunto, señalando que las interpretaciones fueron correctas y prometedoras.

En su segunda reseña de Matilla ofreció un comentario centrado en un análisis en la ejecución de *Capricho español* y *El sombrero de tres picos*.[158] En la obra de Rimsky Korsakov, con decorados de Fernando Tarazona y figurines de Julio Torres, Matilla valoró la capacidad de Ana María para transformar la música rapsódica de un ballet con una estructura narrativa coherente, algo que reconoce como un reto debido a la naturaleza fragmentaria de la partitura de Rimsky-Korsakov. Su apreciación del ballet fue positiva, destacó que la coreografía estuvo bien concebida y permitió el lucimiento del conjunto.

---

[156] "La madrugada del panadero, Ballet Ana María", *El Mundo*, 15 de febrero de 1952, 20.
[157] Antonio Álvarez Cañibano, "Un ballet en busca de autor: nuevas versiones de la obra" en *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después*, 457.
[158] Alfredo Matilla, "Ana María y *El capricho español*", *El Mundo*, 18 de febrero de 1952, 23.

El análisis de la coreografía y la interpretación de Ana María sigue una línea de continuidad con la crítica de su debut. Matilla reafirmó su preferencia por verla bailar con la guitarra antes que, en números de concierto, aunque admite que su *Orgía* de Turina fue un "acierto expresivo". Según el crítico la bailarina seguía consolidando su identidad artística, y su zapateado es descrito como excepcional, difícil de superar en precisión y matices. También elogia la seriedad con la que la compañía aborda la danza, sin caer en concesiones comerciales, algo que en su opinión afecta incluso a artistas en España.

En la segunda parte de su análisis, Matilla consideró que *El sombrero de tres picos* fue el más logrado. Parte de una comparación con *El amor brujo*, al que consideró menos universalista debido a su carga trágica y su fuerte arraigo localista. En contraste, destacó la luminosidad y la naturaleza festiva de *El sombrero de tres picos*, que lo convierte en un ballet de mayor alcance escénico y narrativo dentro de la tradición del ballet flamenco. Ana María presentó este ballet con la novedad de contar con una escenografía y vestuario diseñados por Salvador Dalí. Matilla por su parte, encontró que el decorado reflejó la imaginación del pintor, aunque opinó que, al reducir Dalí sus excentricidades características, se perdió parte de su personalidad. En cambio, valoró altamente los trajes, que calificó como "preciosos", y destacó que la escena tenía color y vida.

Desde el punto de vista coreográfico, Matilla consideró que la obra estuvo bien concebida y que esto permitió a Ana María mostrar su talento escénico. Su interpretación del personaje de la Molinera es descrita como una de sus mejores creaciones, aunque insinúa que la bailarina podría preferir otro tipo de papeles. En la

ejecución colectiva, el grupo acompaña a Ana María de manera admirable, lo que da como resultado un ballet de gran calidad.

El programa de la noche también incluyó otros números que el crítico valoró positivamente, mencionando que, en términos generales, se trató del mejor de los presentados hasta el momento por la compañía. Emilia Escudero sigue recibiendo ovaciones, aunque Matilla reitera que debería ampliar su repertorio expresivo para evitar la repetición. Carlos Montoya, cada vez más seguro, demuestra sus excepcionales dotes como guitarrista, aunque el crítico sugiere que debería controlar su tendencia a tocar a un ritmo excesivamente rápido.

En cuanto a los números individuales de Ana María, Matilla destacó su interpretación del *Intermedio de Goyescas*, que calificó como su mejor momento en términos de calidad expresiva y manejo de castañuelas. También elogia su ejecución de la Jota *La Dolores*, que considera uno de sus mayores éxitos por la manera en que aprovecha los efectos de esta danza sin comprometer su seriedad artística.

Ana María cerró la noche con una serie de números acompañada de guitarra, incluyendo soleares, un tanguillo y su característico zapateado, todos ejecutados con maestría. En las estampas colectivas, Matilla opinó que el conjunto brilló en Los majos de Cádiz y en la interpretación de Andaluza de Sarasate, con una coreografía bien trabajada por su directora.

Así mismo, el crítico elogió el trabajo del pianista Alfredo Munar en la dirección musical, especialmente en *El sombrero de tres picos*. En términos generales, el crítico concluye que este programa ha sido el mejor de la serie, y el entusiasmo del público es prueba del éxito de la compañía en Puerto Rico.

El Ballet Español de Ana María, tal como se analiza a partir de la crítica de Alfredo Matilla y del estudio de Idoia Murga Castro, se sitúa en un espacio de tensión entre la autonomía artística del exilio republicano y las políticas culturales de la Hispanidad promovidas por el franquismo.[159] La afirmación de Murga Castro de que la representación del ballet español reforzaba las inercias de estas políticas culturales, incluso desde el exilio, es clave para comprender cómo la propuesta escénica de Ana María podía ser interpretada dentro de una narrativa de continuidad cultural que reforzaba, en cierta medida, la imagen de España y la presencia de la cultura española en el extranjero, aunque su punto de partida fuera el desplazamiento forzado.

El texto de Matilla permite observar cómo el Ballet Español de Ana María, si bien no estaba directamente vinculado al aparato cultural franquista, funcionaba en un circuito internacional donde la imagen de la cultura española era promovida activamente por el régimen. Murga Castro resalta que la trayectoria de Ana María estuvo marcada por la necesidad de construir un repertorio que equilibrara la autenticidad del folclore español con las expectativas del público internacional. En este sentido, la crítica de Matilla evidencia que la compañía tenía una orientación estética seria, sin concesiones al espectáculo comercial. Esta insistencia en la fidelidad artística puede interpretarse como un esfuerzo por reivindicar la danza española dentro de un contexto en el que lo español estaba siendo redefinido en el extranjero, tanto por los exiliados como por las narrativas oficiales del franquismo.

El repertorio del Ballet Español de Ana María, tal como lo describe Matilla, estaba compuesto por obras emblemáticas del nacionalismo musical español, como *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, así como por danzas regionales que buscaban

[159] Murga Castro, *Pintura en danza,* 214.

proyectar una identidad española rica y diversa. Si bien esta selección respondía a un interés por preservar la herencia artística española fuera de la península, también coincidía con el tipo de discursos que el franquismo promovía a través de sus políticas de la Hispanidad, donde la cultura se convertía en un instrumento de legitimación del régimen en América. La gira del Ballet Español por Puerto Rico y otros países de la región se enmarca en una estrategia más amplia en la que España buscaba proyectar una imagen de unidad y continuidad cultural a través de la danza y la música.

En este sentido, la representación de *El sombrero de tres picos* con escenografía de Salvador Dalí ilustra bien esta ambivalencia. Como señala Matilla, la producción fue visualmente impactante y bien ejecutada, pero la participación de Dalí, un artista que en ese momento comenzaba a ser acogido por el franquismo, también añadía una dimensión de prestigio cultural que España utilizaba como parte de su diplomacia blanda. La estética del ballet, con su énfasis en la estilización de la tradición, podía ser vista tanto como un esfuerzo de los exiliados por reivindicar su herencia cultural como una reafirmación de las estructuras simbólicas que el régimen franquista utilizaba para proyectar su influencia en el extranjero.

La insistencia de Matilla en la autenticidad del arte de Ana María puede leerse como una respuesta crítica a la comercialización de la cultura española bajo el franquismo, que promovió un "folklore oficializado" que, en muchos casos, simplificaba y estilizaba las tradiciones para hacerlas más accesibles a un público extranjero. Sin embargo, su representación bajo los parámetros del ballet español a su vez reforzó las inercias de las políticas culturales de la Hispanidad —pese a hacerlo, en este caso, desde el exilio—. Matilla parece valorar la seriedad del Ballet Español

precisamente porque evita estas concesiones, reforzando la idea de que la compañía representaba una versión más legítima de la danza española, alejada de los clichés promovidos tanto por el espectáculo comercial como por las políticas oficiales.

Por lo tanto, el Ballet Español de Ana María operó dentro de un doble marco discursivo: por un lado, como una manifestación artística de la diáspora republicana que buscaba conservar y desarrollar el legado de la danza española en el exilio; por otro, como una expresión que, al seguir los parámetros del ballet español, reforzaba las mismas lógicas culturales que España promovía a través de su política de Hispanidad. Esta ambivalencia subraya cómo la cultura puede operar simultáneamente como una herramienta de resistencia y como un canal de legitimación de discursos oficiales, dependiendo del contexto en el que se inscriba y de la manera en que sea recibida e interpretada.

Tere Amorós

Según José Manuel Gamboa en su texto ¡*En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París* la idea moderna de flamenco, Tere Amorós, nacida en Madrid fue hija del torero salmantino Pepe Amorós, amigo de Federico García Lorca, y de madre granadina.[160] Su carrera artística comenzó en la década de 1950, cuando, aún adolescente, actuó junto a Juan Legido en el futuro Florida Park de Madrid. En 1952 emprendió su trayectoria en América, logrando reconocimiento en Costa Rica, Argentina y Puerto Rico, donde llegó a bailar para Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí. Sus giras por Iberoamérica fueron un éxito y la prensa la destacó por

[160] José Manuel Gamboa, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco*, 356-357.

encima de su contemporánea Ana María, elogiando su distinción y versatilidad en diversos estilos, desde la escuela bolera hasta el flamenco. En 1956, tras una exitosa gira por América, se presentó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid acompañada por el pianista Juan Bernal y el guitarrista Antonio Albaicín.

En 1957 dio el salto a Estados Unidos, debutando en el Carnegie Hall junto al guitarrista Mario Escudero y el pianista Enrique Trigo. Su actuación fue bien recibida por la crítica, con elogios de John Martin en *The New York Times*, quien destacó su elegancia, porte y preparación artística. A pesar de este éxito, continuó privilegiando su relación con el circuito latinoamericano, realizando en 1959 una nueva gira continental con Conciertos Daniel, consolidándose como una de las figuras más destacadas de la danza española en América.

En 1952 Tere Amorós ofreció su primera presentación en el Teatro Tapia entre los meses de marzo y abril, acompañada por el pianista y compositor Alfredo Romero y el guitarrista Julio Alonso y presentada por Conciertos Daniel y Domingo Blanco.[161]

[161] "Tere Amorós en el Tapia", *El Mundo*, 21 de marzo de 1952, 21.

Figura 2.21 Tere Amorós en el Teatro Tapia. *El Mundo*, 21 de marzo de 1952, 21.

Sobre su debut, el crítico Alfredo Matilla destacó su presencia escénica, técnica impecable y su carisma arrolladora. En su programa, abordó desde el *Intermedio de Goyescas* de Granados hasta el flamenco más puro, con interpretaciones memorables de las soleares "manes de El Estampío" quien fue su

maestro, su zapateado y su *Malagueña*, además de un destacado arreglo del *Capricho español*. La comparó con Antonia Mercé, enfatizando que su baile no sólo se ejecutaba con los pies, sino con cada parte de su cuerpo y expresión. Acompañada magistralmente por Alfredo Romero y Julio Alonso, conquistó al público desde el primer instante, desatando ovaciones y fervor en el Tapia. Para Matilla: "Tere Amorós es una verdad como un templo. Sin rodeos ni disculpas. Una bailarina que baila y que no pisa; que taconea y no machaca; que alza los brazos y ya está dibujada la danza. Así se baila. Así es y no hay otra manera de ser buena".[162]

En una segunda reseña del mes de abril, Matilla reafirmó en esta crítica su valoración de Tere Amorós como una figura destacada de la danza española, consolidada en su presentación en el Teatro Tapia de Puerto Rico.[163] Su segunda aparición permitió al público apreciar nuevos aspectos de su arte, sin que esto alterara la impresión inicial: en opinión de la prensa, su calidad como bailarina fue indiscutible y su evolución dependió únicamente de su propio perfeccionamiento y madurez artística.

El crítico señaló que, aunque Amorós debió atender a una audiencia amplia, con gustos variados, su arte brilló con mayor fuerza en bailes donde mantuvo la pureza clásica, como soleares, alegrías, zapateado o malagueñas. Su interpretación de piezas como *Goyescas*, *Sevilla* y *Capricho español* reforzaron su elegancia y fidelidad a la tradición, sin necesidad de recurrir a efectos espectaculares. En este sentido, Matilla consideró que su versión de la "Danza del fuego" de *El amor brujo* se apartó

[162] Alfredo Matilla, "En el Tapia: ha llegado una bailarina", *El Mundo*, 27 de marzo de 1952.
[163] Alfredo Matilla, "En el Tapia: Tere Amorós", *El Mundo*, 2 de abril de 1952, 13.

de esta línea y se acercó a concesiones estilísticas que no le fueron necesarias, pues su arte se sustentó en la autenticidad y el rigor técnico.

A pesar de que un accidente menor afectó su desempeño físico, Amorós mantuvo la excelencia en su ejecución, demostrando que su arte no solo se basó en la destreza de sus pies, sino en la expresividad de sus brazos y manos, elementos esenciales en su estilo. Su paso por Puerto Rico fue un éxito indiscutible, y Matilla concluyó que su eventual regreso sería esperado con entusiasmo, ahora con la certeza de su talento y no como una novedad escénica. La artista se despidió del público puertorriqueño con dos funciones en el Teatro Tapia, celebradas los días 23 y 27 de abril de 1952.[164]

En 1954 la artista regresó al Teatro Universitario presentada por Conciertos Daniel y Domingo Blanco, acompañada por el pianista Martín Imaz y el guitarrista Julio Alonso.[165] Posteriormente, actuó en el Teatro Tapia el 1 de marzo[166] y el 17 de marzo en el Instituto Politécnico de San Germán.[167] Sobre la presentación en el Teatro de la UPR Matilla reseñó que el regreso de Tere Amorós a Puerto Rico confirmó su evolución como una bailarina consolidada. Dos años antes, cuando debutó en el Teatro Tapia, su éxito fue producto de su talento y determinación, logrando reconocimiento sin más apoyo que su propia confianza. Desde entonces, recorrió América, construyendo una reputación que la situó como una de las principales exponentes de la danza española. Su regreso no implicó un cambio en su esencia artística, sino una madurez en su interpretación y un mayor dominio de su expresión.

[164] "Tere Amorós el 23 y el 27 de abril en el Tapia", *El Mundo*, 21 de abril de 1952, 24.
[165] "Tere Amorós baila el martes en UPR", *El Mundo*, 22 de febrero de 1954, 24.
[166] "Tere Amorós en el Tapia", *El Mundo*, 26 de febrero de 1954, 28.
[167] "Tere Amorós en San Germán", *El Mundo*, 17 de marzo de 1954, 9.

Matilla destacó que, aunque la técnica puede perfeccionarse, la verdadera esencia del baile radica en el gesto, la postura y la naturalidad de la expresión, cualidades que Amorós poseía de manera innata. Su presencia escénica, la elegancia de su postura y la autenticidad de su interpretación reflejaron un entendimiento profundo del arte flamenco y del baile español, más allá de los efectos espectaculares. En su recital en la Universidad, que congregó a un público joven y entusiasta, sobresalió por su seriedad artística y su capacidad de transmitir emoción a través de la danza.

Entre sus interpretaciones más destacadas, Matilla señaló *Triana* de Albéniz, donde la bailarina capturó el espíritu racial del flamenco con una ejecución precisa y vibrante. También elogió la estilización del bolero de *Puerta de tierra*, la *Danza española n.º 11* de Granados y la sobriedad de su zapateo. Su interpretación de las soleares flamencas se presentó con una pureza y distinción inigualables. Sin embargo, Matilla consideró que en la *Rapsodia de aires asturianos* de Barrera realizó concesiones innecesarias a un gusto menos refinado, que no aportaban a su solidez artística.

El acompañamiento musical estuvo a cargo de Martín Imaz al piano y Julio Alonso a la guitarra, quienes ofrecieron un soporte técnico impecable, con Alonso recibiendo una ovación por sus solos. El espectáculo fue recibido con gran entusiasmo por el público, consolidando a Amorós como una figura clave del baile español. Para Matilla, su éxito se debió a la fusión de pasión y conocimiento en su arte, elementos que garantizarían su permanencia en la escena.

Pilar López Júlvez (San Sebastián, 1912-Madrid, 2008)

Pilar López, junto con su hermana Encarnación López *la Argentinita,* fueron unas de las bailarinas españolas más destacadas de los años del exilio comprendidos entre 1938 y 1945.[168] Tras el fallecimiento de su hermana en 1945, en Nueva York, regresó a España donde inauguró una nueva compañía de ballet español con el propósito de continuar el legado de su hermana. En 1946, debutó en el Teatro Fontalba de Madrid.[169]

En 1953 la compañía de Pilar López se presentó en el Teatro Universitario en el mes de abril.[170] Siguiendo la tradición del ballet de *la Argentina* (quien se presentó en Puerto Rico en 1935), la agrupación interpretó el *Concierto de Aranjuez* y presentó en su repertorio *Goyescas* de Granados, una interpretación del *Bolero* de Ravel, así como varios números de canto y de baile flamenco.[171] Los artistas que formaron parte de la compañía fueron: Elvira Real, Dorita Ruiz, Pilar Calvo, Rosario Escudero, Roberto Ximénez, Manolo Vargas, Alejandro Vega y Alberto Lorca; el cantaor, Ramón de Loja; el guitarrista, Luis Maravillas, y el maestro José María Franco, director y pianista. La dirección del Ballet estuvo a cargo de Tomás Ríos.[172]

[168] Idoia Murga Castro, *Pintura en danza*, 344.
[169] Gamboa, *¡En er mundo!,* 11.
[170] "Pilar López presenta el Concierto de Aranjuez", *El Mundo*, 23 de abril de 1953, 20.
[171] "Debutará Ballet de Pilar López", *El Mundo*, 23 de abril de 1953, 20.
[172] *Ibid*.

Figura 2.22 Cartel de Pilar López. *El Mundo,* 23 de abril de 1953, 20.

La presencia en Puerto Rico de Pilar López no sólo continuó la tradición iniciada por *la Argentina* en 1935, sino que también ofreció una perspectiva más refinada y académica de la danza española. Su compañía fue un espacio de intercambio artístico en el que se integraron figuras puertorriqueñas que luego jugarían un papel clave en la evolución de la danza en la región. Entre ellas destacan Gilda Navarra, quien formó parte de su compañía en 1947, y Lidia del Puerto, quien

se unió en 1955.[173] Ambas absorbieron la técnica y el estilo refinado de López, contribuyendo al desarrollo del ballet y la danza española en Puerto Rico.

Lola Flores (Jerez de la Frontera, 1923-Madrid, 1995)

Durante el franquismo, la canción española y el cine folclórico fueron utilizados como herramientas de propaganda cultural para reforzar la identidad nacional. A través de la SF la Dictadura de Franco convirtió el baile flamenco y la música en "ejes vertebradores de la construcción de raíces patrióticas y costumbristas".[174] régimen promovió figuras como Lola Flores, Marujita Díaz y Juanita Reina, quienes se convirtieron en símbolos de la "españolidad" oficial promovida por el Estado. Estas artistas participaron en numerosos eventos organizados por el franquismo, siendo recurrentes en celebraciones oficiales como las conmemoraciones del 18 de julio, donde interpretaban canciones que exaltaban el sentimiento nacional y el imaginario de la España tradicional.[175]

En este contexto, Lola Flores consolidó su papel como una de las principales exponentes del arte flamenco y la copla, logrando una proyección internacional que trascendió las fronteras del franquismo. Su presencia en escenarios internacionales, especialmente en América Latina, reforzó la imagen de España en el exterior, alineándose con las políticas culturales del régimen. Un ejemplo de su alcance fue su gira en Puerto Rico documentada ampliamente por la prensa de la época.

---

[173] Véase Capítulo 3, 3.3.6 Lidia González y 3.3.7 Gilda Navarra.
[174] Bárbara de las Heras Monastero y Patricia Delgado Granados, *La Sección Femenina y la instrumentalización política del baile flamenco durante la dictadura franquista (1940-1975)*, 11, no. 2 (2022): 172, https://doi.org/10.17583/hse.9916.
[175] Paloma Otaola González, *Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar*, DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades, no. 7 (2015), 35.

El 12 de octubre de 1953, el periódico *El Mundo* anunció su llegada con el artículo "Lola Flores en Puerto Rico", destacando su esperada presentación en el Teatro Tapia.[176] Junto a ella viajaron su hermana y bailarina Carmen Flores, el guitarrista Paco Aguilera, el bailarín Faíco y el director de orquesta Manuel García Matos.[177] Su gira no se limitó a San Juan, sino que se extendió por varios pueblos de la isla, reafirmando la fascinación de la audiencia por la música española. Se presentó en el Teatro Paramount, el Teatro Alcázar de Caguas[178], el Teatro Oller en Bayamón[179], el Teatro Fox Delicias de Ponce y el Teatro Metropolitan de Santurce.[180] Finalmente, regresó al Teatro Municipal Tapia para cerrar su recorrido.[181]

Además de su impacto en América, Lola Flores desempeñó un papel fundamental en la cultura popular franquista. Su imagen se alineó con el fenómeno de las folklóricas, figuras femeninas que representaban la superespañolidad, combinando una estética sensual y racializada con valores conservadores.[182] Este modelo, promovido por el régimen, presentaba a mujeres como Lola Flores como exponentes de una identidad nacional que exaltaba lo tradicional mientras mantenía una imagen de fuerza y pasión.

[176] "Lola Flores en Puerto Rico", *El Mundo*, 12 de octubre de 1953, 25.
[177] Luis Sánchez Cappa, "Lola Flores trae al Tapia derroche de arte flamenco", *El Mundo*, 14 de octubre de 1953,12.
[178] "Lola Flores en Caguas y Ponce", *El Mundo*, 26 de octubre de 1953, 28.
[179] "Lola Flores en Bayamón", *El Mundo*, 27 de octubre de 1953, 18.
[180] "Lola Flores en el Metropolitan", *El Mundo*, 29 de octubre de 1953, 20.
[181] "Lola Flores se despide de Puerto Rico", *El Mundo*, 2 de noviembre de 1953, 28.
[182] Nina Pielacińska, *Análisis del fenómeno de Lola Flores en la España franquista*, *Annales Neophilologiarum* 12 (2018): 104-105.

Figura 2.23 Lola Flores. *El Mundo,* 29 de octubre de 1953, 20.

Aunque Lola Flores nunca se identificó abiertamente como franquista, su participación en eventos oficiales, su cercanía con altos cargos del régimen y su constante presencia en los medios hicieron que su figura quedara ligada a la cultura del franquismo. En 1962, recibió la Orden de Isabel la Católica, una condecoración que el régimen le otorgó por "llevar la verdad de España" a tierras extranjeras. Durante la ceremonia en la que recibió el Lazo de Dama, una distinción otorgada por

el Gobierno español, la homenajeada expresó su agradecimiento, pero también aprovechó la ocasión para rendir tributo a Carmen Amaya, pionera del arte flamenco internacional. Consciente de la historia que la precedía, afirmó que valoraba profundamente el reconocimiento recibido, pero recordó que Carmen Amaya fue la primera mujer en llevar con orgullo el nombre de España más allá del Atlántico, conquistando al mundo con su arte. Por ello, añadió que deseaba compartir simbólicamente el lazo con Carmen Amaya, reconociéndola como figura clave de la proyección cultural de España. [183] Además, participó en celebraciones oficiales, como las fiestas organizadas en La Granja de San Ildefonso, donde Franco invitaba a artistas para exaltar el nacionalismo cultural del régimen.[184]

El franquismo aprovechó el auge del flamenco y la copla, promoviendo estos géneros como una expresión de la identidad nacional, aunque trivializándolos y utilizándolos con fines propagandísticos.[185] El fenómeno de Lola Flores como "La Faraona" trascendió el franquismo, y su figura perduró en la memoria colectiva incluso tras la llegada de la democracia. Sin embargo, su éxito estuvo condicionado por la falta de una crítica real durante la dictadura, donde la prensa y los medios se limitaban a ensalzar figuras afines al discurso oficialista.[186]

[183] "Los reconocimientos a Lola: desde el Lazo de Dama de Isabel la Católica a la Medalla al Trabajo", Diario de Jerez, 23 de enero de 1963. https://www.diariodejerez.es/jerez/Lola-Flores-medalla-merito-trabajo-lazo-isabel-catolica_0_1757525962.html.
[184] Julio C. Arce Bueno, "Recepción en La Granja. Franco, las 'folclóricas' y las más altas jerarquías," en *Copla, ideología y poder*, ed. Enrique Encabo Fernández e Inmaculada Matía Polo (Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2020), 49–63.
[185] Nina Pielacińska, *Análisis del fenómeno de Lola Flores en la España franquista*, 110.
[186] *Ibid*., 102-103.

El Ballet de Hurtado de Córdoba

Según José Manuel Gamboa, el bailarín madrileño Hurtado de Córdoba (1927-2019) destacó en la danza española desde los años 40, iniciando su carrera en España junto a Amalia de Isaura. En 1947, emprendió su trayectoria internacional y en enero de 1948 se presentó en Boston, regresó temporalmente a España en 1949 y posteriormente inició una nueva gira americana en 1951. Su éxito en Estados Unidos lo llevó a reaparecer en 1955, promocionado como procedente del Hotel Waldorf Astoria de Nueva York, donde fue ovacionado y reconocido como un "soberbio bailarín".[187]

En 1954, llevó a cabo una gira en Puerto Rico, consolidando su presencia en el circuito internacional del baile español. El Ballet de Hurtado de Córdoba debutó en el Teatro Tapia el 19 de agosto de 1954, lo que marcó el inicio de una serie de presentaciones en la isla.[188] Durante septiembre y octubre, el Ballet realizó funciones en distintos teatros. Entre sus actuaciones destacó su presentación el 16 de septiembre en el Teatro La Perla de Ponce[189] y sus funciones a finales de octubre en el Teatro Universitario de la Universidad de Puerto Rico.[190]

Según la crítica de Alfredo Matilla, la propuesta artística de Hurtado de Córdoba se inscribió dentro de la tradición de estilización del baile español que, desde Antonia Mercé y Vicente Escudero, buscó trasladar la danza española al escenario con una mayor depuración técnica y estética. En este proceso, el Ballet de Hurtado de Córdoba se distanció tanto del flamenco de tablado como de las manifestaciones más

[187] José Manuel Gamboa, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco,*172.
[188] Juan Martínez Chapel, "Debuta hoy aquí", *El Mundo*, 19 de agosto de 1954, 5.
[189] "Hurtado de Córdoba en Ponce", *El Mundo*, 16 de septiembre de 1954, 16.
[190] "Últimas funciones de Hurtado de Córdoba en la UPR", *El Mundo*, 25 de septiembre de 1954, 18.

academicistas, evitando caer en la vulgarización de la tradición que, bajo el término ambiguo de "folklore", comenzaba a deformar los estilos más puros.[191]

Según el crítico, en su espectáculo en el Teatro Tapia, Hurtado de Córdoba destacó por su precisión técnica y su sentido de la elegancia. Su ballet, "equilibrado" y de "buen gusto", fue recibido con entusiasmo por el público, que reconoció en él a un artista de estampa y estilo refinados. En su opinión, su interpretación logró un balance entre la fuerza expresiva y la sobriedad estilística, lo que contribuyó a consolidar su prestigio como intérprete de la danza española. La acogida fue excepcional, y la audiencia le ovacionó en múltiples ocasiones, al reconocer su talento y la calidad del espectáculo.

El Ballet de Hurtado de Córdoba contó con un elenco de bailarinas conformado por María de Alba, Dorita Burgos, Beatriz Trujillo, Dejenana Lorca y Elci Gallego, junto con los bailarines Jesús Sevilla y Luis de Cáceres, quienes aportaron solidez técnica a la compañía. En el ámbito musical, el espectáculo estuvo acompañado por los guitarristas Carlos Ramos y Ricardo Modrego, y los pianistas James León y Lydia Latzke. Los decorados, diseñados por Gori Muñoz, artista español exiliado, destacaron por su refinamiento visual, mientras que el vestuario fue confeccionado por el propio Hurtado de Córdoba. Asimismo, la compañía contó con la presencia de Amalia de Isaura cuya trayectoria y carisma la habían convertido en una figura emblemática de la danza escénica española. Su actuación evocó la tradición de su arte y según Matilla, reafirmó su maestría en la creación espontánea sobre el escenario donde estableció una conexión inmediata con el público.

[191] Alfredo Matilla "En el Tapia: Ballet Hurtado de Córdoba", *El Mundo*, 21 de agosto de 1954, 13.

Durante su estancia en la isla, Hurtado de Córdoba incorporó a su compañía a la bailarina puertorriqueña Lidia González, quien a partir de entonces adoptó el nombre artístico de Lidia Rico, y más tarde Lidia del Puerto. Su selección se debió a su presencia escénica y armonía con la imagen del grupo. Su ingreso al Ballet de Hurtado de Córdoba le permitió formar parte de la gira por Puerto Rico, con proyección hacia Nueva York, Buenos Aires y España.[192]

Tras su paso por Puerto Rico, en octubre de 1954, Hurtado de Córdoba presentó su Ballet Español en el Forty-Eighth Street Theatre de Manhattan, con el respaldo del empresario Sol Hurok, quien promovió a numerosos artistas españoles en Estados Unidos. Durante los años sesenta, mantuvo una actividad internacional constante, al confirmarse como una figura relevante en la difusión del baile español.[193]

Imperio Argentina (Argentina, 1906-Málaga, 2003)

Magdalena Nile del Río, conocida como Imperio Argentina, fue una de las grandes artistas iberoamericanas. Se consolidó como una figura clave del cine musical español, con una trayectoria que abarcó tanto España como escenarios internacionales.[194] A pesar de su éxito artístico, su imagen estuvo marcada por controversias debido a su vinculación con el franquismo. Su figura quedó en una posición ambigua dentro del exilio republicano, ya que, aunque admiraba al

[192] "Forma en Ballet Hurtado- Córdoba", *El Mundo*, 25 de agosto de 1954, 7.
[193] Gamboa, *¡En er mundo!,*172.
[194] José Manuel G. Martín de la Plaza, *Imperio Argentina: Una vida de artista* (Madrid: Alianza, 2003).

compositor Manuel de Falla, nunca se posicionó abiertamente en contra del franquismo.[195]

Durante los años treinta, y en el contexto de su creciente fama, Imperio Argentina fue invitada personalmente por Adolf Hitler y Joseph Goebbels a trabajar en Alemania, donde rodó las películas *Carmen, la de Triana* (1938) y *La canción de Aixa* (1939) en los estudios UFA. Estas producciones formaron parte del proyecto Hispano-Film Produktion, una colaboración con fines propagandísticos entre Alemania y España. En particular, *Carmen, la de Triana* fue rodada en versión española y alemana (bajo el título *Andalusische Nächte*), y fue adaptada para encajar con los ideales del nacionalismo franquista, enfatizando la muerte heroica del protagonista masculino al servicio de la patria.[196] La participación de Imperio Argentina en estos filmes consolidó su imagen como representante de una España exótica y pintoresca ante los ojos del régimen nazi.[197]

Las repercusiones de estas colaboraciones no se limitaron al contexto europeo. En marzo de 1946 el actor y cantante Jorge Negrete, en su calidad de secretario general de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) de México, dirigió una carta oficial al entonces secretario de Relaciones Exteriores, el General Francisco Castillo Nájera. En dicha comunicación, Negrete solicitó que, de presentarse Imperio Argentina a pedir entrada al país, se le negara dicho permiso. El documento señalaba que era "de sobra conocida […] la labor franquista y fascista que ha desarrollado,

[195] Laura Miranda, *Miedo a ese fierrito: Imperio Argentina y su experiencia radiofónica en la Argentina de Perón*, Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, no. 26 (2022), 192.
[196] Ann Davies, "Singing of Dubious Desire: Imperio Argentina and Penélope Cruz as Nazi Germany's Exotic Other," en *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, ed. Lisa Shaw, Rob Stone e Ian Biddle (Manchester: Manchester University Press, 2012), 19.
[197] *Ibid*., 20

tanto en Europa como en América", y advertía que los actores mexicanos no aceptarían compartir el escenario con quien "ha servido de instrumento para perjudicar altamente a la familia artística universal".[198]

Figura 2.24 Imperio Argentina en el Matienzo, *El Mundo*, 9 de junio de 1955, 10.

El público puertorriqueño ya conocía su figura a través de las películas que se mostraron de ella, cuando la publicitaban como: "La reina de cuplé refinado."[199] En 1955 la cantante, actriz y bailarina arribó en Puerto Rico junto el bailarín Ángel

[198] Jorge Negrete, carta dirigida al General Francisco Castillo Nájera, Secretario de Relaciones Exteriores de México, 18 de marzo de 1946, Archivo Asociación Nacional de Actores (ANDA); reproducida en Juan Alberto Cedillo, "La historia oculta: Imperio Argentina, el nazismo y Jorge Negrete", *Rompeviento TV*, https://www.rompeviento.tv/la-historia-oculta-imperio-argentina-el-nazismo-y-jorge-negrete/.
[199] "Imperio Argentina, la reina del cuplé refinado", *El Mundo*, 2 de junio de 1931, 4.

Pericet, quien desde 1949 había emprendido una destacada trayectoria internacional, presentándose en Argentina, Uruguay, Chile, Brasil, Cuba, Colombia, Venezuela, México, Puerto Rico y los Estados Unidos.[200] La pareja fue acompañada por el guitarrista Esteban Sánlucar y el poeta y recitador Rafael de Penagos.

La compañía actuó en el Teatro Matienzo[201] y en el programa *Show de Shows* del Casino Tropical[202] y en el show Libby´s, conciertos que fueron transmitidos por WKAQ-TV.[203] Este tipo de eventos refleja cómo las instituciones públicas, como las de televisión, también tuvieron un papel clave en la promoción y difusión de la danza española a través de la televisión, ampliando su alcance y fomentando el interés cultural en este arte.

Figura 2.25 Imperio Argentina en el *Show de Shows*. *El Mundo*, 14 de junio de 1955, 10.

[200] Gamboa, *¡En er mundo!,* 30.
[201] "Imperio Argentina en el Matienzo", *El Mundo*, 9 de junio de 1955, 10.
[202] "Despedida de Imperio Argentina en el Show de Shows", *El Mundo*, 28 de junio de 1955, 15.
[203] "Fue un gran éxito", *El Mundo*, 18 de junio de 1955, 21.

Asimismo, el cartel publicado en 1955 con motivo de la presentación de Imperio Argentina en el Teatro Tapia de San Juan destaca no sólo la figura central de la artista, sino también el carácter coral del espectáculo. Acompañada por el renombrado bailarín Ángel Pericet, Imperio Argentina compartió escenario con los artistas locales Pepe Montes y Milagros Vicente, así como con Dorita Ortiz y Marín Vargas. Este tipo de montaje evidencia la dimensión colectiva del arte escénico hispánico exportado al Caribe. Tras su último compromiso en Puerto Rico, la compañía continuó su itinerario hacia Tampa, Florida, lo que reafirma el alcance continental de su gira.[204]

Figura 2.26 Imperio Argentina en el Tapia. *El Mundo*, 18 de junio de 1955, 13.

[204] Imperio Argentina en la isla. *El Mundo*, 7 de junio de 1955, 5.

José Greco (Montorio nei Frentani, Italia, 1918-Pensilvania, EUA, 2000)

José Greco fue un bailarín y coreógrafo de flamenco, de origen italiano y nacionalizado estadounidense, conocido por haber popularizado la danza española en los escenarios y en el cine de Estados Unidos, especialmente durante las décadas de 1950 y 1960.[205] A los 10 años emigró junto a su familia a la ciudad de Nueva York, donde comenzó a bailar desde joven en Brooklyn, junto a su hermana Norina. Debutó profesionalmente como bailarín en 1937, en el teatro Hippodrome de Manhattan. Sus colaboraciones más célebres fueron con *la Argentinita* y, tras la muerte de esta, con su hermana Pilar López.

Luis Sánchez Cappa, en una publicación para el periódico *El Mundo*, afirmó que José Greco atribuyó a Puerto Rico su primer vínculo con la cultura y el arte español. [206] Según el autor, Greco tuvo su primer contacto con el flamenco y el mundo latino a través de artistas puertorriqueños, lo que marcó el inicio de su relación con la tradición dancística hispana. Desde joven, Greco mostró interés por el baile, inicialmente por acompañar a su hermana a clases, y terminó casándose con la puertorriqueña Sarita Rivera. Su carrera profesional despegó cuando fue contratado para bailar en óperas en Nueva York. Posteriormente, formó una exitosa pareja de baile con la puertorriqueña Gloria Belmonte, con quien realizó giras nacionales hasta que ella regresó a Puerto Rico.

[205] "José Greco", *The Movie Database* (TMDb), consultado el 5 de abril de 2025, https://www.themoviedb.org/person/1093250-jose-greco?language=en-US.
[206] Luis Sánchez Cappa, "Debe a vínculos boricuas su interés por lo español", *El Mundo*, 29 de noviembre de 1957, 29.

En 1949 decidió formar su propia compañía, logrando reconocimiento internacional con presentaciones en Europa y América. Entre sus bailarines se encontraba la puertorriqueña Gilda Navarra, quien había abandonado la compañía de Pilar López para unirse a la de Greco. Su fama creció en Estados Unidos gracias a la presencia del empresario y promotor de espectáculos Sol Hurok.[207]

En 1957 José Greco llegó a Puerto Rico junto a su compañía y se presentaron en el Hotel Caribe Hilton, en el Teatro de la UPR, auspiciado por Actividades Culturales y el Teatro de La Perla. En esta gira lo acompañaron los bailarines fueron Lola de Ronda, José Molina, Paco Fernández, Pepita Sevilla, Rosario Caro, María Mérida y Manuel de Jerez, además del guitarrista Miguel García y el pianista Alfredo Romero.[208]

La presentación de José Greco y su compañía en Puerto Rico en 1957, en definitiva, evidencia la consolidación de la danza española en el panorama cultural de la isla, en un momento en que las instituciones oficiales jugaron un papel clave en la promoción de las artes. La Oficina de Actividades Culturales de la UPR, al auspiciar estas presentaciones en el Teatro Universitario, reflejó su compromiso con la difusión de expresiones artísticas internacionales y con la educación estética de la comunidad universitaria. Este respaldo institucional permitió que el baile español adquiriera una legitimidad académica y formara parte del discurso cultural que se estaba gestando en la isla.

[207] Gamboa, *Una historia del flamenco*, 198- 199.
[208] Luis Sánchez Cappa, "Debe a vínculos boricuas su interés por lo español", *El Mundo*, 29 de noviembre de 1957, 29.

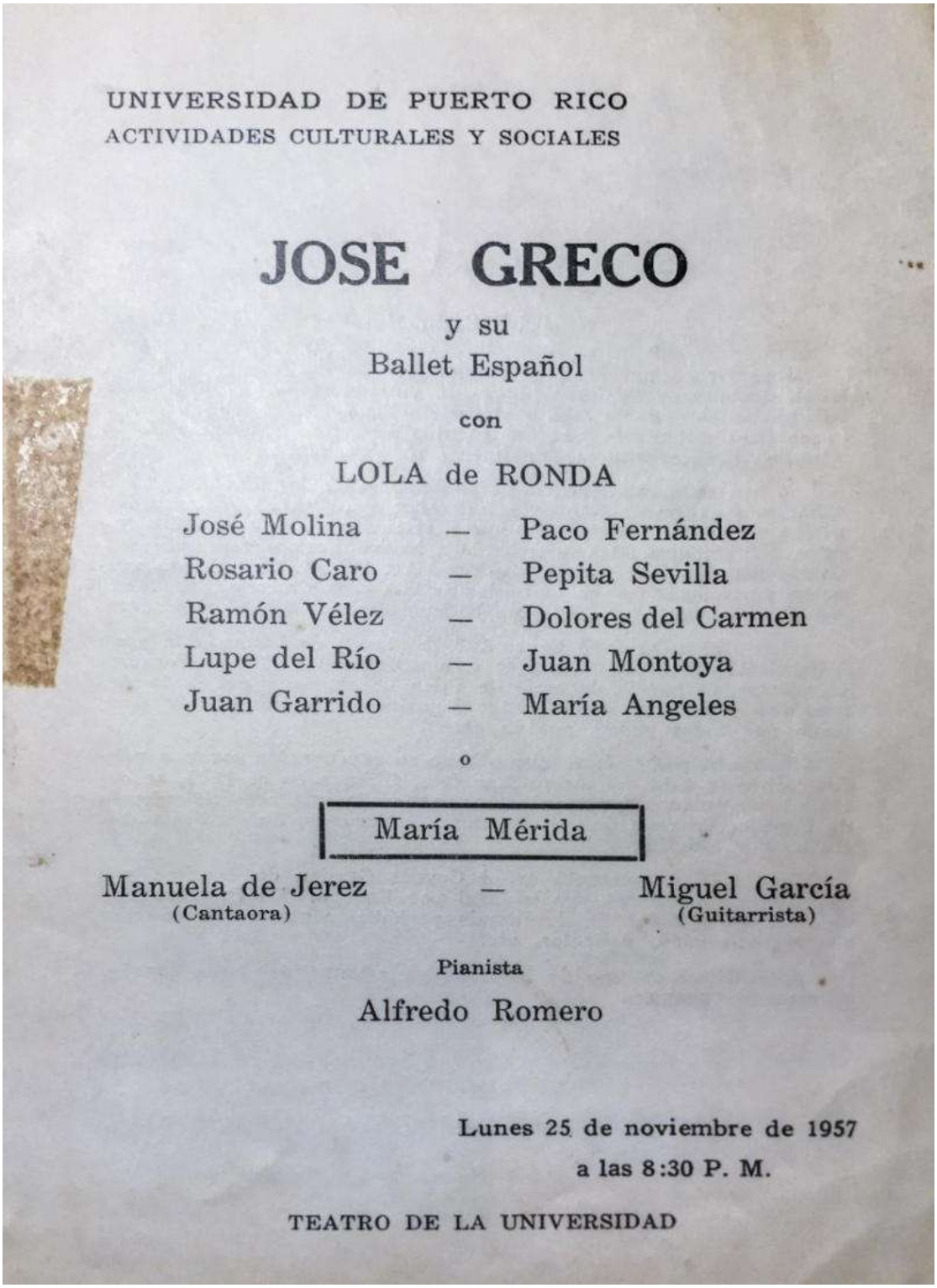
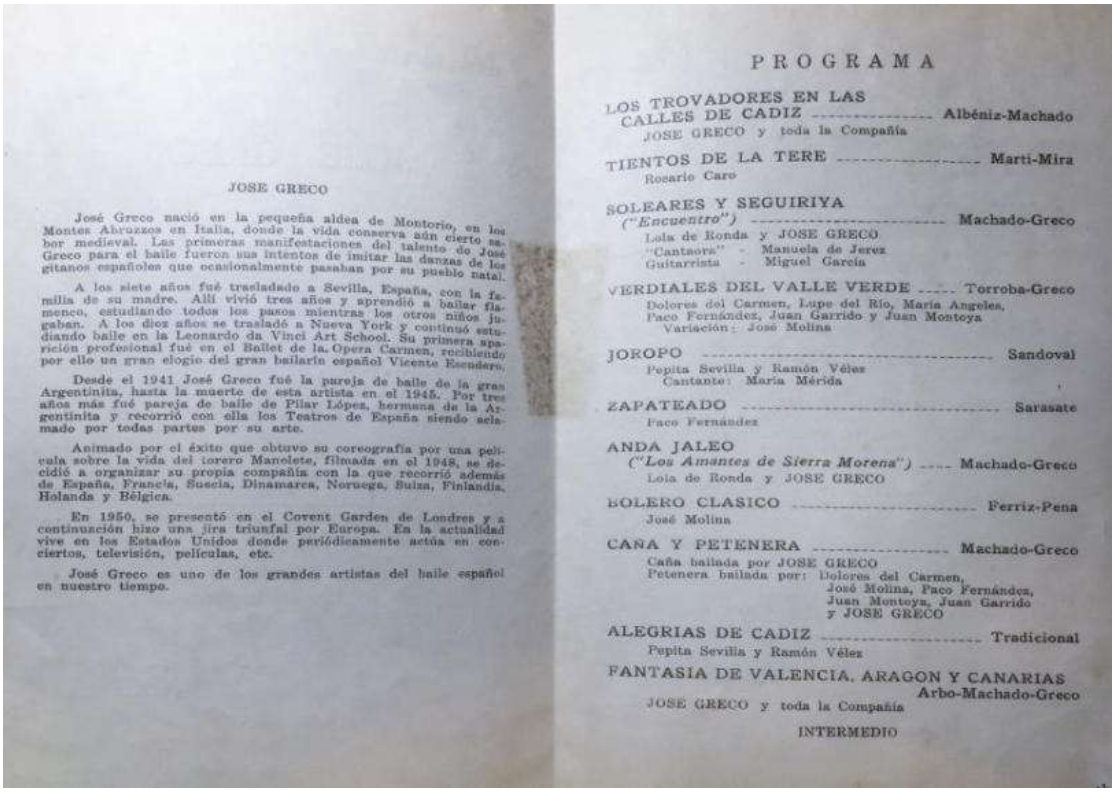


Figura 2.27 Programa de José Greco en el Teatro de la UPR. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción. (*Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2017).



JOSE GRECO

José Greco nació en la pequeña aldea de Montorio, en los Montes Abruzzos en Italia, donde la vida conserva aún cierto sabor medieval. Las primeras manifestaciones del talento de José Greco para el baile fueron sus intentos de imitar las danzas de los gitanos españoles que ocasionalmente pasaban por su pueblo natal.

A los siete años fué trasladado a Sevilla, España, con la familia de su madre. Allí vivió tres años y aprendió a bailar flamenco, estudiando todos los pasos mientras los otros niños jugaban. A los diez años se trasladó a Nueva York y continuó estudiando baile en la Leonardo da Vinci Art School. Su primera aparición profesional fué en el Ballet de la Opera Carmen, recibiendo por ello un gran elogio del gran bailarín español Vicente Escudero.

Desde el 1941 José Greco fué la pareja de baile de la gran Argentinita, hasta la muerte de esta artista en el 1945. Por tres años más fué pareja de baile de Pilar López, hermana de la Argentinita y recorrió con ella los Teatros de España siendo aclamado por todas partes por su arte.

Animado por el éxito que obtuvo su coreografía por una película sobre la vida del torero Manolete, filmada en el 1948, se decidió a organizar su propia compañía con la que recorrió además de España, Francia, Suecia, Dinamarca, Noruega, Suiza, Finlandia, Holanda y Bélgica.

En 1950, se presentó en el Covent Garden de Londres y a continuación hizo una jira triunfal por Europa. En la actualidad vive en los Estados Unidos donde periódicamente actúa en conciertos, televisión, películas, etc.

José Greco es uno de los grandes artistas del baile español en nuestro tiempo.

PROGRAMA

LOS TROVADORES EN LAS CALLES DE CADIZ ..... Albéniz-Machado
JOSE GRECO y toda la Compañía

TIENTOS DE LA TERE ..... Martí-Mira
Rosario Caro

SOLEARES Y SEGUIRIYA
("Encuentro") ..... Machado-Greco
Lola de Ronda y JOSE GRECO
"Cantaora" - Manuela de Jerez
Guitarrista - Miguel García

VERDIALES DEL VALLE VERDE ..... Torroba-Greco
Dolores del Carmen, Lupe del Río, María Angeles,
Paco Fernández, Juan Garrido y Juan Montoya
Variación: José Molina

JOROPO ..... Sandoval
Pepita Sevilla y Ramón Vélez
Cantante: María Mérida

ZAPATEADO ..... Sarasate
Paco Fernández

ANDA JALEO
("Los Amantes de Sierra Morena") ..... Machado-Greco
Lola de Ronda y JOSE GRECO

BOLERO CLASICO ..... Ferriz-Pena
José Molina

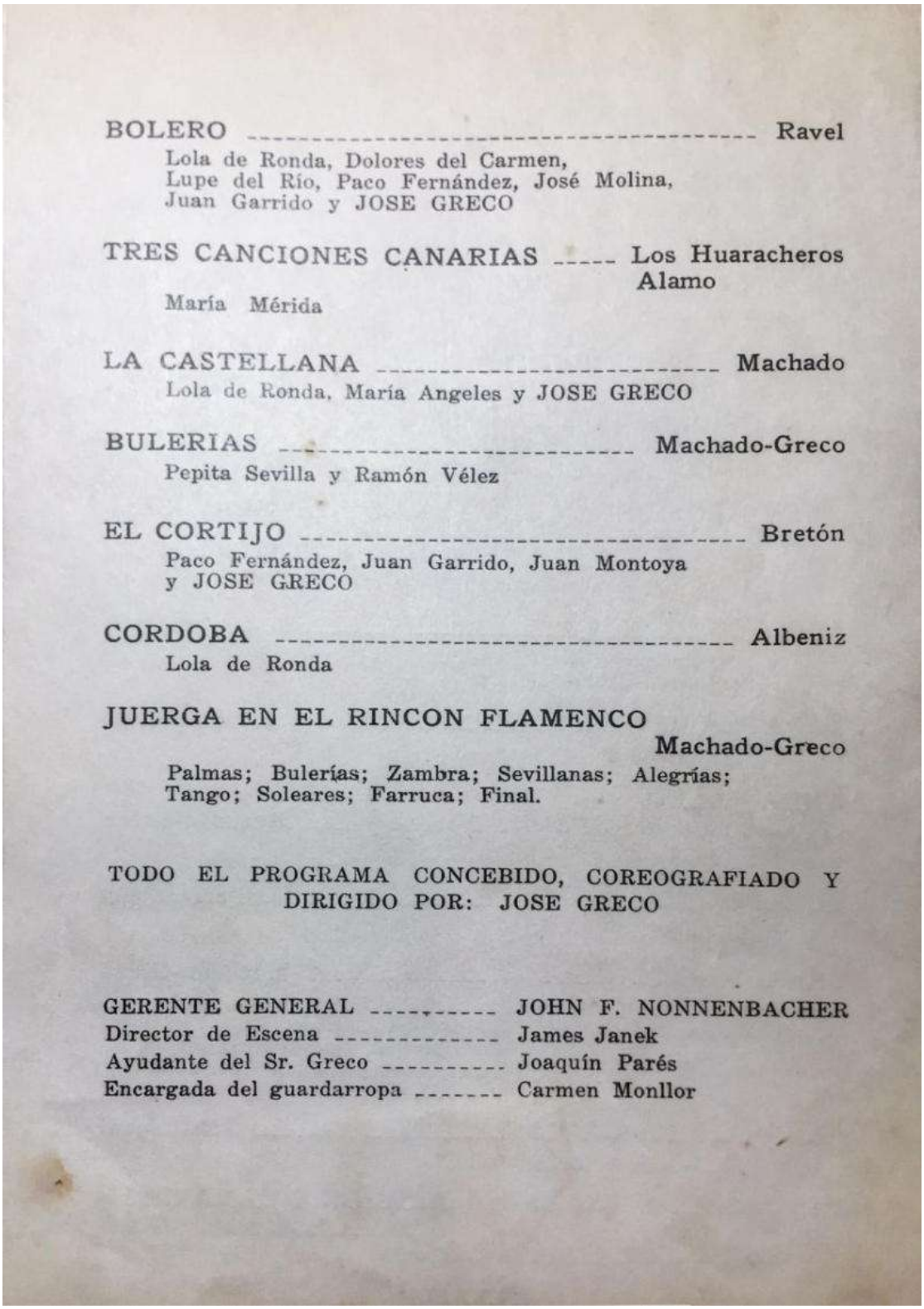
CANA Y PETENERA ..... Machado-Greco
Caña bailada por JOSE GRECO
Petenera bailada por: Dolores del Carmen,
José Molina, Paco Fernández,
Juan Montoya, Juan Garrido
y JOSE GRECO

ALEGRIAS DE CADIZ ..... Tradicional
Pepita Sevilla y Ramón Vélez

FANTASIA DE VALENCIA, ARAGON Y CANARIAS
Arbo-Machado-Greco
JOSE GRECO y toda la Compañía

INTERMEDIO

Figura 2.28 Cont. de programa de José Greco en el Teatro de la UPR. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción. (*Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2017).



BOLERO ---------- Ravel

Lola de Ronda, Dolores del Carmen,
Lupe del Río, Paco Fernández, José Molina,
Juan Garrido y JOSE GRECO

TRES CANCIONES CANARIAS ----- Los Huaracheros
Alamo

María Mérida

LA CASTELLANA ---------- Machado

Lola de Ronda, María Angeles y JOSE GRECO

BULERIAS ---------- Machado-Greco

Pepita Sevilla y Ramón Vélez

EL CORTIJO ---------- Bretón

Paco Fernández, Juan Garrido, Juan Montoya
y JOSE GRECO

CORDOBA ---------- Albeniz

Lola de Ronda

JUERGA EN EL RINCON FLAMENCO
Machado-Greco

Palmas; Bulerías; Zambra; Sevillanas; Alegrías;
Tango; Soleares; Farruca; Final.

TODO EL PROGRAMA CONCEBIDO, COREOGRAFIADO Y
DIRIGIDO POR: JOSE GRECO

GERENTE GENERAL ---------- JOHN F. NONNENBACHER
Director de Escena ---------- James Janek
Ayudante del Sr. Greco ---------- Joaquín Parés
Encargada del guardarropa ------- Carmen Monllor

Figura 2.29 Cont. de programa de José Greco en el Teatro de la Universidad. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción.* (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

Por otro lado, la presentación de Greco en el Hotel Caribe Hilton evidencia la ampliación de los espacios de exhibición del baile español en Puerto Rico. Si bien las funciones en teatros habían sido el escenario tradicional para este tipo de espectáculos, la incursión en un hotel de lujo revela una estrategia de adaptación a un público más amplio y diverso, incluyendo sectores ligados al turismo y a la creciente clase profesional del país. Este fenómeno responde a la transformación socioeconómica que experimentaba Puerto Rico en la década de 1950, enmarcada en el proceso de industrialización y el impulso del sector de servicios, promovidos bajo la Operación Manos a la Obra, la cual buscaba equilibrar el desarrollo económico con un fortalecimiento de la identidad cultural.[209]

Asimismo, esta visita de José Greco y su compañía representó un momento significativo para el baile español, ya que se dio en un contexto de transformación y concepción de la cultura en Puerto Rico. A través de la combinación de iniciativas estatales y la apertura de nuevos espacios de exhibición, la cultura española se consolidó como una manifestación artística de prestigio y de gran alcance dentro del panorama cultural puertorriqueño.

Roberto Iglesias (Guatemala, 1926-Madrid, 1975)

Roberto Iglesias nació en Guatemala en 1926 y su trayectoria artística estuvo profundamente ligada al desarrollo del espectáculo dancístico en la Ciudad de

[209] César Ayala y Rafael Bernabe, "Transformación y desplazamiento: Operación manos a la obra", en *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, (San Juan: Ediciones Callejón, 2016), 274.

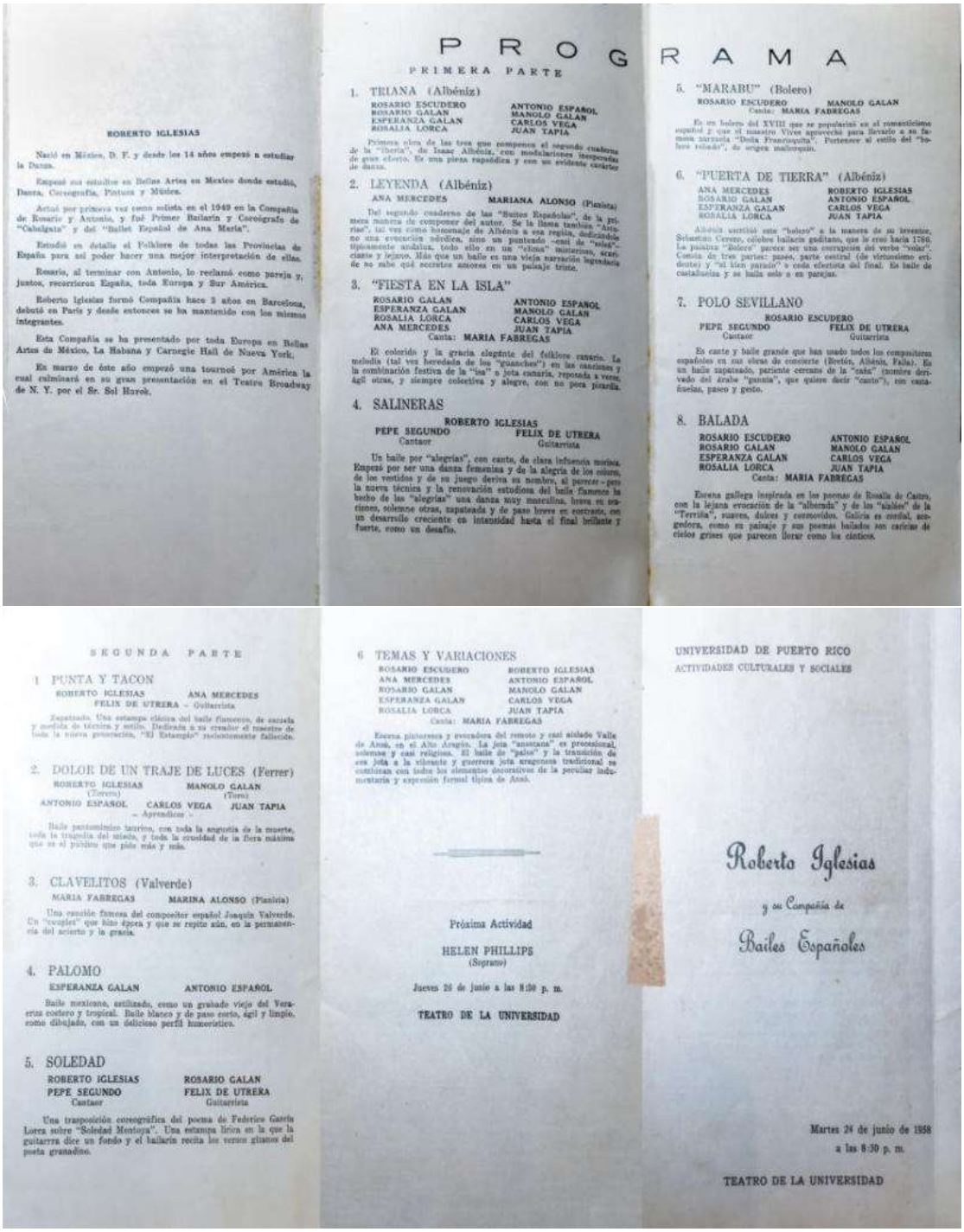
México.[210] Su primera visita a Puerto Rico se registró en 1946 cuando vino con la compañía de Rosario y Antonio. Además, destacó como bailarín de la compañía Cabalgata en 1948, el Ballet Español Ana María en 1951, y desde 1953, en el ballet de Rosario.

En 1956, creó su propia agrupación teniendo de compañera a Flora Albaicín.[211] En 1957 junto a la bailarina presentó *Suite Española*, donde coreografiaron por primera vez el cante por serranas.[212] Además, fue descubierto por Sol Hurok, el legendario empresario del espectáculo, quien lo llevó al Broadway Theatre en octubre de 1958.[213] Asimismo, Hurok fue clave en la promoción de otros grandes exponentes del baile español. Gracias a su apoyo, artistas como Encarnación López, *la Argentinita,* Pilar López, Carmen Amaya, José Greco, Luisillo, Antonio y Rosario, y la pareja Ximénez-Vargas lograron presentarse en escenarios de renombre.[214]

En junio de 1958 llegó a la isla junto con su compañía y se presentó en el Teatro Universitario.[215] La agrupación estaba formada por la bailarina Rosario Galán[216], el guitarrista Félix de Utrera y el cantaor Pepe Segundo.[217]

---

[210] María Valentina de Santiago Lázaro, *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949* (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 141, https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000604617.
[211] Gamboa, *¡En er mundo!,* 103.
[212] Gamboa, *Una historia del flamenco*, 518.
[213] Gamboa, *¡En er mundo!,* 104.
[214] Gamboa, *Una historia del flamenco*, 198-199.
[215] "Roberto Iglesias en UPR", *El Mundo*, 24 de junio de 1958, 24.
[216] Rosario Galán, bailarina sevillana, creó su compañía en 1960 y desde el 1963 se afincó en Puerto Rico donde trabajó como bailarina y maestra. "Homenaje a bailaora sevillana", *El Mundo,* 10 de junio de 1988*,* 41.
[217] "Artista logra universalizar bailes autóctonos españoles", *El Mundo*, 15 de marzo de 1958, 10.



ROBERTO IGLESIAS

Nació en México, D. F. y desde los 14 años empezó a estudiar la Danza.

Empezó sus estudios en Bellas Artes en Mexico donde estudió, Danza, Coreografía, Pintura y Música.

Actuó por primera vez como solista en el 1940 en la Compañía de Rosario y Antonio, y fué Primer Bailarín y Coreógrafo de "Cabalgata" y del "Ballet Español de Ana María".

Estudió en detalle el Folklore de todas las Provincias de España para así poder hacer una mejor interpretación de ellas.

Rosario, al terminar con Antonio, lo reclamó como pareja y, juntos, recorrieron España, toda Europa y Sur América.

Roberto Iglesias formó Compañía hace 3 años en Barcelona, debutó en París y desde entonces se ha mantenido con los mismos integrantes.

Esta Compañía se ha presentado por toda Europa en Bellas Artes de México, La Habana y Carnegie Hall de Nueva York.

En marzo de éste año empezó una tournoé por América la cual culminará en su gran presentación en el Teatro Broadway de N. Y. por el Sr. Sol Hurok.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1. TRIANA (Albéniz)

ROSARIO ESCUDERO — ANTONIO ESPAÑOL
ROSARIO GALAN — MANOLO GALAN
ESPERANZA GALAN — CARLOS VEGA
ROSALIA LORCA — JUAN TAPIA

Primera obra de las tres que componen el segundo cuaderno de la "Iberia", de Isaac Albéniz, con modulaciones irreconocidas de gran efecto. Es una pieza rapsódica y con un evidente carácter de danza.

2. LEYENDA (Albéniz)

ANA MERCEDES — MARIANA ALONSO (Pianista)

Del segundo cuaderno de las "Suites Españolas", de la primera manera de componer del autor. Se la llama también "Asturias", tal vez como homenaje de Albéniz a esa región, dedicándole no una evocación nórdica, sino un punteado —casi de "salagüeta" típicamente andaluza, todo ello en un "clima" misterioso, sorprendente y lejano. Más que un baile es una vieja narración legendaria de no sabe qué secretos amores en un paisaje triste.

3. "FIESTA EN LA ISLA"

ROSARIO GALAN — ANTONIO ESPAÑOL
ESPERANZA GALAN — MANOLO GALAN
ROSALIA LORCA — CARLOS VEGA
ANA MERCEDES — JUAN TAPIA
Canta: MARIA FABREGAS

El colorido y la gracia elegante del folklore canario. La melodía (tal vez heredada de los "guanches") en las canciones y la combinación festiva de la "isa" o jota canaria, repostada a veces, ágil otras, y siempre colectiva y alegre, con no poca picardía.

4. SALINERAS

ROBERTO IGLESIAS
PEPE SEGUNDO, Cantaor — FELIX DE UTRERA, Guitarrista

Un baile por "alegrías", con canto, de clara influencia morisca. Empezó por ser una danza femenina y de la alegría de los colores, de los vestidos y de su juego deriva su nombre, al parecer – pero la nueva técnica y la renovación estudiosa del baile flamenco ha hecho de las "alegrías" una danza muy marcellina, breve en ocasiones, solemne otras, zapateada y de paso breve en contraste, con un desarrollo creciente en intensidad hasta el final brillante y fuerte, como un desafío.

5. "MARABU" (Bolero)

ROSARIO ESCUDERO — MANOLO GALAN
Canta: MARIA FABREGAS

Es un bolero del XVIII que se popularizó en el romanticismo español y que el maestro Vives aprovechó para llevarlo a su famosa tarirada "Doña Francisquita". Pertenece al estilo del "bolero relonde", de origen mallorquín.

6. "PUERTA DE TIERRA" (Albéniz)

ANA MERCEDES — ROBERTO IGLESIAS
ROSARIO GALAN — ANTONIO ESPAÑOL
ESPERANZA GALAN — CARLOS VEGA
ROSALIA LORCA — JUAN TAPIA

Albéniz escribió este "bolero" a la manera de su inventor, Sebastián Cerero, célebre bailarín gaditano, que le creó hacia 1786. La palabra "Bolero" parece ser una corrupción del verbo "volar". Consta de tres partes: paseo, parte central (de virtuosismo evidente) y "el bien parado" o coda efectista del final. Es baile de castañuelas y se baila solo o en parejas.

7. POLO SEVILLANO

ROSARIO ESCUDERO
PEPE SEGUNDO, Cantaor — FELIX DE UTRERA, Guitarrista

Es cante y baile grande que han usado todos los compositores españoles en sus obras de concierto (Bretón, Albéniz, Falla). Es un baile zapateado, pariente cercano de la "caña" (nombre derivado del árabe "ganna", que quiere decir "canto"), con castañuelas, paseo y gesto.

8. BALADA

ROSARIO ESCUDERO — ANTONIO ESPAÑOL
ROSARIO GALAN — MANOLO GALAN
ESPERANZA GALAN — CARLOS VEGA
ROSALIA LORCA — JUAN TAPIA
Canta: MARIA FABREGAS

Escena gallega inspirada en los poemas de Rosalía de Castro, con la lejana evocación de la "alborada" y de los "alalíes" de la "Terrina", suaves, dulces y conmovidos. Galicia es cordial, acogedora, como su paisaje y sus poemas bailados son caricias de cielos grises que parecen llorar como los cánticos.

SEGUNDA PARTE

1. PUNTA Y TACON

ROBERTO IGLESIAS — ANA MERCEDES
FELIX DE UTRERA – Guitarrista

Zapateado. Una estampa clásica del baile flamenco, de escuela y medida de técnica y estilo. Dedicado a su creador el maestro de toda la nueva generación, "El Estampío" recientemente fallecido.

2. DOLOR DE UN TRAJE DE LUCES (Ferrer)

ROBERTO IGLESIAS (Torero) — MANOLO GALAN (Toro)
ANTONIO ESPAÑOL — CARLOS VEGA — JUAN TAPIA
– Aprendices –

Baile pantomímico taurino, con toda la angustia de la muerte, toda la tragedia del miedo, y toda la crueldad de la fiera máxima que es el público que pide más y más.

3. CLAVELITOS (Valverde)

MARIA FABREGAS — MARINA ALONSO (Pianista)

Una canción famosa del compositor español Joaquín Valverde. Un "couplet" que hizo época y que se repite aún, en la permanencia del acierto y la gracia.

4. PALOMO

ESPERANZA GALAN — ANTONIO ESPAÑOL

Baile mexicano, estilizado, como un grabado viejo del Veracruz costero y tropical. Baile blanco y de paso corto, ágil y limpio, como dibujado, con un delicioso perfil humorístico.

5. SOLEDAD

ROBERTO IGLESIAS — ROSARIO GALAN
PEPE SEGUNDO, Cantaor — FELIX DE UTRERA, Guitarrista

Una trasposición coreográfica del poema de Federico García Lorca sobre "Soledad Montoya". Una estampa lírica en la que la guitarrra dice un fondo y el bailarín recita los versos gitanos del poeta granadino.

6 TEMAS Y VARIACIONES

ROSARIO ESCUDERO — ROBERTO IGLESIAS
ANA MERCEDES — ANTONIO ESPAÑOL
ROSARIO GALAN — MANOLO GALAN
ESPERANZA GALAN — CARLOS VEGA
ROSALIA LORCA — JUAN TAPIA
Canta: MARIA FABREGAS

Escena pintoresca y evocadora del remoto y casi aislado Valle de Ansó, en el Alto Aragón. La jota "asentada" es procesional, solemne y casi religiosa. El baile de "palos" y la transición de esa jota a la vibrante y guerrera jota aragonesa tradicional se continúan con todos los elementos decorativos de la peculiar indumentaria y expresión formal típica de Ansó.

Próxima Actividad

HELEN PHILLIPS
(Soprano)

Jueves 26 de junio a las 8:30 p. m.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
ACTIVIDADES CULTURALES Y SOCIALES

Roberto Iglesias
y su Compañía de
Bailes Españoles

Martes 24 de junio de 1958
a las 8:30 p. m.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

Figura 2.30 Programa de Roberto Iglesias en el Teatro de la Universidad. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal Alma Concepción.* (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

La trayectoria de Roberto Iglesias no sólo resalta la importancia del baile español en México y Puerto Rico, sino que también pone de manifiesto el papel

fundamental de Estados Unidos en la proyección internacional del flamenco. En definitiva, Puerto Rico sirvió como un puente entre Latinoamérica y el mercado estadounidense, y facilitó la difusión del espectáculo español en ambas regiones.

El baile español en Puerto Rico ha sido un espacio de construcción y disputa identitaria en el que confluyeron elementos de nostalgia colonial, resistencia cultural y exclusión de otras formas dancísticas. Su promoción como arte culto respondió tanto a un deseo de preservar la herencia hispana tras la pérdida de soberanía española en 1898 como a un esfuerzo por diferenciar la identidad puertorriqueña de la creciente influencia estadounidense. Sin embargo, esta exaltación de la danza española contrastó con la censura y marginación de prácticas como la bomba y la plena, manifestaciones de raíz africana que fueron relegadas al ámbito de la cultura popular y excluidas de los espacios de prestigio artístico.

Desde esta perspectiva, es importante preguntarse si la danza española en Puerto Rico funcionó como un referente de la nostalgia colonial. La respuesta a esta interrogante se encuentra en la manera en que, tras la transición al dominio estadounidense, sectores de la élite puertorriqueña promovieron la cultura hispánica como un vínculo con la antigua metrópoli. Desde los años 30, asociaciones como Pro Arte Musical y el Casino de Puerto Rico impulsaron el baile español como una expresión artística de alto valor cultural, enmarcada en un esfuerzo por preservar la identidad criolla y reforzar una conexión con España. Más que un simple recordatorio del pasado colonial, esta manifestación se convirtió en una herramienta política y simbólica para la reafirmación de una identidad eurocéntrica.

Por otro lado, la consolidación del baile español en Puerto Rico también respondió a la necesidad de construir una identidad cultural diferenciada de la estadounidense. A medida que el gobierno estadounidense imponía nuevas estructuras políticas y sociales en la isla, las élites criollas buscaron en la danza española un símbolo de resistencia a la americanización. Su enseñanza en instituciones artísticas y su difusión en escenarios prestigiosos, como el Teatro Tapia y la Universidad de Puerto Rico, sirvió para reforzar la conexión con la tradición hispánica en un momento de redefinición cultural. Durante la Operación Serenidad, en las décadas de 1950 y 1960, el gobierno utilizó el baile español como parte de una estrategia más amplia para fortalecer la identidad nacional y fomentar el turismo cultural. No obstante, su promoción no estuvo exenta de contradicciones, ya que mientras algunos sectores lo consideraban una afirmación de la identidad puertorriqueña, otros lo veían como un vestigio colonial que perpetuaba la influencia de España en la isla.

El prestigio de la danza española y el ballet contrastó con el rechazo y la censura de la bomba y la plena, lo que plantea una pregunta fundamental: ¿por qué estas disciplinas fueron consideradas un arte culto mientras las expresiones de origen afrodescendiente fueron excluidas? La respuesta radica en las jerarquías raciales y culturales impuestas desde la época colonial y reforzadas en la transición al dominio estadounidense. Mientras el ballet y el baile español se asociaban con la alta cultura y con modelos estéticos europeos, la bomba y la plena fueron relegadas al ámbito de lo popular y estigmatizadas como expresiones primitivas. La prensa y las autoridades gubernamentales promovieron una imagen negativa de estos géneros, describiéndolos como manifestaciones desordenadas y carentes de refinamiento. Durante la primera

mitad del siglo XX, se implementaron regulaciones que restringieron su práctica en espacios públicos, y en publicaciones de la época se llegaron a calificar la plena y la bomba como “borra nauseabunda” que debía ser erradicada.

A pesar de esta marginación, la bomba y la plena lograron persistir gracias a la resistencia cultural de las comunidades que las practicaban. En la década de 1950, Rafael Cortijo y su Combo desempeñó un papel fundamental en la reivindicación de estos géneros al fusionarlos con elementos del jazz y la música tropical, llevándolos a los escenarios comerciales y a la radio. Su trabajo permitió que la bomba y la plena trascendieran las barreras impuestas por las élites culturales y se consolidaran como símbolos de la identidad musical puertorriqueña.

El análisis del baile español en Puerto Rico demuestra cómo esta manifestación operó dentro de un entramado de nostalgia colonial, resistencia cultural y hegemonía estética. Su promoción como arte culto permitió la reafirmación de una identidad vinculada a la tradición hispánica, pero también contribuyó a la exclusión de otras expresiones que no encajaban en los modelos de validación artística impuestos por las élites.

En el próximo capítulo, se analizará la contribución de las artífices puertorriqueñas del baile español, centrándose en sus trayectorias, aportes y el desarrollo de un repertorio propio. Además, se examinará su legado artístico dentro de la historiografía.

3. CAPÍTULO II: LAS ARTÍFICES BORICUAS DEL BAILE ESPAÑOL

3.1 Introducción

Durante la primera mitad del siglo XX, la danza en Puerto Rico experimentó un proceso de consolidación marcado por la fundación de escuelas, la formación en el extranjero y la creación de espacios dedicados a la enseñanza y difusión del ballet y los bailes españoles. La llegada de artistas internacionales y la labor de figuras locales impulsaron el desarrollo de esta disciplina. La formación en Nueva York y España se convirtió en una vía común para las bailarinas puertorriqueñas, mientras que la creación de instituciones y presentaciones públicas favoreció la profesionalización y la construcción de públicos.

En esta sección también se presenta la información disponible sobre los maestros y maestras que desempeñaron un papel fundamental en la enseñanza y difusión del baile español en Puerto Rico. Aunque los datos que se conservan sobre algunas de estas figuras son fragmentarios, se ha procurado reconstruir sus aportaciones con base en las fuentes orales y documentales accesibles, reconociendo el valor formativo que ejercieron en las trayectorias de las bailarinas aquí estudiadas.

Para realizar el estudio de las trayectorias vitales de las bailarinas objeto de nuestro interés en este trabajo hemos utilizado la biografía desde una perspectiva de género, dentro del contexto historiográfico de revalorización y resignificación académica de las biografías.[1] Una herramienta metodológica imprescindible para

[1] Inmaculada Badenes-Gasset Ramos, "Introducción. Desprestigio y retorno de la biografía como género histórico", en *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*, ed. Rosa Monlleó Peris, Inmaculada Badenes-Gasset Ramos y Eva Alcón Sornichero (Castellón: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2018), 207-210.

conocer, por un lado, las trayectorias personales y profesionales de las bailarinas analizadas en nuestro estudio, pero también nos permite ponerlas en relación con el contexto de la época. De esta forma, las biografías sobre mujeres nos posibilitan introducirnos en los sujetos de forma individual, pero también en los contextos históricos en los que transcurrió su vida, lo que nos facilita la realización de reflexiones históricas más completas.[2] El estudio de las mismas se centra en los repertorios artísticos de las bailarinas, considerados como expresiones que trascienden lo escénico para constituirse en formas legítimas de conocimiento.

Para sustentar el análisis, se recurrió a fuentes documentales diversas, las fuentes hemerográficas a través de los artículos publicados en *El Mundo*, *La Correspondencia de Puerto Rico* y *Puerto Rico Ilustrado*, además de fuentes escritas, programas, afiches y material visual. Para profundizar en estas trayectorias, se realizaron entrevistas con Milagros Vicente, Pilar Miranda (hermana de María Teresa Miranda) y Jacqueline Ortiz (sobrina de Dorita Ortiz), cuyos testimonios se encuentran en el Anexo de esta tesis. Estas entrevistas, además de documentar las aportaciones artísticas de las bailarinas, también permiten identificar patrones comunes en áreas como los repertorios, la formación con determinados maestros y las tendencias compartidas en sus trayectorias. Este diálogo entre las fuentes orales y documentales aporta elementos que contribuyen a la construcción de un corpus de conocimiento que ilumina las rutas artísticas y pedagógicas que conectan a estas figuras clave de la danza en Puerto Rico. La integración de sus relatos personales en

[2] Mónica Bolufer, *Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres*, Ayer 93, no.1 (2014): 85–116, ISSN: 1134-2277 (Valencia: Universitat de València, 2014), 97.

el marco teórico adoptado ha permitido recuperar sus historias desde una perspectiva crítica que comprende la danza como un acto que combina creación y memoria.

3.2 Las primeras escuelas de baile español en Puerto Rico

El desarrollo de la danza en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX respondió a una serie de transformaciones culturales y políticas que afectaron tanto la formación de los artistas como la proyección internacional de la isla. En 1917 la prestigiosa bailarina rusa Anna Pavlova visitó Puerto Rico junto a su compañía.[3] Su llegada coincidió con un momento clave en la transformación nacional, dado que ese mismo año se concedió la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños, dando paso a una nueva etapa en la relación de ambos en diferentes ámbitos. Paralelamente, la Revolución Rusa dejó a muchos artistas sin patria, lo que convirtió su gira en un acontecimiento que trascendió la mera exhibición artística y se convirtió en un periodo de espera y redefinición identitaria.

La compañía se presentó en diciembre en el Teatro Municipal de San Juan, y en enero de 1918, en el Teatro La Perla en Ponce. Su espectáculo generó un gran entusiasmo por la danza, convirtiéndose en un referente que sirvió como punto de comparación para otros artistas y compañías que visitaron la isla en años posteriores.[4] El periódico *La Correspondencia de Puerto Rico* describió a Pavlova como una figura: "incomparable, que tan sabiamente sabe dar a sus movimientos la expresión del alma e las más bellas formas de la naturaleza".[5] Además, figuró en la portada del semanario *Puerto Rico Ilustrado* como se muestra en la Figura 3.1.

[3] Pasarell, *Orígenes y desarrollo de la afición teatral*, 85.
[4] Emilio Pasarell, "Ana Pavlowa y su compañía de ballet ruso", *El Mundo*, 18 de octubre de 1957, 27. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19571018-01.1.27
[5] "De teatro", *La correspondencia de Puerto Rico*, 26 de diciembre de 1917, 8.

Durante su estancia en América, además de inspirar a otras bailarinas, incorporó el *Jarabe tapatío* —danza mexicana— a su repertorio en 1919, lo que evidencia su capacidad para expandir la recepción del ballet y, al mismo tiempo, integrar tradiciones de otras culturas.[6]

Figura 3.1 Anna Pavlova en *Puerto Rico Ilustrado*, no. 407 (15 de diciembre de 1917): San Juan, P.R.

[6] Murga Castro, "Bailar colo(n)izando: danza española e Hispanidad tras la decadencia del imperio", 210.

Lotti Tisher Vázquez (Santurce, PR, 17 de agosto de 1916-San Juan, PR, 10 de febrero de 2006)

El mencionado impacto de Anna Pavlova en la escena artística puertorriqueña no se limitó a sus actuaciones ya que su influencia impulsó el desarrollo de la enseñanza de la danza en la isla y dejó huellas significativas en la formación de futuras generaciones de bailarinas.[7] Entre las figuras que emergieron en este contexto destaca Charlotte Emilie "Lotti" Tisher Vázquez, reconocida como una de las pioneras del ballet profesional en Puerto Rico. Su labor como maestra resultó fundamental en la preparación de bailarinas que más adelante se profesionalizaron en las disciplinas del ballet y el baile español.

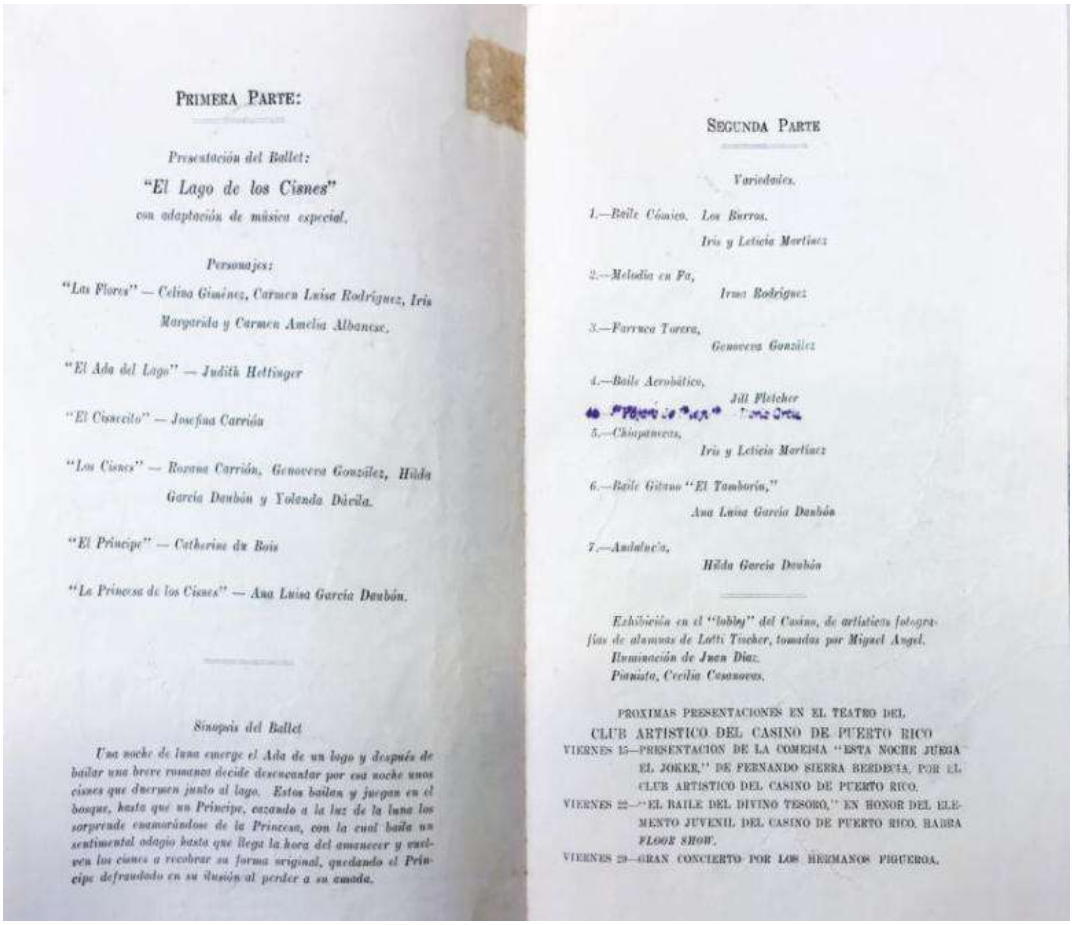
Las primeras referencias documentadas en esta investigación confirman que la apertura de centros de enseñanza en la isla se remontan a la década de 1930. Estos espacios, concebidos para responder a la creciente demanda artística, ofrecían clases de ballet, bailes españoles, claqué y teatro. En ese contexto, la contribución de Tisher adquirió una relevancia particular. Según los escritos de Max González, puede establecerse el inicio formal de la enseñanza del baile español en Puerto Rico, a partir de la enseñanza del baile español en la isla, a partir del regreso de Tisher desde Nueva York.[8] Allí había estudiado con Paco Cansino (1899-1977), miembro de la familia Cansino establecida en Estados Unidos a principios del siglo XX.[9]

[7] Carla S. Curet-Auffant, "Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea en Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980)" (Trabajo fin de máster, UPR, 2020), https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2124.
[8] Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico* (San Juan: Impresora Nacional, 2007), 341.
[9] Kiko Mora, "The Cansino Family: Off-Whiteness and the White American Imagination", en *Border Crossings: Exile and American Modern Dance*, ed. Ninotchka D. Bennahum y Rena M. Heinrich (Santa Bárbara: University of California y New York Public Library for the Performing Arts, 2023), 138-139.

El 30 de noviembre de 1931, fundó su escuela en su residencia de Santurce, lo que la posicionó como una de las figuras medulares en el proceso de la institucionalización del ballet en Puerto Rico.[10] El 8 de agosto de 1941, Lotti Tisher presentó, junto con sus estudiantes, el ballet *El lago de los cisnes* en el ya mencionado Club Artístico del Casino de Puerto Rico, en San Juan. La función incluyó además de esta obra, una segunda parte compuesta por un repertorio titulado *Variedades* y documentado en Figuras 3.2 y 3.3. Meses después, el 15 de noviembre del mismo año, volvió a presentar a sus estudiantes en un Recital de Piano y Danza, esta vez en el Teatro de la UPR, registrado en Figuras 3.4 y 3.5. Tanto en la presentación del Casino de Puerto Rico como en la del Teatro Universitario, resalta la participación de las hermanas —entonces niñas— Gilda García (como explicaremos más adelante, más conocida como Navarra) y Ana García, quienes más adelante se convertirían en fundadoras de la compañía Ballets de San Juan, sobre quienes se profundizará en secciones posteriores.

[10] "Lotti Tisher ha establecido en Santurce una academia de baile", *El Mundo*, 5 de diciembre de 1931, 5.

Figura 3.2 Programa de *El Lago de los Cisnes*, 8 de agosto de 1941. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.8. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



PRIMERA PARTE:

Presentación del Ballet:

"El Lago de los Cisnes"

con adaptación de música especial.

Personajes:

"Las Flores" — Celina Giménez, Carmen Luisa Rodríguez, Iris Margarita y Carmen Amelia Albancse.

"El Ada del Lago" — Judith Hettinger

"El Cisnecito" — Josefina Carrión

"Los Cisnes" — Rozana Carrión, Genoveva González, Hilda García Daubón y Yolanda Dávila.

"El Príncipe" — Catherine du Bois

"La Princesa de los Cisnes" — Ana Luisa García Daubón.

Sinopsis del Ballet

Una noche de luna emerge el Ada de un lago y después de bailar una breve romanza decide desencantar por esa noche unos cisnes que duermen junto al lago. Estos bailan y juegan en el bosque, hasta que un Príncipe, cazando a la luz de la luna los sorprende enamorándose de la Princesa, con la cual baila un sentimental adagio hasta que llega la hora del amanecer y envuelven los cisnes a recobrar su forma original, quedando el Príncipe defraudado en su ilusión al perder a su amada.

SEGUNDA PARTE

Variedades.

1.—Baile Cómico. Los Burros.
Iris y Leticia Martínez

2.—Melodía en Fa,
Irma Rodríguez

3.—Farruca Torera,
Genoveva González

4.—Baile Acrobático,
Jill Fletcher

5.—Chiapanecas,
Iris y Leticia Martínez

6.—Baile Gitano "El Tamborín,"
Ana Luisa García Daubón

7.—Andaluza,
Hilda García Daubón

Exhibición en el "lobby" del Casino, de artísticas fotografías de alumnas de Lotti Tischer, tomadas por Miguel Angel.
Iluminación de Juan Díaz.
Pianista, Cecilia Casanovas.

PROXIMAS PRESENTACIONES EN EL TEATRO DEL
CLUB ARTISTICO DEL CASINO DE PUERTO RICO

VIERNES 15—PRESENTACION DE LA COMEDIA "ESTA NOCHE JUEGA EL JOKER," DE FERNANDO SIERRA BERDEJA, POR EL CLUB ARTISTICO DEL CASINO DE PUERTO RICO.

VIERNES 22—"EL BAILE DEL DIVINO TESORO," EN HONOR DEL ELEMENTO JUVENIL DEL CASINO DE PUERTO RICO. HABRA *FLOOR SHOW.*

VIERNES 29—GRAN CONCIERTO POR LOS HERMANOS FIGUEROA.

Figura 3.3 Cont. del programa *El lago de los cisnes*, 8 de agosto de 1941, Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.8. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

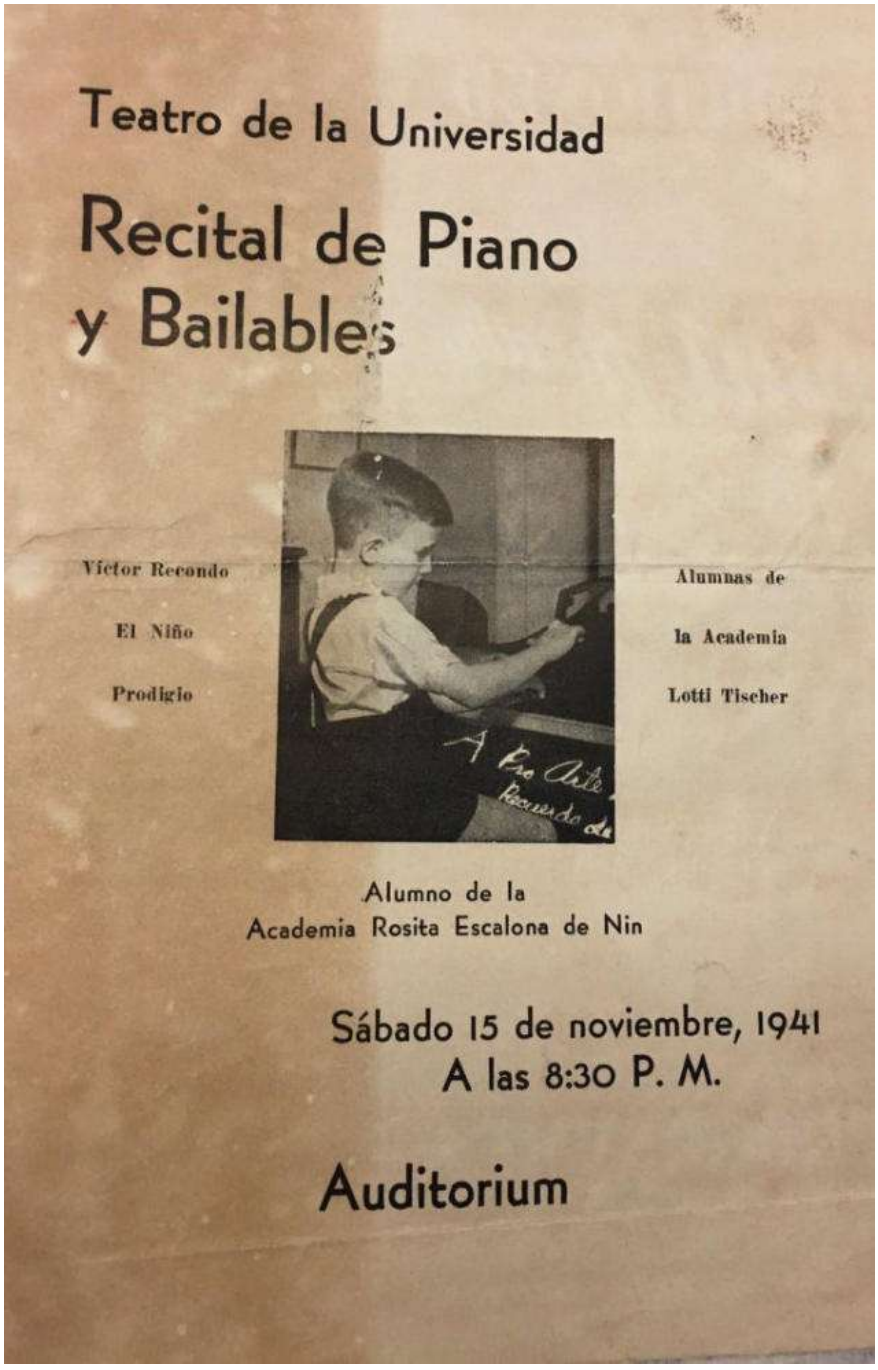
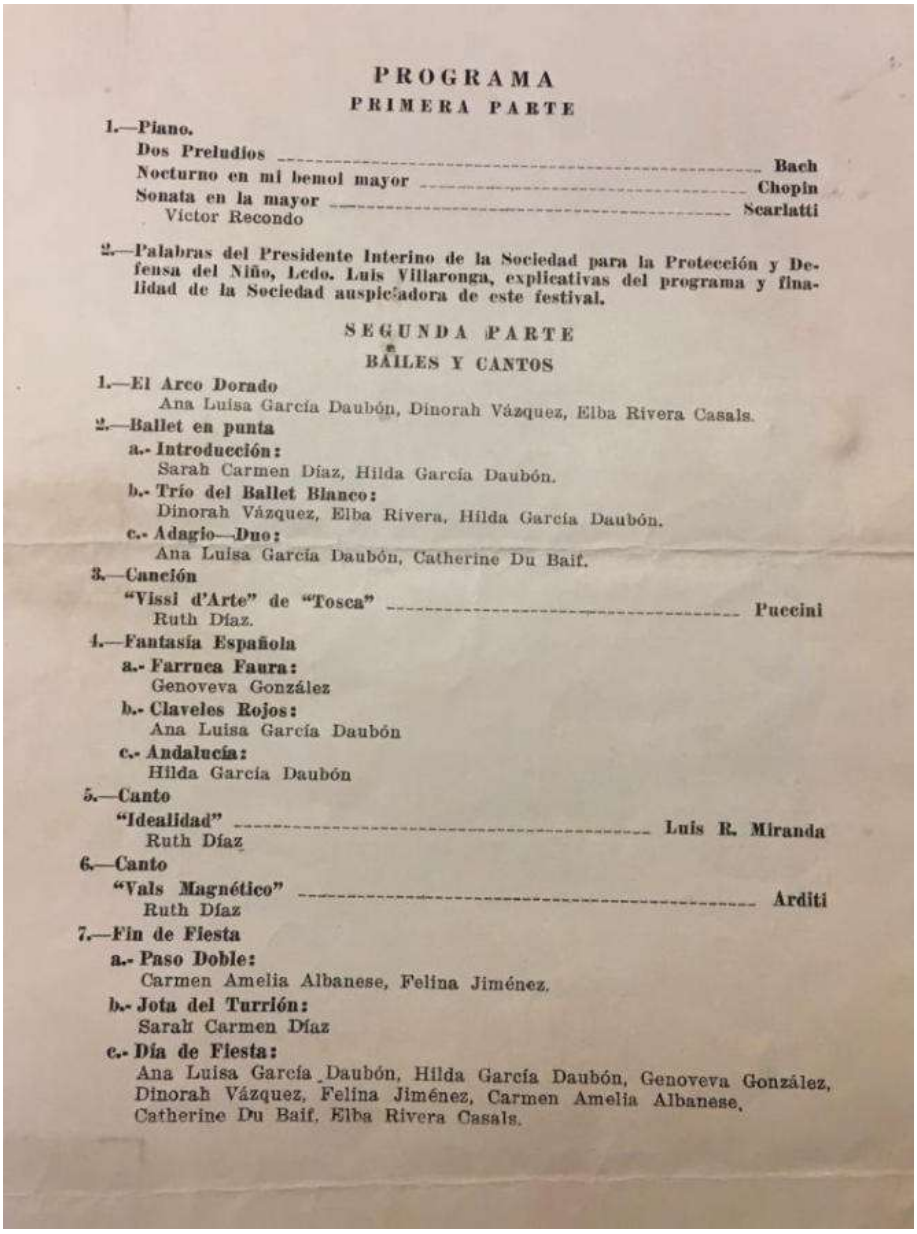


Figura 3.4 Portada de Programa Recital de Piano y Bailables, 15 de noviembre de 1941, Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives.* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.7. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.—Piano.

Dos Preludios ---------- Bach
Nocturno en mi bemol mayor ---------- Chopin
Sonata en la mayor ---------- Scarlatti
Víctor Recondo

2.—Palabras del Presidente Interino de la Sociedad para la Protección y Defensa del Niño, Lcdo. Luis Villaronga, explicativas del programa y finalidad de la Sociedad auspiciadora de este festival.

SEGUNDA PARTE

BAILES Y CANTOS

1.—El Arco Dorado
Ana Luisa García Daubón, Dinorah Vázquez, Elba Rivera Casals.

2.—Ballet en punta
a.- Introducción:
Sarah Carmen Díaz, Hilda García Daubón.
b.- Trío del Ballet Blanco:
Dinorah Vázquez, Elba Rivera, Hilda García Daubón.
c.- Adagio—Duo:
Ana Luisa García Daubón, Catherine Du Baif.

3.—Canción
"Vissi d'Arte" de "Tosca" ---------- Puccini
Ruth Díaz.

4.—Fantasía Española
a.- Farruca Faura:
Genoveva González
b.- Claveles Rojos:
Ana Luisa García Daubón
c.- Andalucía:
Hilda García Daubón

5.—Canto
"Idealidad" ---------- Luis R. Miranda
Ruth Díaz

6.—Canto
"Vals Magnético" ---------- Arditi
Ruth Díaz

7.—Fin de Fiesta
a.- Paso Doble:
Carmen Amelia Albanese, Felina Jiménez.
b.- Jota del Turrión:
Sarah Carmen Díaz
c.- Día de Fiesta:
Ana Luisa García Daubón, Hilda García Daubón, Genoveva González, Dinorah Vázquez, Felina Jiménez, Carmen Amelia Albanese, Catherine Du Baif, Elba Rivera Casals.

Figura 3.5 Cont. Recital de Piano y Bailables. 15 de noviembre de 1941. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo de Gilda Navarra*. Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 11.7. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

El recorrido por las contribuciones sobre Lotti Tisher y su influencia en el desarrollo de la danza en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX se ubica en un contexto de efervescencia cultural y modernización artística en la isla. La década de 1930 marcó un periodo de transformación que reflejaba tanto la influencia

de Estados Unidos como la persistencia de la herencia cultural hispánica. La formación de Tisher en Nueva York con Paco Cansino, miembro de la familia Cansino, demuestra un patrón recurrente entre las bailarinas puertorriqueñas de la época que consistió en la búsqueda de formación profesional fuera del país. Nueva York, como epicentro cultural en ese momento, sirvió de destino clave para los artistas puertorriqueños que aspiraban a perfeccionar disciplinas como el ballet y el baile español.

La bailarina rusa Anna Pavlova, aunque no participó directamente en la formación de Tisher, ejerció una influencia clave en la escena artística puertorriqueña. Su trabajo internacional impulsó la enseñanza formal de la danza en la isla y motivó a artistas como Tisher a emprender proyectos educativos que respondieran a la falta de instrucción sistemática en esta disciplina. La apertura de la escuela de Tisher en Santurce en 1931 constituyó un paso fundamental en la institucionalización del ballet en Puerto Rico, como se discutirá más adelante.

Las presentaciones organizadas por Tisher, como *El lago de los cisnes* en el Club Artístico del Casino de Puerto Rico y el recital en el Teatro de la UPR, demostraron su enfoque en la formación escénica de sus estudiantes. Estas funciones aportaron valor artístico y ofrecieron plataformas para el surgimiento de futuras figuras emblemáticas de la danza en la isla. La participación de Gilda Navarra y Ana García en estas actividades destacó la calidad de la instrucción que recibieron y reveló el acceso de ciertos sectores sociales a la educación artística. La trayectoria de Lotti Tisher fortaleció la enseñanza de la danza en Puerto Rico y dejó un legado visible en

la formación de las hermanas García que más adelante fundaron la compañía Ballets de San Juan.

Luisa Navas Miranda (San Juan, PR, 9 de agosto de 1915-16 de julio de 2003, Orlando, Florida, EUA)

Luisa Navas Miranda destacó como una de las principales maestras en la enseñanza de los bailes españoles durante esta época. Su formación incluyó estudios en la Escuela de Actores "Catalina Bárcena" de Madrid, donde fue alumna de María Esparza, primera bailarina del Teatro Real de Madrid en los años veinte. Posteriormente, continuó su preparación en Nueva York, bajo la tutela de Lola Bravo (1898-1970). Además de su formación académica, Luisa Navas fue miembro de reconocidas asociaciones profesionales, como Dance Educators of America y del Dancing Masters of America.

Esta doble formación en España y Estados Unidos refleja las conexiones trasatlánticas que influyeron en la formación artística de las bailarinas puertorriqueñas. Por un lado, la relación histórica y cultural de Puerto Rico con España favoreció el acceso a la tradición dancística española, lo que permitió la incorporación de técnicas y estilos directamente vinculados a la Península Ibérica. Por otro lado, el vínculo con EUA y, en particular, con la ciudad de Nueva York, facilitó la apertura a oportunidades educativas y profesionales en instituciones estadounidenses. a decisión de Navas de complementar su formación en ambos países, evidencia la influencia de estas conexiones en la proyección artística y pedagógica de la danza en la isla.

El 5 de diciembre de 1941, presentó un recital de danza titulado *Ballerinas of Tomorrow* en el Teatro Broadway de Santurce. En esta función, incluyó números representativos del baile español, entre ellos, *Rapsodia valenciana* y *Bulerías gitanas*.[11] Entre sus estudiantes más destacables se encuentra María del Carmen Mejías Coira (1932-?)[12], quien posteriormente estableció su propia escuela de bailes españoles y ofreció recitales en diversos escenarios de la isla.[13]

La relevancia de la escuela de Luisa Navas se refuerza con el testimonio de Pilar Miranda, hermana de María Teresa Miranda, una de las bailarinas protagonistas de esta investigación.[14] Pilar recordó que, en los años cuarenta, la escuela de Navas constituía la única opción disponible para la formación en bailes españoles en Puerto Rico. Su relato incide en la centralidad de esta institución en el panorama dancístico de la época. Según Pilar, cuando la reconocida bailaora Carmen Amaya visitó la isla y una de sus bailarinas se enfermó, recurrió a Navas, quien a su vez recomendó a María Teresa Miranda para integrarse en la presentación. Este episodio refleja la importancia de la formación brindada por Navas, además de las oportunidades profesionales que surgieron para sus estudiantes en la escena internacional.

Gladys Macazaga

Aunque los datos biográficos precisos sobre Gladys Macazaga no han sido plenamente documentados, las evidencias reunidas permiten afirmar que era de origen

[11] Samuel E. Badillo, "Ballerinas of Tomorrow, Luisa Navas", *El Mundo*, 5 de diciembre de 1941, 8.
[12] Josefina Guevara Castañeira, "Joven artista de excepción María del Carmen Mejías", *El Mundo*, 20 de enero de 1946, 10.
[13] "Casa de España ofrece baile de confianza con María del Carmen Mejías", *El Mundo*, 8 de junio de 1946, 11.
[14] Entrevista a Pilar Miranda, Guaynabo, Puerto Rico, 3 de febrero de 2020.

español.[15] A finales de la década de 1930, Gladys Macazaga, también conocida como Miss Gladys, fundó la Escuela de Bailes Internacionales en San Juan. Su formación incluyó estudios en Nueva York bajo la tutela de Boris Novikoff, bailarín de ballet que fue miembro de los Ballets Rusos y de la agrupación dirigida por Sergei Diaghilev.[16] El periódico *El Mundo*, en su edición del 29 de junio de 1942, anunció la apertura del Glady´s Studio, dirigido por Macazaga y ubicado en la capital puertorriqueña. Esta escuela ofrecía clases de bailes españoles, instrucción en castañuelas, además de ejercicios y masajes para damas.[17] Entre las estudiantes destacadas de la academia se encontraba María de las Mercedes Cardona, conocida artísticamente como La Mercé (1931–¿?), quien debutó el 21 de noviembre de 1946 en el Teatro Broadway de Santurce.[18] Buscando ampliar sus conocimientos, Gladys Macazaga y La Mercé viajaron a España entre 1947 y 1948 para profundizar sus estudios de baile. Durante su estancia, participaron en una revista presentada en el Teatro Gran Vía de Madrid por el promotor de espectáculos y empresario español Juan Carcellé, en donde interpretaron un variado repertorio de danzas internacionales. Este programa incluyó piezas de la danza clásica puertorriqueña de Tavárez, así como obras de compositores como Lecuona, Puccini, Monreal, Albéniz, Bizet, Verdi, Liszt y Granados. Además, ambas artistas filmaron dos películas para la productora Sevilla Films.[19]

Con motivo de la juramentación de Luis Muñoz Marín como primer gobernador electo por el voto del pueblo en 1948, el periódico *El Mundo* publicó una

[15] Pedro Hernández, "Aplazan caso obstrucción a justicia", *El Mundo*, 13 de julio de 1954, 5.
[16] "Gladys Dancing Studio", *El Mundo* el 10 de julio de 1953, 22.
[17] "Gladys Studio", *El Mundo*, 29 de junio de 1942, 10.
[18] "Mercedita Cardona hará debut esta noche", *El Mundo*, 21 de noviembre de 1946, 9.
[19] "Maestra de baile regresa a la isla", *El Mundo*, 13 de mayo de 1948, 19.

edición especial en la que reunió mensajes de felicitación y respaldo por parte de figuras destacadas y entidades del ámbito comercial de Puerto Rico.[20] Entre los mensajes publicados, se encuentra el de Gladys Macazaga, cuya aparición en esta edición —reproducida en la Figura 3.6 en este capítulo— reviste especial relevancia para el estudio de la danza en la isla. La presencia de Macazaga en este número extraordinario no solo evidencia su reconocimiento público como figura influyente en la cultura puertorriqueña de mediados del siglo XX, sino que también ilustra la forma en que la danza, y particularmente el baile español, logró posicionarse como un componente legítimo del discurso cultural y educativo del país. A través de su inserción en este contexto editorial, Macazaga se presentó como representante de un sector artístico que deseaba contribuir al nuevo proyecto de país impulsado por Muñoz Marín, centrado en la modernización, la educación y la identidad cultural. Este gesto refuerza la noción de que Macazaga no fue únicamente una maestra de danza, sino también una figura consciente del poder simbólico del arte como herramienta para el desarrollo social. Su mensaje, dirigido al nuevo gobernador, refleja una voluntad de vincular la formación artística con los valores cívicos y patrióticos de la época. En este sentido, la publicación no debe interpretarse como una mera expresión de cortesía institucional, sino como una afirmación de la centralidad de la cultura en la construcción del imaginario nacional moderno.

[20] "Gladys Dancing Studio", *El Mundo*, 2 de enero de 1949, 62.

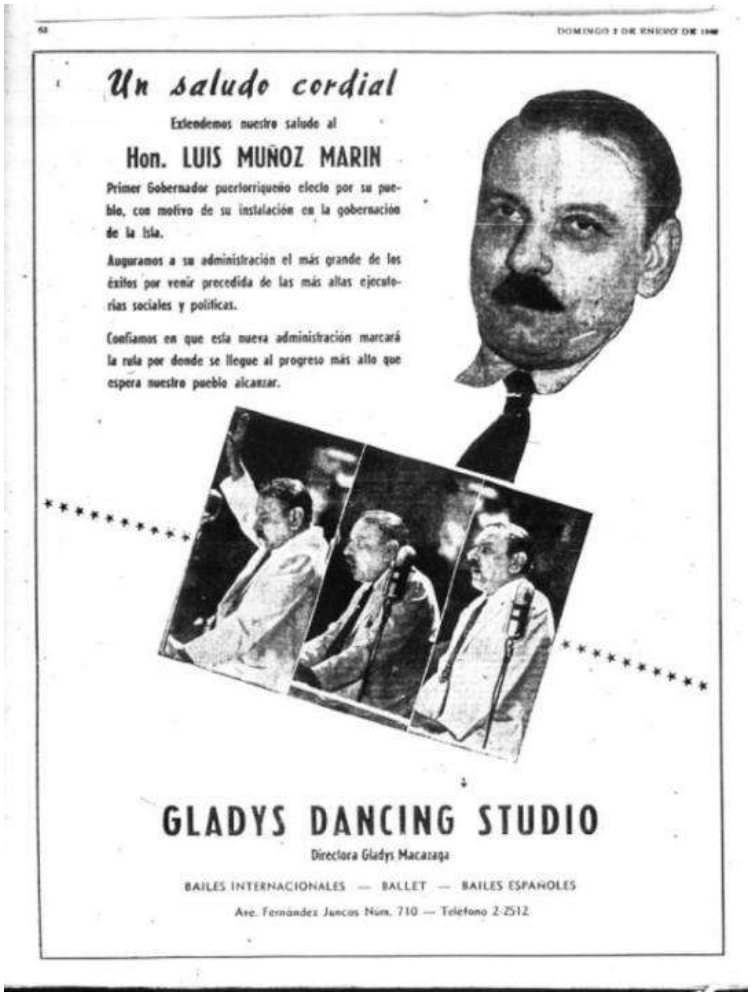


Figura 3.6 Gladys Dancing Studio, *El Mundo*, 2 de enero de 1949, 62.

La trayectoria de Macazaga fue reconocida internacionalmente cuando en 1949, la Asociación de Bailarines Internacionales de Hollywood la nombró miembro de honor para premiar su labor como maestra de baile, distinción para la cual obtuvo la puntuación más alta. Ese mismo año, fue invitada a la convención anual de la Asociación, celebrada del 1 al 8 de agosto en el Hotel Roosevelt durante el Festival Holiday in Hollywood, evento en el que participaron figuras como Fred Astaire, Cyd Charisse, Ann Miller, Gene Kelly y Eduardo Cansino. Ese mismo año, tras una década de trayectoria, su academia fue reconocida oficialmente por el Departamento

de Instrucción de Puerto Rico, consolidando así su contribución al desarrollo del baile en la isla.[21] En 1951, Gladys Macazaga amplió su oferta educativa cuando abrió dos sucursales adicionales en Hato Rey y en el pueblo de Bayamón.[22]

La figura de Gladys Macazaga y su academia de baile se inserta en un periodo en el que Puerto Rico experimentaba complejas dinámicas culturales y políticas derivadas de su relación con EUA y su histórica conexión con España. A finales de la década de 1930, bajo la dominación estadounidense, la isla enfrentaba procesos de modernización e imposición cultural que promovían modelos educativos y artísticos alineados con los valores estadounidenses. La fundación de la Escuela de Bailes Internacionales por Macazaga en San Juan y, más adelante, en Hato Rey y Bayamón, reflejó este anclaje cultural, visible en la enseñanza de bailes españoles que evocaban una identidad puertorriqueña conectada con sus raíces hispánicas a pesar de la hegemonía estadounidense.

El debut de María de las Mercedes Cardona, La Mercé, en 1946, y el viaje a España de ambas artistas entre 1947 y 1948 para profundizar sus estudios, evidencia la relevancia de España como referente cultural y formativo. Como hemos mencionado, la participación en una revista en el Teatro Gran Vía de Madrid y la interpretación de un repertorio que combinaba danzas puertorriqueñas con obras de compositores europeos muestra un diálogo artístico que reforzaba la relación cultural entre Puerto Rico y España. Esta conexión respondía a una búsqueda de legitimación cultural mediante el reconocimiento de tradiciones europeas, en un contexto en el que la identidad puertorriqueña se definía entre la influencia colonial española y la

[21] "Gladys Macazaga recibe un honor", *El Mundo*, 15 de julio de 1949, 22.
[22] "Glady´s Dancing Studio", *El Mundo,* 4 de abril de 1951, 9.

dominación política estadounidense. La proyección internacional alcanzada por Macazaga en 1949, con el homenaje de la Asociación de Bailarines Internacionales de Hollywood, coincidía con la intensificación de la influencia cultural estadounidense en la isla. Asimismo en un anuncio publicado en el periódico *El Mundo* en 1953, se promocionaba una velada artística en el restaurante Ole Madrid, donde Macazaga se presentaba como bailarina. En ese contexto, el restaurante aparecía asociado a la colonia española, cuya distinción operaba como signo simbólico de la hispanidad en Puerto Rico (Figura 3.7).

Figura 3.7 Ole Madrid, *El Mundo*, 3 de Julio de 1953, 3.

En su libro *Trayectoria del ballet en Puerto Rico,* Max González menciona que, para la década de los 1960, la escuela de Gladys logró un gran desarrollo y que esta maestra se anunciaba por cuenta propia como instructora de bailes españoles.[23] El autor considera pertinente incluirla en este recuento dado que desempeñó un papel importante al fomentar el interés por los bailes españoles. Destaca que un gran

[23] Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico*, 349.

número de sus estudiantes perfeccionaron posteriormente su talento y alcanzaron proyecciones más prometedoras. González subraya que se le debe reconocer el esfuerzo realizado para promover el interés en este género.

Manuel Agulló Rivas (Barcelona, España, 26 de septiembre de 1912-Little Rock, Arkansas, 14 de septiembre de 1993)[24]

Manuel Agulló nació en Barcelona, España, hijo de padres puertorriqueños.[25] Según Sonia Daubón en su artículo "Las memorias y los objetos de Parés", comenzó sus estudios con Lotti Tisher y se trasladó a Cuba en más de una ocasión para proseguir sus estudios en danza con los maestros de origen ruso Nikolai Yavorskyy George Milenoff. En las clases con Yavorsky, coincidió con los hermanos Alberto y Fernando Alonso, y la estudiante Alicia Martínez del Hoyo, hoy Alicia Alonso. Agulló fue becado por Pro Arte Musical de Puerto Rico para estudiar con George Milenoff.[26]

Durante este período fue presentado ante la Sociedad Pro-Arte de La Habana, obteniendo un gran triunfo que marcó el inicio de su proyección internacional. Posteriormente, el Original Ballet Russe de Basil (Colonel de Basil), establecido en 1931, le brindó la oportunidad de integrarse a su compañía tras superar una rigurosa selección realizada personalmente por el primer bailarín David Lichine. Como parte

[24] *United States, Social Security Numerical Identification Files (NUMIDENT), 1936–2007*, FamilySearch, entry for Manolo Agullo and Manolo Agullo.
[25] Max González, "Trayectoria del ballet en P.R: El inicio de una tradición", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 30 de julio de 1989, 103.
[26] Sonia Daubón, "Las memorias y los objetos de José Parés", *80 grados,* 16 de febrero de 2024.

de esta compañía, Agulló participó en *Carnaval*, *Sinfonía fantástica* y *Scheherazade*.[27]

A su regreso a Puerto Rico estableció una escuela en San Juan donde impartió clases de ballet y bailes españoles, lo que respondía tanto a la influencia española persistente en la isla como a la demanda local de profesionalización en las artes escénicas.[28] El 15 de julio de 1942 organizó un recital en el Teatro Broadway, en el que, junto a las hermanas Ana y Gilda García, presentó varios números de ballet. La función, auspiciada por Pro Arte Musical de Puerto Rico, siguió reforzando la exposición del ballet en el país, y en esta ocasión por artistas puertorriqueños. La función incluyó el ballet *Les Sylphides* de Chopin y extractos de los ballets *El lago de los cisnes*, *La bella durmiente* y *Scheherazade*. Entre las piezas destacadas se encuentra *Preludio*, con música de Rachmaninoff, interpretada por el propio Manuel Agulló como una danza interpretativa moderna. Este dato resulta relevante, ya que se trata de una obra original que refleja la influencia de las corrientes de la danza moderna en Estados Unidos, integrando elementos innovadores dentro de un programa mayoritariamente clásico. Sobre el análisis de la selección de piezas clásicas en este recital, se puede decir que el mismo respondió a la confluencia de las influencias culturales que coexistieron en Puerto Rico, enmarcadas por hegemonía cultural europea y estadounidense a través de la danza. El programa de estas actuaciones se encuentran en las Figuras 3.8-3.10.

[27] "Próxima actividad de Pro Arte será el 15", *El Mundo*, 8 de julio de 1942, 6.
[28] "Manolo Agulló anuncio de escuela", *El Mundo*, 8 de agosto de 1941, 13.

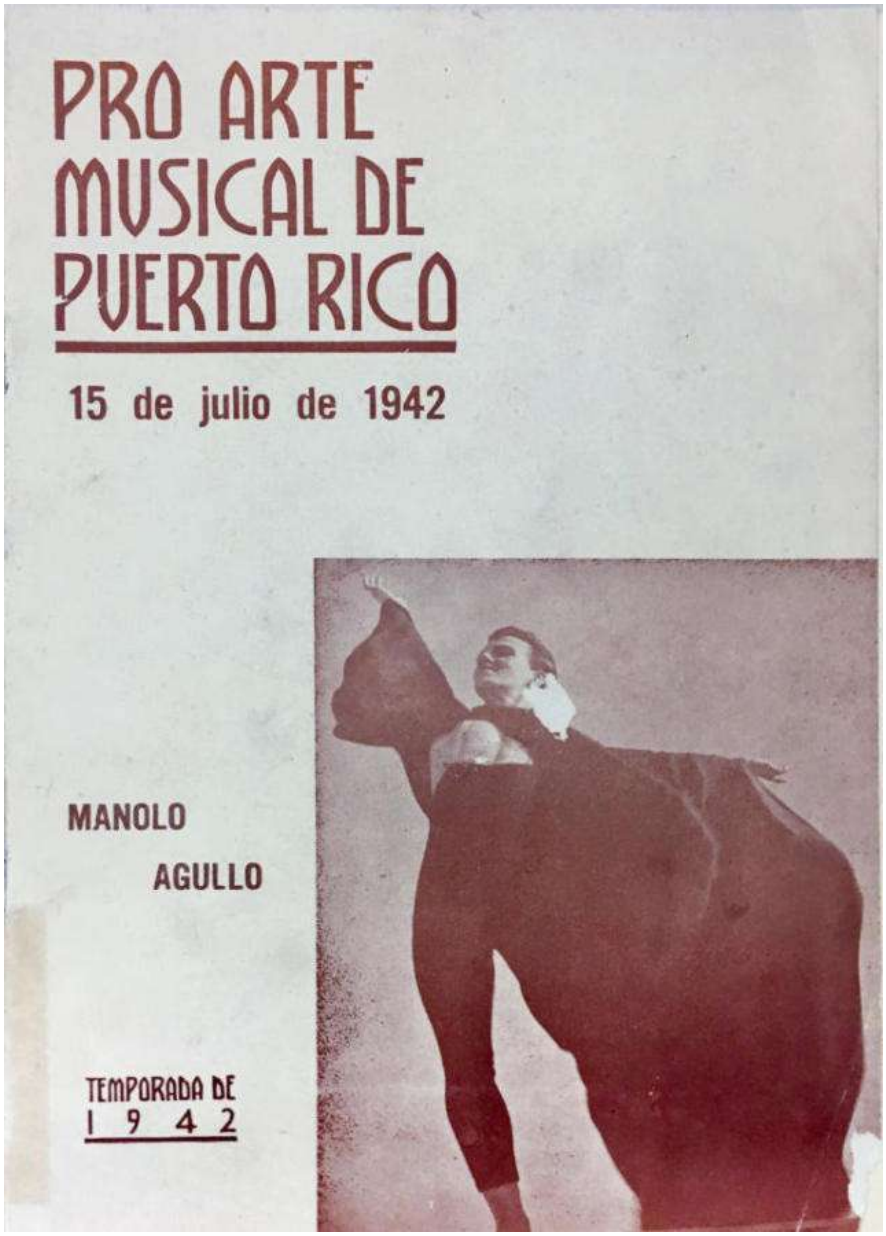
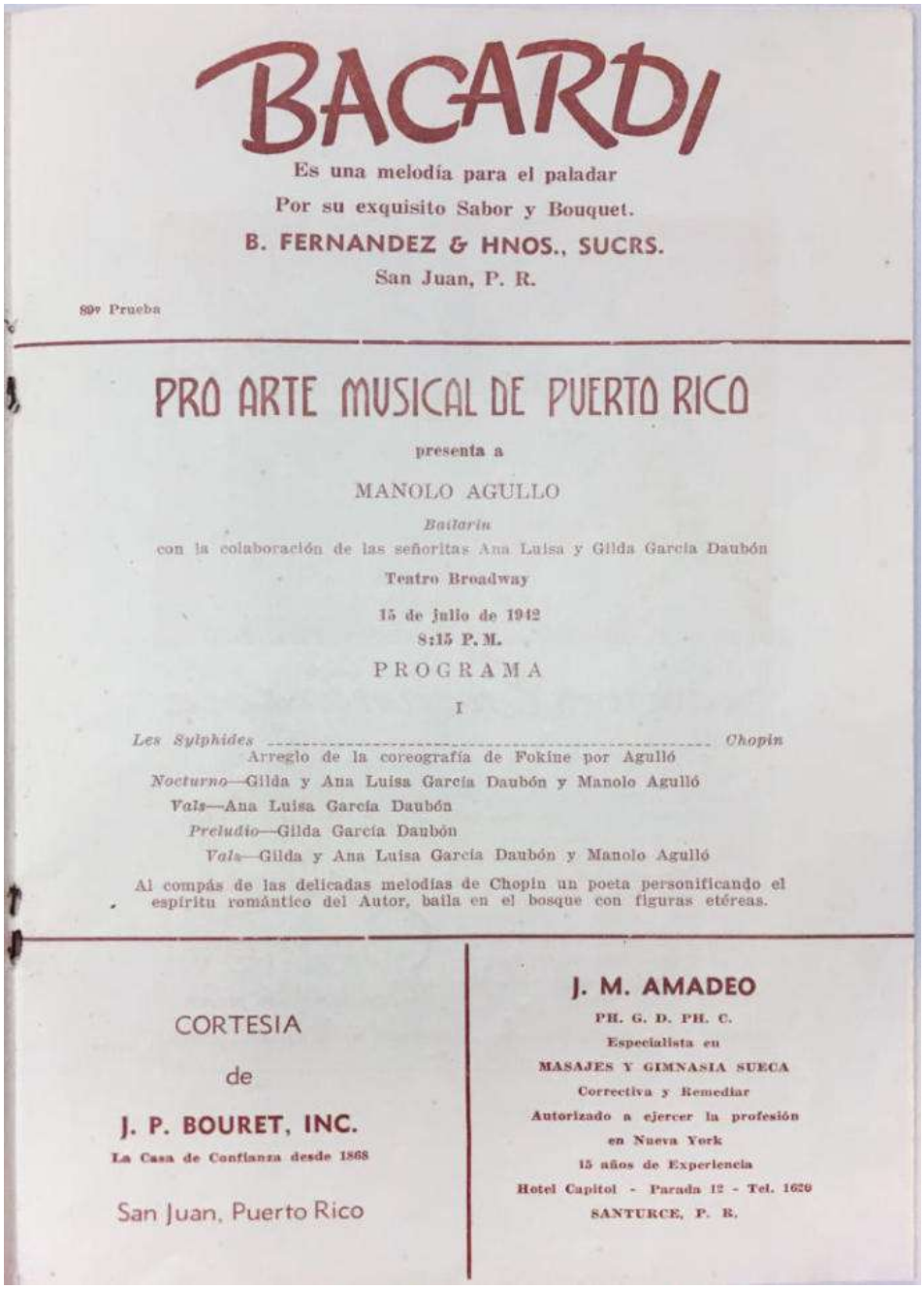


Figura 3.8 Programa de Pro Arte Musical,1942. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 13.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



BACARDI

Es una melodía para el paladar
Por su exquisito Sabor y Bouquet.
B. FERNANDEZ & HNOS., SUCRS.
San Juan, P. R.

89ª Prueba

PRO ARTE MUSICAL DE PUERTO RICO

presenta a

MANOLO AGULLO

Bailarín

con la colaboración de las señoritas Ana Luisa y Gilda García Daubón

Teatro Broadway

15 de julio de 1942
8:15 P. M.

PROGRAMA

I

Les Sylphides ---------- *Chopin*
Arreglo de la coreografía de Fokine por Agulló
Nocturno—Gilda y Ana Luisa García Daubón y Manolo Agulló
Vals—Ana Luisa García Daubón
Preludio—Gilda García Daubón
Vals—Gilda y Ana Luisa García Daubón y Manolo Agulló

Al compás de las delicadas melodías de Chopin un poeta personificando el espíritu romántico del Autor, baila en el bosque con figuras etéreas.

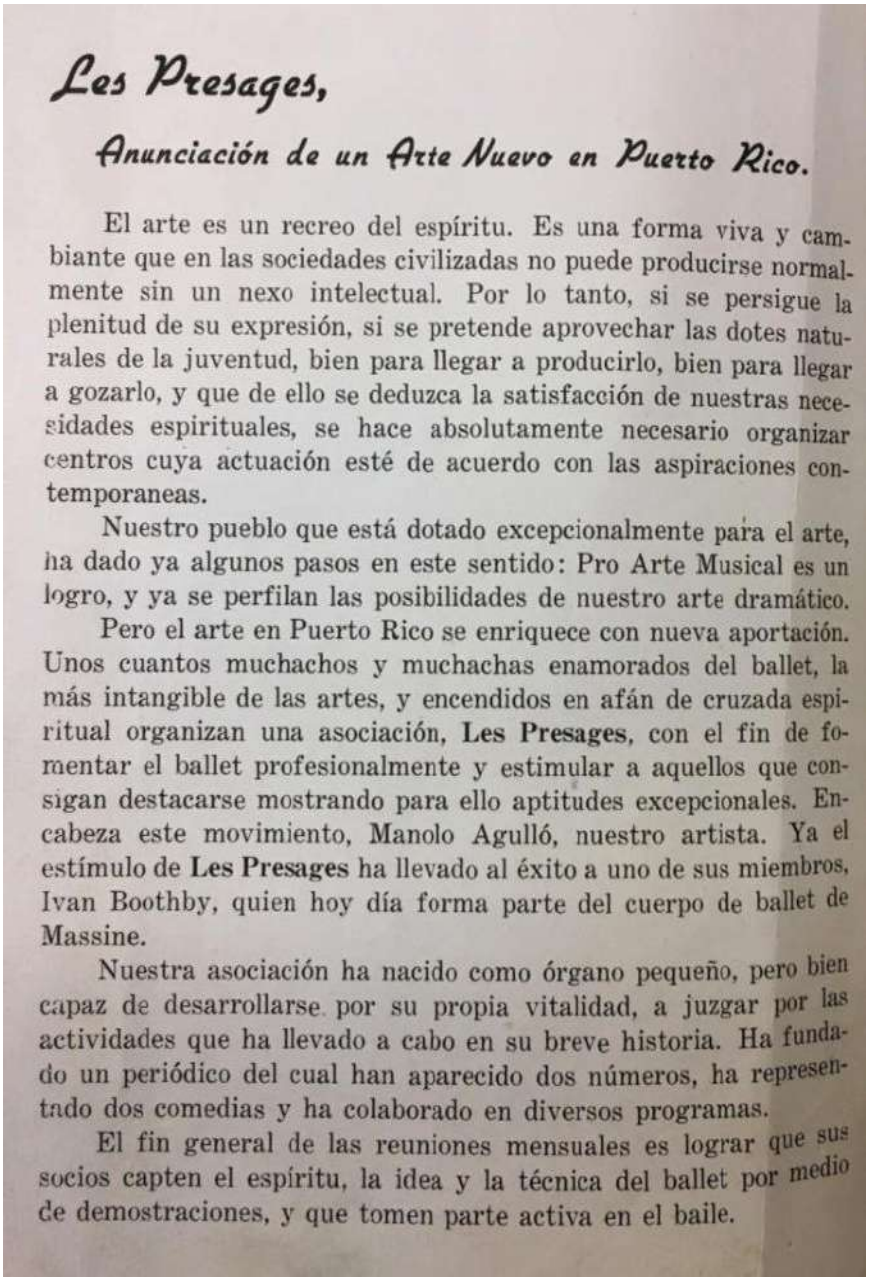
CORTESIA
de
J. P. BOURET, INC.
La Casa de Confianza desde 1868
San Juan, Puerto Rico

J. M. AMADEO
PH. G. D. PH. C.
Especialista en
MASAJES Y GIMNASIA SUECA
Correctiva y Remediar
Autorizado a ejercer la profesión
en Nueva York
15 años de Experiencia
Hotel Capitol - Parada 12 - Tel. 1620
SANTURCE, P. R.

Figura 3.9 Cont. Programa de Pro Arte Musical, 1942. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 13.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Figura 3.10 Cont. Programa de Pro Arte Musical,1942. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. Imagen 13.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

En 1944 Agulló fundó la asociación Les Presages con la intención de formar un cuerpo de ballet profesional y estimular a aquellos con aptitudes excepcionales en esta disciplina (Figura 3.11). Surgió como un movimiento impulsado por jóvenes apasionados por el ballet, considerados como parte de las artes más intangibles y elevadas, motivados por un deseo de enriquecimiento espiritual y artístico. La asociación, aunque comenzó como un organismo pequeño, mostró un notable potencial de desarrollo gracias a la vitalidad de sus miembros y a las diversas actividades que organizó en poco tiempo. Entre sus logros se encuentran la fundación de un periódico con varios números publicados, la representación de dos comedias y la colaboración en diversos programas culturales.



Les Presages,

Anunciación de un Arte Nuevo en Puerto Rico.

El arte es un recreo del espíritu. Es una forma viva y cambiante que en las sociedades civilizadas no puede producirse normalmente sin un nexo intelectual. Por lo tanto, si se persigue la plenitud de su expresión, si se pretende aprovechar las dotes naturales de la juventud, bien para llegar a producirlo, bien para llegar a gozarlo, y que de ello se deduzca la satisfacción de nuestras necesidades espirituales, se hace absolutamente necesario organizar centros cuya actuación esté de acuerdo con las aspiraciones contemporaneas.

Nuestro pueblo que está dotado excepcionalmente para el arte, ha dado ya algunos pasos en este sentido: Pro Arte Musical es un logro, y ya se perfilan las posibilidades de nuestro arte dramático.

Pero el arte en Puerto Rico se enriquece con nueva aportación. Unos cuantos muchachos y muchachas enamorados del ballet, la más intangible de las artes, y encendidos en afán de cruzada espiritual organizan una asociación, **Les Presages**, con el fin de fomentar el ballet profesionalmente y estimular a aquellos que consigan destacarse mostrando para ello aptitudes excepcionales. Encabeza este movimiento, Manolo Agulló, nuestro artista. Ya el estímulo de **Les Presages** ha llevado al éxito a uno de sus miembros, Ivan Boothby, quien hoy día forma parte del cuerpo de ballet de Massine.

Nuestra asociación ha nacido como órgano pequeño, pero bien capaz de desarrollarse por su propia vitalidad, a juzgar por las actividades que ha llevado a cabo en su breve historia. Ha fundado un periódico del cual han aparecido dos números, ha representado dos comedias y ha colaborado en diversos programas.

El fin general de las reuniones mensuales es lograr que sus socios capten el espíritu, la idea y la técnica del ballet por medio de demostraciones, y que tomen parte activa en el baile.

Figura 3.11 Programa de Les Presages, 1944. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

El éxito de Les Presages se evidenció, además, en el reconocimiento de algunos de sus integrantes, como Ivan Boothby, quien logró formar parte del cuerpo de ballet de Massine. El objetivo principal de sus reuniones mensuales era que los

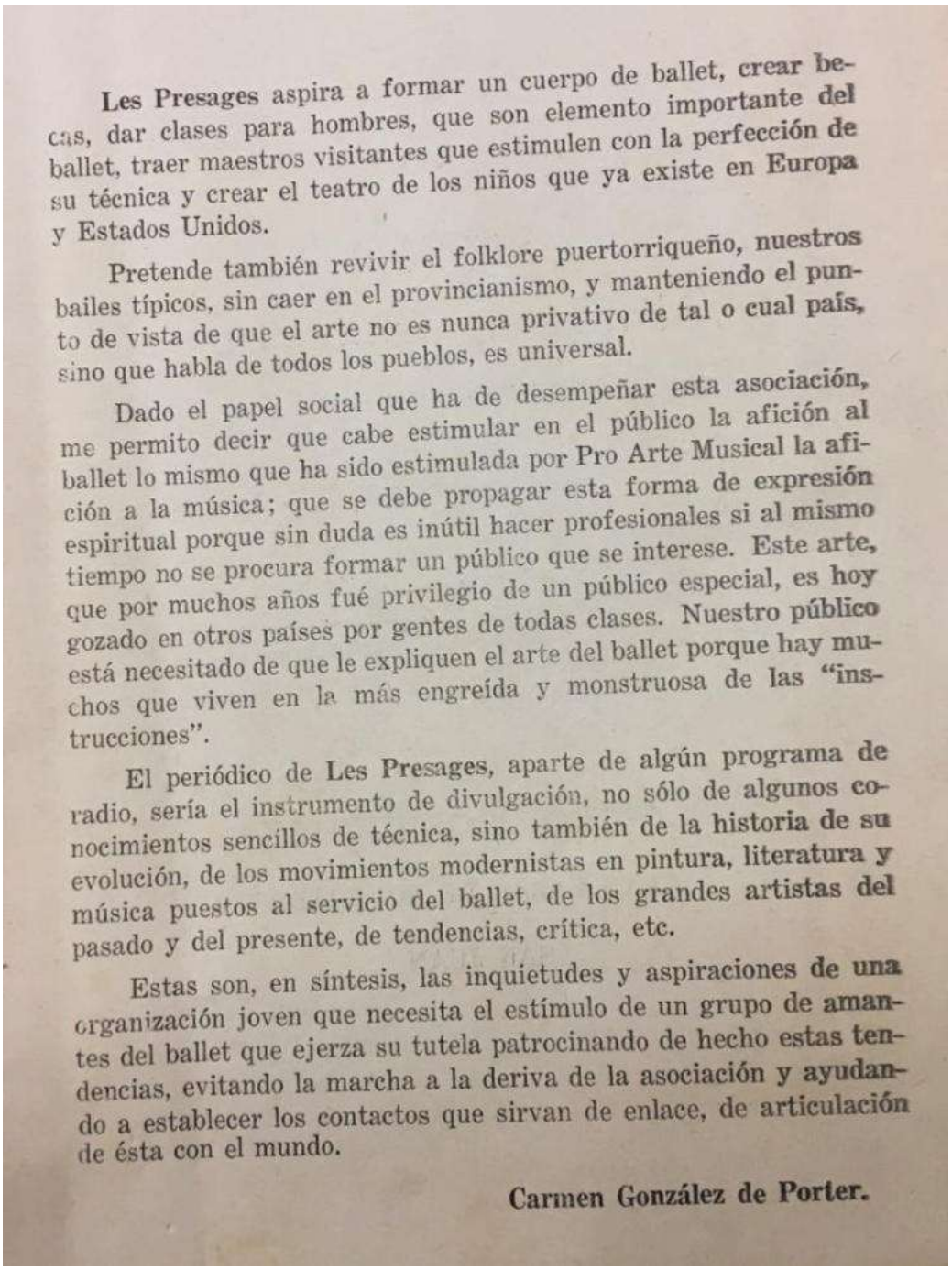
socios comprendieran el espíritu, la idea y la técnica del ballet a través de demostraciones y participación activa en la danza. Este enfoque buscaba no solo la formación técnica, sino también el desarrollo intelectual y emocional de los participantes, en sintonía con la convicción de que el arte es un medio para el enriquecimiento espiritual y social.

Por otra parte, esta asociación se fundó con el propósito de promover y profesionalizar el ballet en Puerto Rico (Figura 3.12). Su misión principal era la formación de un cuerpo de ballet, la creación de becas y la inclusión de hombres en la danza, considerándolos un elemento importante para el desarrollo integral de esta disciplina. La organización también buscaba traer maestros visitantes que estimularan a los estudiantes con su perfección técnica y aspiraba a fundar un teatro infantil, inspirado en modelos existentes en Europa y Estados Unidos.

Uno de los objetivos clave de Les Presages era revivir el folklore puertorriqueño y los bailes típicos, evitando caer en el provincianismo y manteniendo la perspectiva de que el arte, lejos de ser exclusivo de un país, posee un carácter universal que expresa la diversidad de los pueblos. Esta visión reflejaba la intención de la asociación de integrar las tradiciones locales con las influencias internacionales.

La dimensión social de la asociación era central en sus propósitos. Les Presages consideraba esencial la formación de bailarines profesionales y la creación de un público que valorara y comprendiera el ballet. Se destacó la necesidad de fomentar la afición por esta forma de expresión artística, al igual que lo había hecho Pro Arte Musical con la música. En ese sentido, se reconocía que, aunque en otros países el ballet había dejado de ser un arte reservado para públicos selectos, en Puerto

Rico aún era necesario educar y acercar esta disciplina a las masas, superando la desinformación y los prejuicios.



Les Presages aspira a formar un cuerpo de ballet, crear becas, dar clases para hombres, que son elemento importante del ballet, traer maestros visitantes que estimulen con la perfección de su técnica y crear el teatro de los niños que ya existe en Europa y Estados Unidos.

Pretende también revivir el folklore puertorriqueño, nuestros bailes típicos, sin caer en el provincianismo, y manteniendo el punto de vista de que el arte no es nunca privativo de tal o cual país, sino que habla de todos los pueblos, es universal.

Dado el papel social que ha de desempeñar esta asociación, me permito decir que cabe estimular en el público la afición al ballet lo mismo que ha sido estimulada por Pro Arte Musical la afición a la música; que se debe propagar esta forma de expresión espiritual porque sin duda es inútil hacer profesionales si al mismo tiempo no se procura formar un público que se interese. Este arte, que por muchos años fué privilegio de un público especial, es hoy gozado en otros países por gentes de todas clases. Nuestro público está necesitado de que le expliquen el arte del ballet porque hay muchos que viven en la más engreída y monstruosa de las "instrucciones".

El periódico de Les Presages, aparte de algún programa de radio, sería el instrumento de divulgación, no sólo de algunos conocimientos sencillos de técnica, sino también de la historia de su evolución, de los movimientos modernistas en pintura, literatura y música puestos al servicio del ballet, de los grandes artistas del pasado y del presente, de tendencias, crítica, etc.

Estas son, en síntesis, las inquietudes y aspiraciones de una organización joven que necesita el estímulo de un grupo de amantes del ballet que ejerza su tutela patrocinando de hecho estas tendencias, evitando la marcha a la deriva de la asociación y ayudando a establecer los contactos que sirvan de enlace, de articulación de ésta con el mundo.

Carmen González de Porter.

Figura 3.12 Cont. Programa de Les Presages, 1944. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Para cumplir con sus metas de divulgación y formación, la asociación impulsó la creación de un periódico que, además de brindar conocimientos técnicos básicos, abordaba temas como la historia del ballet, la evolución de esta expresión artística, las tendencias modernistas en pintura, literatura y música aplicadas al ballet, y el análisis de la obra de grandes artistas del pasado y del presente. Este medio también incluía críticas y reflexiones sobre las corrientes artísticas contemporáneas, sirviendo como herramienta educativa y cultural. Además de Manuel Agulló, la asociación estuvo conformada por Evelyn Tristani, Ruth Vera, María Esther Robles, Ana María Valdés, Ana Luisa García, Gilda García, Amalia de la Haba, Doris Ortiz, Carmen González de Porter, Paquita Díaz Calderón, Letizia Lorenzi, Ralph Allen, Antonio Olivencia, Henry Mock, Ivan Boothby, Ivelise San Juan, Benito González, Elba Rivera, Carmen Alicia Cadilla y reproducido en la Figura 3.13. El debut de Les Presages como agrupación artística tuvo lugar en el Teatro Universitario el 17 de mayo de 1944 y marcó un momento decisivo en la consolidación del ballet profesional en Puerto Rico.[29] En esta presentación participaron Manuel Agulló, las hermanas Ana y Gilda García, Doris Ortiz, Evelyn Tristani, Antonio Olivencia y Henry Mock. El programa incluyó la obra *Chopinianas*, un ballet sin argumento con coreografía de Manuel Agulló y música de Frédéric Chopin, el cual se destacó por su enfoque puramente dancístico y su énfasis en la expresión a través del movimiento (Figuras 3.14-3.16).

[29] "Les Presages", *El Mundo*, 16 de mayo de 1944, 1.

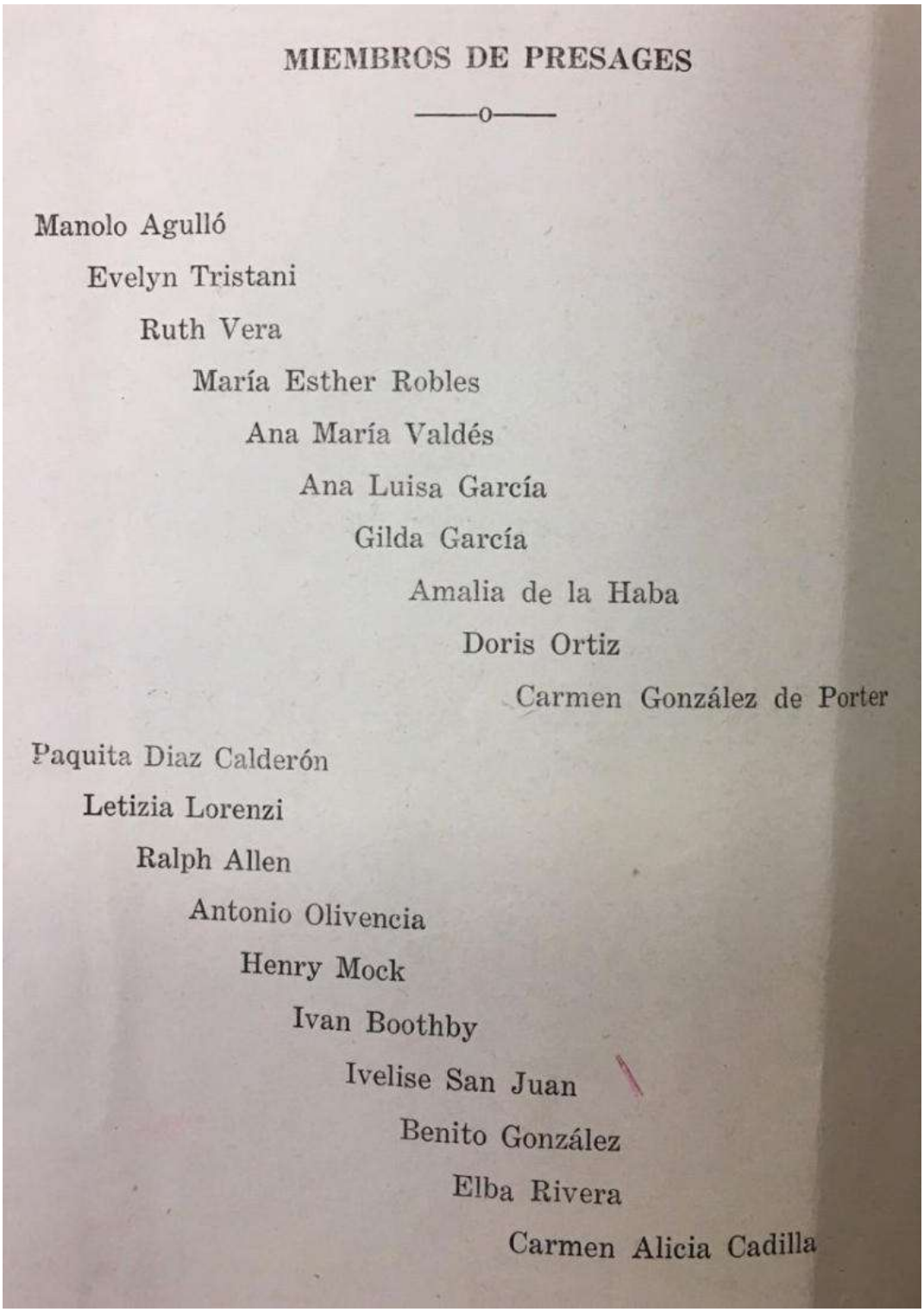
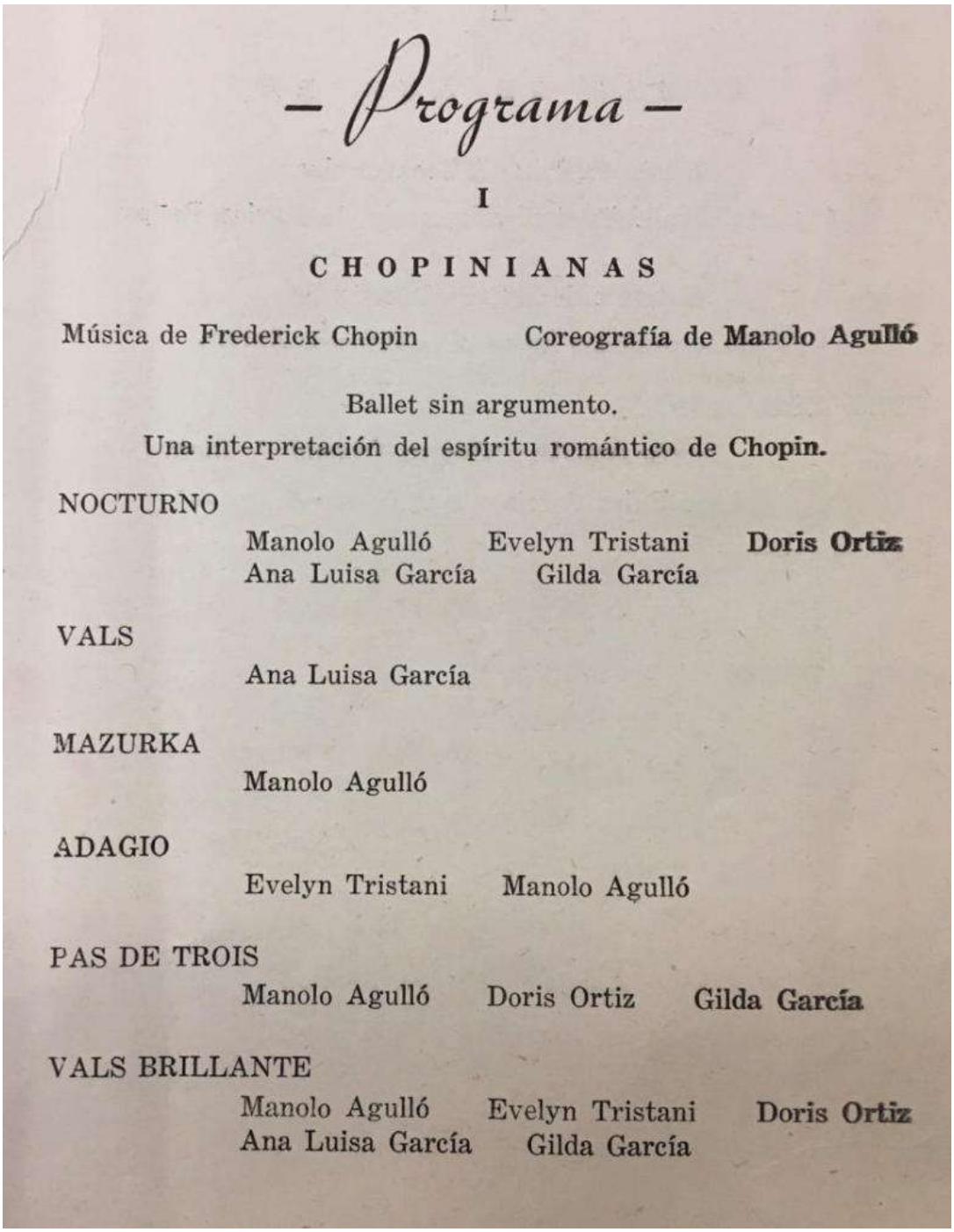


Figura 3.13 Cont. Programa de Les Presages, 1944. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



— Programa —

I

CHOPINIANAS

Música de Frederick Chopin Coreografía de Manolo Agulló

Ballet sin argumento.
Una interpretación del espíritu romántico de Chopin.

NOCTURNO

Manolo Agulló Evelyn Tristani Doris Ortiz
Ana Luisa García Gilda García

VALS

Ana Luisa García

MAZURKA

Manolo Agulló

ADAGIO

Evelyn Tristani Manolo Agulló

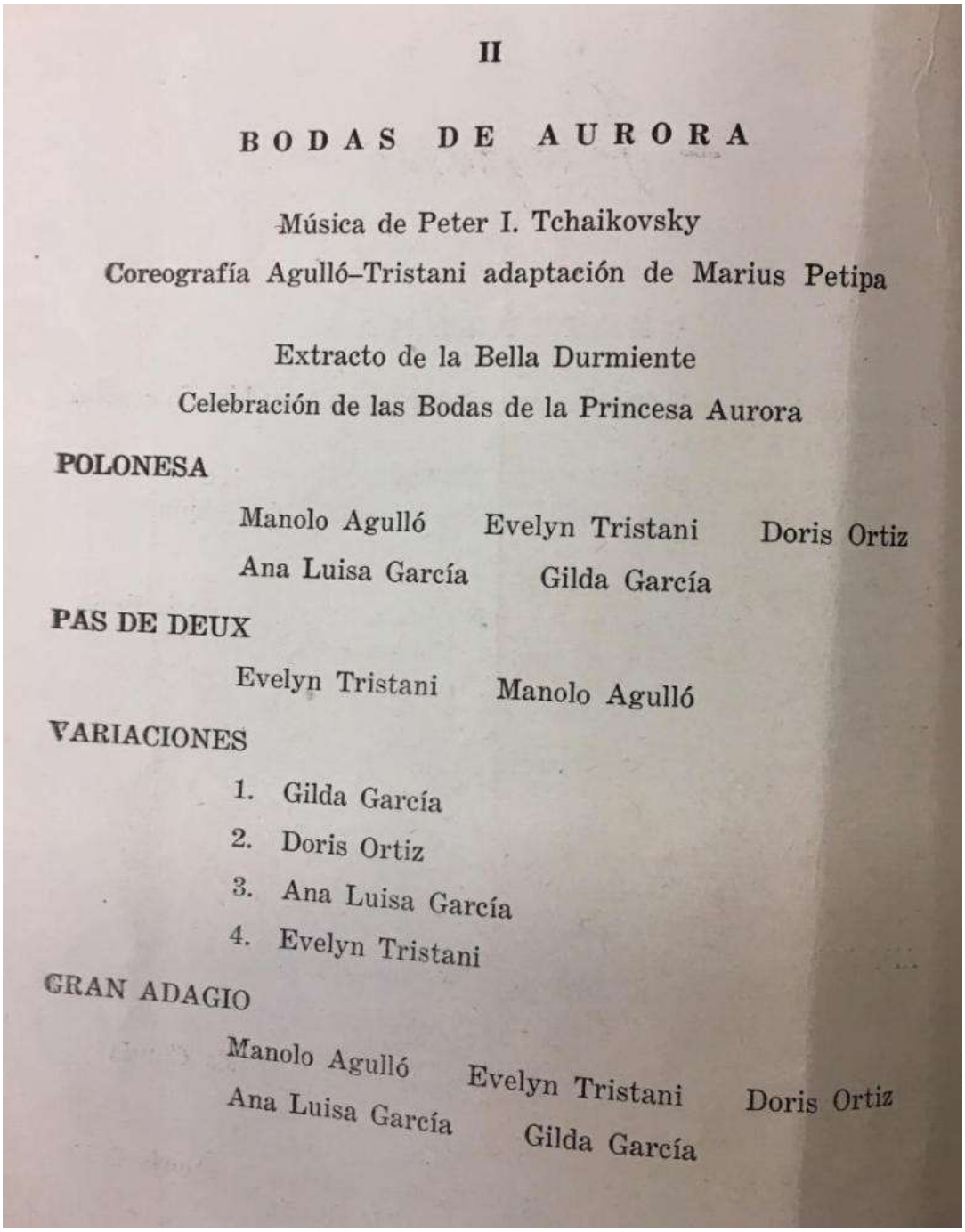
PAS DE TROIS

Manolo Agulló Doris Ortiz Gilda García

VALS BRILLANTE

Manolo Agulló Evelyn Tristani Doris Ortiz
Ana Luisa García Gilda García

Figura 3.14 Cont. Programa de Les Presages, 1944. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



II

BODAS DE AURORA

Música de Peter I. Tchaikovsky

Coreografía Agulló–Tristani adaptación de Marius Petipa

Extracto de la Bella Durmiente

Celebración de las Bodas de la Princesa Aurora

POLONESA

Manolo Agulló Evelyn Tristani Doris Ortiz

Ana Luisa García Gilda García

PAS DE DEUX

Evelyn Tristani Manolo Agulló

VARIACIONES

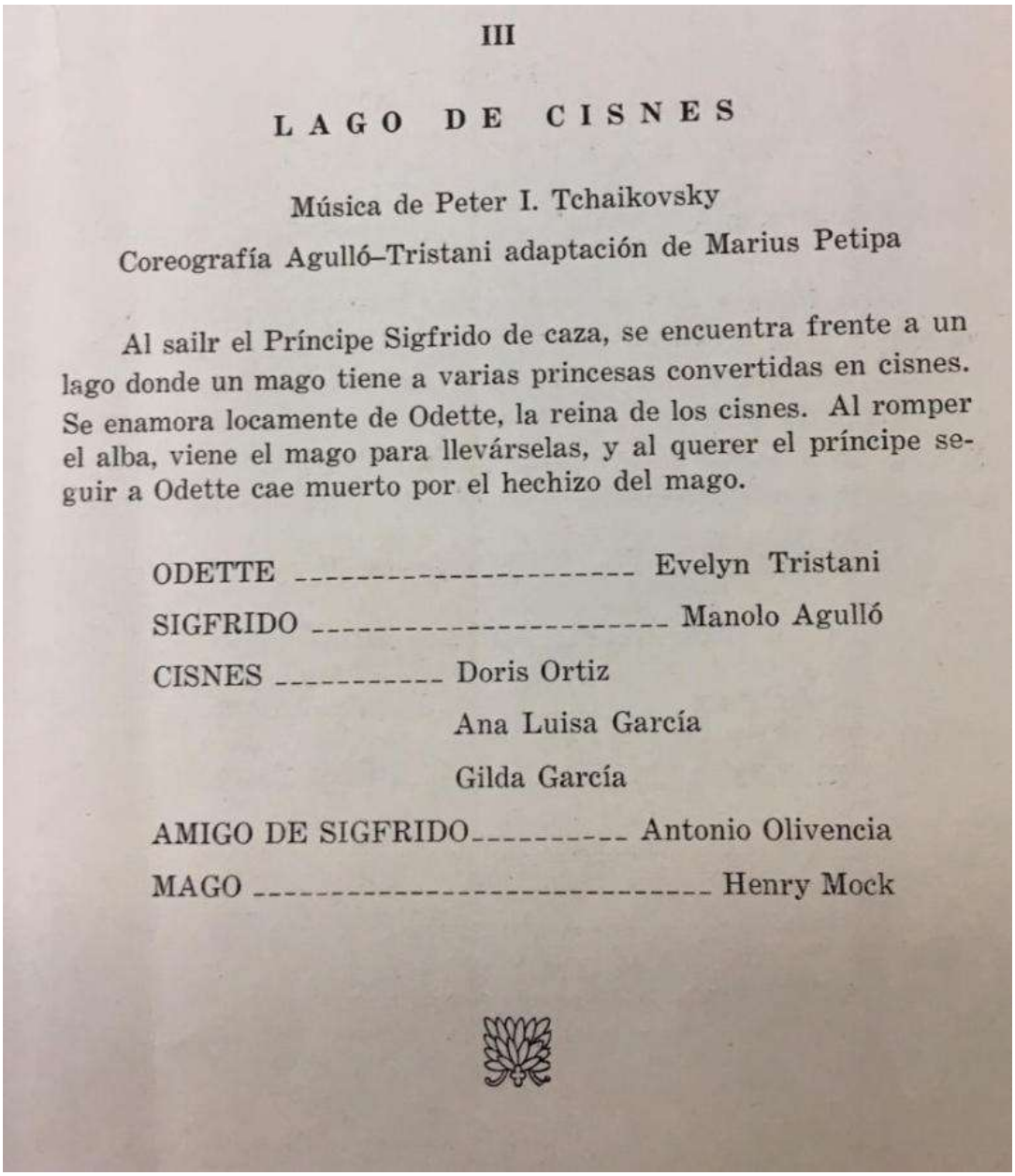
1. Gilda García
2. Doris Ortiz
3. Ana Luisa García
4. Evelyn Tristani

GRAN ADAGIO

Manolo Agulló Evelyn Tristani Doris Ortiz

Ana Luisa García Gilda García

Figura 3.15 Cont. Programa de Les Presages, 1944. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



III

LAGO DE CISNES

Música de Peter I. Tchaikovsky

Coreografía Agulló–Tristani adaptación de Marius Petipa

Al sailr el Príncipe Sigfrido de caza, se encuentra frente a un lago donde un mago tiene a varias princesas convertidas en cisnes. Se enamora locamente de Odette, la reina de los cisnes. Al romper el alba, viene el mago para llevárselas, y al querer el príncipe seguir a Odette cae muerto por el hechizo del mago.

ODETTE ---------- Evelyn Tristani

SIGFRIDO ---------- Manolo Agulló

CISNES ---------- Doris Ortiz

Ana Luisa García

Gilda García

AMIGO DE SIGFRIDO---------- Antonio Olivencia

MAGO ---------- Henry Mock

Figura 3.16 Cont. Programa de Les Presages, 1944. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Además, con la figura de Agulló se inició el tránsito de bailarines entre Cuba y Puerto Rico que contribuyó al desarrollo de la danza teatral en ambas Antillas durante la década del 50. De los estudiantes de Agulló se trasladaron a Cuba los puertorriqueños Ana García, como miembro fundador del Ballet Alicia Alonso en 1948 y José Parés, también como miembro de Ballet Alicia Alonso en 1951.[30]

Por otro lado, las trayectorias de algunas integrantes de la compañía reflejaron la proyección que alcanzó Les Presages. Doris Ortiz y Gilda García se consagraron como destacadas bailarinas de baile español, disciplina que complementaron con su formación en ballet clásico. La combinación de la técnica del ballet con el baile español permeó en la formación de numerosos artistas puertorriqueños. Esta relación dejó huella en la práctica escénica de la isla. Igualmente, el caso de Evelyn Tristani (1920-2017) destaca por la relevancia internacional que alcanzó. Su sólida base formativa le facilitó la obtención de un contrato con el Teatro Metropolitano de la Ópera de Nueva York, lo que demostró la posibilidad de inserción de bailarines puertorriqueños en los principales escenarios internacionales.[31]

Según Max González, la contribución de Manuel Agulló al ballet merece reconocimiento, aunque en su opinión no haya alcanzado un profesionalismo pleno, dado que aún quedaba un largo camino por recorrer en términos técnicos. Puede asumirse que, con él, se logró un nivel intermedio, lo que representó un avance

[30] Sonia Daubón, *Las memorias y los objetos de José Parés.*
[31] Tras formar parte de Les Presages, firmó un contrato en el Ballet Teatro Metropolitano de la Ópera de Nueva York. “Evelyn Tristani en el Teatro Metropolitano”, *El Mundo*, 8 de junio de 1946, 2.

significativo en comparación con la enseñanza que ofrecían las escuelas establecidas hasta ese momento.[32]

Manuel Barbosa (San Juan, PR, 24 de enero de 1901-Cataño, PR, noviembre de 1973)

Manuel Barbosa, cursó estudios en Nueva York en los estudios de Ned Wayburn y en París. Según la investigación de Carla Curet, se le considera el primer maestro de ballet en el país.[33] Ocupó el cargo de director y coreógrafo del Realart Dancing Studio. En 1931, organizó una revista musical llamada *Society Follies,* presentada en mayo el Teatro Municipal de San Juan[34] y en julio en el Teatro Olimpo.[35] El espectáculo se promocionaba destacando la participación de treinta y seis señoritas de la elite social puertorriqueña. Ese mismo año, realizó otra revista en el Hotel Condado, compuesta por diez números de canto y baile, en la que participaron artistas como Lotti Tisher y Ruth Vera.[36] En 1933, presentó el programa *Los pequeños Follies del 1933* en el Teatro San José.[37]

La trayectoria de Manuel Barbosa en la década de 1930 se sitúa en un contexto sociopolítico complejo en Puerto Rico. Durante este periodo, la isla experimentaba una relación intensificada con EUA tras la invasión de 1898 y la implantación de la Ley Jones de 1917, que otorgó la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños. Esta relación política se reflejaba en distintas áreas, incluido el ámbito cultural. Además Barbosa fue hijo de José Celso Barbosa, fundador del Partido Republicano

[32] Max González, "Trayectoria del ballet en PR: El inicio de una tradición", *El Mundo*, 30 de julio de 1989, 103.
[33] Carla S. Curet-Auffant, *Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea de Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980)* (Trabajo fin de máster, UPR, 2020), 94.
[34] "Los Society Follies del 1931", *El Mundo*, 30 de mayo de 1931, 5.
[35] "Society Follies del 1931", *El Mundo*, 25 de junio de 1931, 5.
[36] "La gran revista musical que está siendo…", *El Mundo*, 18 de julio de 1931, 5.
[37] "Los pequeños Follies del 1933", *El Mundo*, 15 de enero de 1933, 5.

Puertorriqueño y defensor de la estadidad, que favorecía la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos, resulta relevante para comprender la orientación cultural de sus proyectos.[38] La formación que recibió en Nueva York, en los estudios de Ned Wayburn, evidenció la adopción de modelos artísticos norteamericanos. Wayburn, figura destacada en la creación de espectáculos teatrales como las *follies* y el *vaudeville*, representaba el entretenimiento popular que dominaba la escena cultural estadounidense. La experiencia de Barbosa en París probablemente muestra una búsqueda de legitimación a través de la tradición europea, lo que respondía a las aspiraciones de modernidad presentes en la época.

Su labor como director y coreógrafo del Realart Dancing Studio y la organización de revistas musicales como *Society Follies en 1931* puso de manifiesto esa influencia estadounidense. La elección de este tipo de espectáculo, asociado al entretenimiento de masas en Estados Unidos, fortaleció la presencia de formas artísticas importadas. La realización de estas funciones en espacios como el Teatro Municipal de San Juan, el Hotel Condado y el Teatro Olimpo evidenció el interés por promover eventos que acercaran a la isla a los modelos culturales del país norteamericano. La participación de "treinta y seis señoritas de nuestra élite social" en *Society Follies* reveló la relación entre el arte escénico y las clases privilegiadas de Puerto Rico. La inclusión de mujeres pertenecientes a sectores acomodados de la sociedad evidencia el acceso exclusivo que tenían estas élites a la formación artística

[38] César J. Ayala y Rafael Bernabe, "1898: Trasfondo y consecuencias inmediatas", en *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, 4.ª ed. (San Juan: Ediciones Callejón, 2018), 41–42.

y también refleja el deseo de emular las costumbres sociales de la alta sociedad estadounidense y europea.

La trayectoria de Barbosa, marcada por su linaje familiar y sus conexiones políticas, evidenció una convergencia entre aspiraciones culturales y proyectos políticos. La promoción de espectáculos inspirados en formatos estadounidenses respondió a una visión que favorecía la integración cultural con Estados Unidos, coherente con la ideología política defendida por su padre. Al involucrar a miembros de la élite puertorriqueña en estas iniciativas, Barbosa reforzó las jerarquías sociales existentes y consolidó el papel del arte como herramienta de distinción y prestigio.

El recorrido artístico de Barbosa refleja, por tanto, las tensiones culturales de un Puerto Rico que, a pesar de mantener sus raíces hispánicas, se orientaba hacia la asimilación de referentes estadounidenses. Sus proyectos escénicos, en los que confluyeron influencias europeas y norteamericanas, revelaron una sociedad que buscaba proyectarse hacia la modernidad sin abandonar las estructuras sociales tradicionales.

Otras maestras y escuelas

Numerosas bailarinas puertorriqueñas ampliaron sus estudios en baile español al trasladarse a Nueva York. Además de recibir formación con la familia Cansino, muchas optaron por tomar clases con la maestra Lola Bravo, quien desempeñó un papel fundamental en el perfeccionamiento de su técnica.[39] En Puerto Rico, diversas escuelas ofrecieron instrucción en bailes españoles. La School of Dance Arts anteriormente llamada Ballet Studio —ubicada en Santurce— fue dirigida por Ana

[39] Max González, *Trayectoria del ballet en Puerto Rico*, 342.

María Valdés de Saldaña (1909-1995) y Hilda Casals de Puras (1916-2005), y contó con Paquita Díaz de Hettinger (1903-1980), como instructora de esta modalidad.[40] Otra institución destacada fue la Academia de Arte Teatral, dirigida por Marcos Colón en Santurce a finales de la década de 1940. Esta academia ofrecía formación en flamenco, baile clásico español, actuación dramática, declamación y producción teatral.[41]

Durante la década de 1950, sobresalieron la academia de ballet y bailes españoles dirigida por Mirta Esteves[42], así como la labor pedagógica de Enrique Seijo, reconocido maestro de danza española. Este último compartió la codirección de la Academia de bailes junto a la bailarina de ballet Anna Konstance.[43]

[40] "School of Dance Arts", *El Mundo*, 21 de agosto de 1948, 9.
[41] "Academia de arte teatral", *El Mundo*, 17 de diciembre de 1948, 33.
[42] "Academia de Mirta Esteves", *El Mundo*, 16 de septiembre de 1955, 10.
[43] "Dan un bailable en San Patricio", *El Mundo*,18 de enero de 1954, 8.

3.3 Las artífices boricuas del baile español

Esta sección tiene como objetivo analizar las trayectorias biográficas de las bailarinas María Teresa Acuña, Ruth Vera, Elena Caballero (Gloria Belmonte), Dorita Ortiz, María Teresa Miranda, Lidia González (del Puerto), Gilda García (Gilda Navarra) y Milagros Vicente. La elección de estas figuras responde a su relevancia. La aproximación biográfica que se realiza es debido a la disponibilidad de información existente sobre sus trayectorias, algo que no tenemos sobre otras ilustres bailarinas. La biografía histórica desde una perspectiva de género nos permite visibilizar a estas mujeres, conocer sus trayectorias vitales y profesiones, y rescatar sus experiencias del relato histórico.[44] En ciertos casos, la información recopilada ha resultado limitada en comparación con otras biografías aquí presentadas, lo que destaca la importancia de seguir documentando y profundizando en el legado de estas artistas. A pesar de estas limitaciones, los datos reunidos han permitido construir una base narrativa que no pretende clausurar la historia de estas mujeres, sino proponer un punto de partida desde el cual futuras investigaciones puedan ampliar, matizar y enriquecer este archivo biográfico. El objetivo central de este estudio radica en recatar y visibilizar sus historias de vida. Asimismo, examinar su formación artística y las coreografías que conformaron sus repertorios. Esta aproximación se alinea con la idea de comprender la biografía como una práctica social e ideológicamente situada, que permite explorar la relación entre lo individual y lo colectivo.[45]

La expansión del baile español en el país generó una importante afición entre las bailarinas puertorriqueñas, quienes se profesionalizaron en este arte. Esta

[44] Bolufer, *Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres*, 86-87.
[45] *Ibid*., 91.

popularidad, sin embargo, no se desarrolló al margen de las dinámicas coloniales que moldearon la construcción de identidades culturales en la isla. Las jerarquías estéticas impuestas por el legado colonial promovieron la danza española como un arte culto, mientras que relegaron otras expresiones locales.[46] Revisar estas estructuras invita a cuestionar los parámetros que definieron la legitimidad cultural y a reconocer la manera en que las prácticas artísticas desafiaron tales imposiciones. La reflexión sobre el mestizaje resulta crucial en este contexto, pues permite abordar las tensiones entre las identidades europeas heredadas y las consideradas autóctonas. Desde la perspectiva de la transculturación, como proceso dinámico de intercambio, adaptación y transformación, este estudio examina los materiales archivísticos generados a través del cuerpo, con el propósito de visibilizar y valorar la contribución de las bailarinas puertorriqueñas en la historia universal de la danza.

Este análisis ha permitido identificar temas claves, entre ellos la concepción del cuerpo como registro, noción que considera la memoria corporal como vehículo para la transmisión intergeneracional del conocimiento dancístico. Como propone Lepecki, el cuerpo del intérprete puede leerse como una superficie estratificada de inscripciones, donde lo afectivo, lo lingüístico y lo sensorial se sedimentan y se transforman en archivo vivo de subjetividades y memorias escénicas.[47]

La relación entre las técnicas aprendidas, los repertorios escénicos y la identidad cultural ocupó un lugar central en la formación de estas artistas, quienes

[46] *Ibid.,* 103.
[47] André Lepecki, *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*, trad. Antonio Fernández Lera (Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá; Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors, 2008), 104.

asimilaron influencias del ballet clásico, el baile español y diversas expresiones caribeñas. Estos procesos revelan cómo las bailarinas no se limitaron a reproducir modelos coreográficos europeos, sino que resignificaron el repertorio colonial a partir de sus experiencias y contextos.

En este sentido, el baile español en Puerto Rico se convirtió en un espacio de creación, adaptación e innovación cultural. No obstante, la práctica de este baile no puede desligarse del contexto colonial que promovió ciertas manifestaciones artísticas mientras excluía a otras. Esta dinámica refleja la persistencia de una nostalgia por la herencia cultural vinculada a España que permeó en la construcción de la identidad en el Puerto Rico colonial. Esta nostalgia, leída desde una perspectiva crítica, puede entenderse también como manifestación del colonialismo interno, entendido como la reinscripción de jerarquías coloniales desde el aparato cultural del Estado-nación.[48]

[48] Laura Catelli, *Arqueología del mestizaje* (Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 2020), 53.

3.3.1 María Teresa Acuña (San Juan, PR, 13 de mayo 1919-Aguadilla, PR, 26 de febrero de 1978)

María Teresa Magdalena Socorro S. Belaval y Álvarez Torres, conocida como María Teresa Acuña nació en Puerto Rico hija de Armando S. Belaval y María Teresa Álvarez Acuña.[49] Posteriormente, se trasladó a Washington D.C., donde continuó sus estudios con Marion Venable.[50] Durante esta etapa, conoció a Encarnación López, *la Argentinita*, quien desempeñó un papel decisivo en su carrera artística al recomendarla para bailar en el Carnegie Hall junto a la pareja de bailes formada por Rosario y Antonio. Esta relación, marcada por la admiración y la amistad, se evidenció cuando Acuña donó un rosario familiar de coral y oro para el entierro de *la Argentinita*. Consecutivamente, en Nueva York, amplió su preparación con destacados maestros, como Juan de Beaucaire Montalvo, Lola Bravo, Juan Martínez y en Los Ángeles, California con Eduardo Cansino (1894-1968).[51]

El debut de Acuña en el Carnegie Hall tuvo lugar en 1944 y marcó el inicio de su proyección internacional. Su participación junto a la compañía de Rosario y Antonio fue reseñada por John Martin en el periódico *The New York Times,* donde destacó que el grupo, en su conjunto, demostró una notable preparación y ejecutó con eficacia todo lo que se le exigía. En la segunda parte del programa, María Teresa Acuña figuró con un solo de su propia autoría, acompañada por interludios musicales

[49] "Puerto Rico, Registro Civil, 1805–2002", *FamilySearch*, entrada de Armando S. Belaval Maldonado y María Teresa Álvarez Torres Acuña, https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QVJG-7KBC.
[50] Benjamín Arnaldo Meyners, "Bailarina María Teresa Acuña viene a la isla", *El Mundo*, 8 de enero de 1950, 9.
[51] José Armindo Cadilla, "Mi patria no tiene igual, dice artista María Teresa Miranda", *El Imparcial*, 12 de marzo de 1950, 2.

a cargo de Silvio Masciarelli (pianista principal) y del guitarrista Carlos Montoya. El segundo pianista fue Sergei Malavsky.[52]

En el Carnegie Hall, María Teresa Acuña participó en el evento "Night of the Americas" el 11 de mayo de 1946. En esta ocasión compartió escenario con destacadas figuras como el director de orquesta Alfredo Antoni, el tenor Néstor Chayres, el compositor y pianista, Ernesto Lecuona, así como los bailarines Gómez, Rozzino, Federico Rey.[53] En junio de ese mismo año se presentó en el Concert Hall del Barbizon Plaza, acompañada por el guitarrista Rey de la Torre, el pianista Pablo Miguel y el bailarín Federico Rey.[54] Según una reseña previa de John Martin, el programa se tituló *Spanish Classics* e incluyó extractos de obras de Albéniz, *Pepita Jiménez*, *Sevillanas populares* y una jota. En los solos del bailarín Federico Rey se destacaron *El barquillero* y *La danza del molinero*, ambas coreografiadas por *la Argentinita*. Por su parte, María Teresa Acuña interpretó *La danza morisca* de Ravel, *Córdoba* de Albéniz y una pieza de flamenco.[55]

Esta reseña ofrece elementos valiosos para reflexionar sobre la circulación del repertorio español en escenarios internacionales. En dicho programa, el bailarín Federico Rey interpretó *El barquillero* y *La danza del molinero*, coreografías originalmente creadas por Encarnación López, *la Argentinita*. La presencia de estas piezas evidencia la pervivencia de un repertorio escénico consolidado, cuya difusión internacional convirtió a la Argentinita en una figura canónica del baile español en el

[52] John Martin, "Dance: Spanish Group in Town Hall Performance", *The New York Times*, 9 de abril de 1944, 35.
[53] "Pop Concerts, Carnegie Hall", *The New York Times*, 5 de mayo de 1946, 151.
[54] "Concerts—This Week", *The New York Times*, 9 de junio de 1946, 48.
[55] John Martin, "The Dance: Week's Events", *The New York Times*, 9 de junio de 1946, 52.

exilio artístico. Estas coreografías, concebidas como adaptaciones estilizadas de danzas populares españolas, estaban destinadas a representarse dentro de un formato que unía autenticidad cultural y refinamiento artístico. La elección de estas piezas no solo remite al prestigio de su autora, sino también a la voluntad de preservar un lenguaje coreográfico considerado representativo de la identidad española en contextos de alta cultura. La ejecución de estas danzas por intérpretes como Rey evidencia una fidelidad a un legado transmitido con rigor y sentido patrimonial. Por su parte, María Teresa Acuña presentó en esa misma función *La danza morisca* de Ravel, *Córdoba* de Albéniz y una pieza flamenca. Estas selecciones no deben entenderse únicamente como ejercicios técnicos o demostraciones de estilo, sino como apuestas estéticas que reflejan una determinada visión del baile español. La participación del pianista Pablo Miguel y del guitarrista Rey de la Torre como acompañantes refuerza la relevancia del modelo instrumental piano-guitarra, impulsado desde la década de 1930 por la propia Argentinita en sus colaboraciones con Federico García Lorca.

Este formato, que integraba lo popular con lo culto, se consolidó como una fórmula escénica exportable, adecuada para representar el imaginario español ante públicos internacionales. En este contexto, el repertorio interpretado por Acuña refleja una herencia artística y, al mismo tiempo, una estrategia de legitimación que permitió insertar el baile español dentro del circuito del recital europeo y norteamericano. La selección musical ilustra una visión del arte español como puente entre la tradición y la modernidad, y permite ubicar a Acuña dentro de una red transnacional de artistas que adaptaron la danza española a los códigos escénicos internacionales. Su

trayectoria debe entenderse en relación con los procesos de transculturación que marcaron la circulación del arte español en el exilio y en la diáspora puertorriqueña. Durante la inauguración de la serie de recitales conocida como *Barbizon Tuesdays*, celebrada en el Barbizon Plaza Concert Hall, el crítico John Martin ofreció observaciones detalladas sobre las actuaciones de Federico Rey y María Teresa Acuña.[56] Sobre Rey, quien había sido compañero de la Argentinita antes de ser llamado a filas de la Segunda Guerra Mundial, afirmó que "es un buen bailarín y sabe lo que hace". Aunque consideró que aún no había recuperado por completo su forma anterior a la guerra, señaló que "en un escenario adecuado, no hay manera de predecir lo que sería capaz de hacer". Destacó especialmente su grupo de danzas vascas como "el punto culminante de la noche", apreciadas por "sus ritmos curiosos, sus movimientos alejados de lo típicamente español y su música encantadora". También elogió su número sin acompañamiento *Gypsy Rhythms* como una de las piezas más sobresalientes de la velada. En relación con María Teresa Acuña, Martin valoró positivamente su presencia escénica, al afirmar que es "muy bonita y tiene una marcada inclinación por el teatro". No obstante, indicó que por el momento "su lugar parece estar más en el ámbito teatral que en el recital de concierto", ya que "aún no ha desarrollado un estilo propio" y que sus danzas "tienden a ser superficiales, aunque vistosas". Reconoció, sin embargo que ejecutaba las castañuelas de forma excelente, y que resultaba "muy agradable de ver".

Respecto al acompañamiento musical, el pianista Pablo Miquel fue descrito como "admirable", mientras que Rey de la Torre fue elogiado por presentar un

[56] John Martin, "Rey, Acuna Open a New Dance Series", *The New York Times*, 12 de junio de 1946, 24.

conjunto "verdaderamente musical de solos de guitarra". Aunque su tono fue considerado pequeño y su rango algo limitado, Martin indicó que "logró maravillas" con obras como *Leyenda* de Albéniz y *Capricho árabe* de Tárrega. Finalmente, el crítico remarcó el gran éxito de convocatoria del evento, al señalar que la sala se encontraba completamente llena y que "varios cientos de personas fueron rechazadas" por falta de espacio en la sección de entradas populares.

Por otro lado en su columna "The Dance: Big Season Ahead", John Martin anunció la programación de la temporada 1946-1947 de danza en Nueva York, donde figuraba María Teresa Acuña como una de las artistas programadas para el ciclo *Spanish Classics* en la Central High School of Needle Trades.[57] Su presentación, junto a Federico Rey, el guitarrista Carlos Montoya y el pianista Pablo Miquel, fue agendada para el 28 de septiembre y abrió una serie de nueve recitales mensuales que incluían nombres de la danza moderna estadounidense como Merce Cunningham, Charles Weidman, la bailarina y coreógrafa trinitense Pearl Primus y el coreógrafo y bailarín mexicano, José Limón. Este anuncio documenta la actividad sostenida de Acuña en los escenarios de la ciudad y además permite situarla dentro de un circuito compartido con coreógrafos que representaban las tendencias más innovadoras del periodo. Su presencia en este entorno reafirma su inserción activa en redes profesionales de alto nivel, y ofrece una evidencia concreta de cómo el baile español se incorporó a plataformas institucionales donde coexistían diversas estéticas coreográficas.

[57] John Martin, "The Dance: Big Season Ahead", *The New York Times*, 18 de agosto de 1946, 53.

El 4 de enero de 1948 María Teresa Acuña ofreció una presentación junto al bailarín James Lyons en el auditorio del centro cultural ubicado en la Lexington Avenue con la calle 92, en Nueva York, sede del Young Men's Hebrew Association (Y.M.H.A.), una institución judía emblemática en la vida cultural neoyorquina de mediados del siglo XX.[58] Según el artículo del *New York Times,* el repertorio presentado incluyó una selección diversa de piezas, tal y como se publicaron en el rotativo: "*El Vito*, *La Valenciana*, *Figurines of Malaga*, *Lagarterana*, *Guitar*, *Cadiz*, *Navarra*, *The Prophet*, *Odalisque*, *Themes and Variations*, *A Maiden in Black and a Man in Black*, *Cante Hondo*, *Allegrias*, *Finale*".[59] El programa fue concebido como un diálogo entre la danza moderna y el baile español lo que evidencia la inserción de Acuña en circuitos escénicos multiculturales, donde coexistían distintas tradiciones coreográficas con propuestas innovadoras. Por otra parte, el 11 de febrero de 1948, participó como artista invitada en el evento titulado *Ballet Soirée*, dirigido por Marion D. Venable y celebrado en el Cafritz Auditorium del Jewish Community Center en Washington D.C. El anuncio promocional destacaba su estatura y talento bajo la frase "cinco pies de ritmo, fuego y belleza española". Esta actuación se inscribe dentro de la difusión cultural hispánica en espacios artísticos estadounidenses, y refleja la valoración estética y exótica que los medios y productores asignaban a la danza española en ese contexto histórico.

[58] John Martin, "The Dance: A Summary of the Year", *The New York Times*, 28 de diciembre de 1947, 140.
[59] "The Week's Events", *The New York Times*, 4 de enero de 1948, 173.

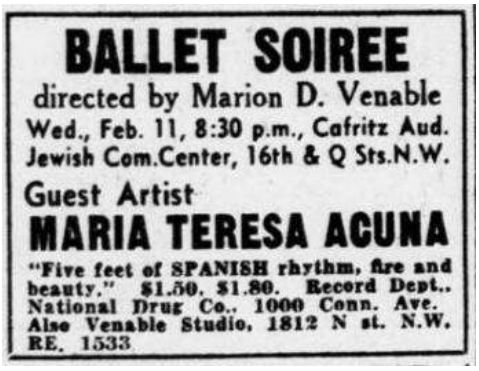


Figura 3.17 "Ballet Soiree", *The Sunday Star* (Washington, DC), 8 de febrero de 1948, 7.

Un año más tarde, el 3 de abril de 1949, participó en un recital auspiciado por el Instituto de Puerto Rico en el mismo escenario, donde compartió funciones con artistas como el violinista José Figueroa, la soprano Rina de Toledo y el pianista Narciso Figueroa, con el acompañamiento del guitarrista Carlos Montoya. Su repertorio incluyó piezas como *Seguidillas* de Albéniz, *Alegrías*, *Fantasía morisca* de Ravel, *Viva Navarra* de Larregla, *Por bulerías* de Bretón, *Capricho español* de Rimsky-Korsakov y *Sevillanas*.[60] Este evento también fue reseñado en el *New York Times*, donde se indicó que parte del repertorio también incluyó las piezas *Sombras del Sacromonte* y la jota *La Dolores* de Breton.[61]

Durante el verano de 1949 realizó una gira por Canadá con presentaciones en Montreal, Quebec y Toronto, acompañada por el director de orquesta Alfredo Antonini y el tenor mexicano Néstor Mesta Chayres. En enero de 1950, anunció sus planes para presentarse en Puerto Rico antes de viajar a Europa. Según el periodista Benjamín Arnaldo Meyners, su éxito ya se había consolidado en Estados Unidos, Canadá y Cuba. En este último país, a invitación del compositor Ernesto Lecuona,

[60] "Darán recital en Carnegie Hall 4 boricuas", *El Mundo*, 25 de marzo de 1949, 16.
[61] "The Week´s Events", *The New York Times*, 3 de abril de 1949, 249.

inauguró el Casino Nacional con su interpretación del *Bolero* de Ravel, y fue reconocida como huésped de honor por el presidente cubano. [62]

El 11 de febrero de 1950 María Teresa Acuña participó en un concierto benéfico en el Carnegie Hall (Figura 3.18).[63] El programa estuvo organizado por la Arcanum Foundation y la 75ª División del Ejército de los Estados Unidos, con el propósito de recaudar fondos para la construcción de un hospital en Charmes-sur-Moselle, Francia.

Figura 3.18 María Teresa Acuña. Adaptado de Marwin Sánchez, *El Mundo,* 10 de febrero de 1950, 22.

[62] Benjamín Arnaldo Meyners, "María Teresa Acuña viene a la Isla", *El Mundo,* 8 de enero de 1950, 9.
[63] Arnaldo Meyners, "María Teresa participa hoy en acto en Carnegie Hall", *El Mundo*, 10 de febrero de 1950, 22.

Durante el programa, Acuña interpretó una pieza coreográfica con acompañamiento de piano a cargo de Sylvio Masciarelli. Su actuación formó parte de una velada que combinó música clásica, canto lírico y danza, en la que también se interpretaron obras de Händel, Berlioz, Ravel y Offenbach.[64] El 27 de febrero de ese mismo año ofreció una última actuación en el Auditorio Kaufman antes de regresar a Puerto Rico el día siguiente.[65]

En Puerto Rico, Acuña se presentó en diversos escenarios como el Teatro Tapia[66], el Instituto Politécnico de San Germán[67], el Teatro de la UPR[68] y el Hotel Caribe Hilton.[69] En estas funciones estuvo acompañada por los bailarines Roberto Iglesias y José Toledano, el pianista Silvio Masciarelli y el guitarrista Manuel Medina. En una crítica de Alfredo Matilla en el periódico *El Mundo*, destacó la actuación de María Teresa Acuña y su grupo en el Teatro Tapia, y muy especialmente la juventud y la formación técnica de la bailarina.[70] Según el periodista, Acuña poseía una técnica sólida, con dominio del ritmo y movimientos precisos y sin caer en exageraciones típicas de interpretaciones forzadas de lo español. Matilla elogió su formación y el montaje general del espectáculo, aunque señaló que algunas piezas resultaron extensas debido a las partes cantadas que, según Matilla, deberían omitirse, dado que Acuña en su opinión careció de las habilidades vocales necesarias.

El espectáculo contó con la participación de los bailarines Roberto Iglesias y José Toledano. Iglesias, conocido previamente por el público puertorriqueño, mostró

[64] "Teyte and Singher in Benefit Concert", *The New York Times*, 11 de febrero de 1950, 2.
[65] "Bailarina boricua volverá a actuar", *El Mundo*, 15 de febrero de 1950, 24.
[66] Alfredo Matilla, "María Teresa Acuña y su grupo", *El Mundo*, 6 de marzo de 1950, 12.
[67] "María Teresa Acuña en acto en San Germán", *El Mundo*, 7 de marzo de 1950, 19.
[68] "Cartelera universitaria", *El Mundo*, 14 de marzo de1950, 8.
[69] "María Teresa Acuña en el Caribe Hilton", *El Mundo*, 25 de marzo de 1950, 7.
[70] Alfredo Matilla, "María Teresa Acuña y su grupo", *El Mundo*, 6 de marzo de 1950, 12.

avances significativos en su técnica, destacándose en la pieza *Tres miniaturas* de Turina, que fusiona el ballet clásico con el baile español. Toledano, por su parte, en opinión del crítico, evidenció una base técnica sólida, aunque con cierta rigidez atribuida a la preparación reciente del espectáculo. Su interpretación de la *Malagueña* de Albéniz y *Jugando al toro* de Granados a dúo con Iglesias fueron bien recibidos. El pianista Silvio Masciarelli y el guitarrista Manuel Medina acompañaron la función de forma precisa y adecuada. Matilla añadió que el espectáculo fue digno y bien preparado, aunque con áreas de mejora, especialmente al reducir influencias extranjeras y detalles de ejecución. La obra *Bolero*, Op.19 de Chopin, interpretada por Acuña, sobresalió como uno de los mejores momentos de la noche. El público respondió con entusiasmo aunque, según el autor, en ocasiones sus aplausos interrumpieron innecesariamente la continuidad del espectáculo.

La presentación de María Teresa Acuña y su grupo en el Teatro Tapia reflejó un esfuerzo por profesionalizar la danza en Puerto Rico, mostrando un enfoque que combina la tradición del baile español con elementos del ballet clásico. La crítica de Matilla evidencia la búsqueda de Acuña por ofrecer un espectáculo de calidad técnica, donde se privilegia la limpieza de movimientos y la expresión auténtica, evitando caer en estereotipos exagerados. La reseña también revela las tensiones entre las influencias extranjeras y la búsqueda de una identidad artística propia. Aunque se alaba la formación técnica del elenco, se menciona la necesidad de "limar influencias nórdicas", lo que sugiere una preocupación por mantener la autenticidad española frente a las corrientes estadounidenses.

Finalmente, la recepción del público, caracterizada por un entusiasmo a veces desmedido, refleja tanto el aprecio como la falta de una cultura dancística que valore la continuidad y el desarrollo integral de la presentación. La destacada interpretación del *Bolero*, Op. 19 de Chopin por Acuña pone de manifiesto su capacidad para abordar repertorios que, aunque de origen europeo, incorporan elementos de la tradición española, lo que refuerza la importancia de la danza como puente cultural en la isla.

En suma, María Teresa Acuña desarrolló su carrera en un contexto marcado por la diáspora puertorriqueña y la relación colonial de Puerto Rico con Estados Unidos, lo que le permitió acceder a espacios culturales clave como Nueva York. Esta ciudad, epicentro artístico de la época, le brindó la oportunidad de formarse con maestros destacados y establecer conexiones con artistas españoles, también en la diáspora, como *la Argentinita*.

Su trayectoria internacional, con presentaciones en el Carnegie Hall y en países como Canadá, Cuba y Puerto Rico, evidencia su proyección artística y su capacidad para insertarse en circuitos internacionales, favorecidas por su pertenencia a la diáspora puertorriqueña en la ciudad de Nueva York. En definitiva, esta posición le permitió acceder a redes culturales transnacionales y colaborar con destacados artistas de la época.

3.3.2 Ruth Vera (New York, EUA, 1924-Florida, EUA, 2013)

Ruth Vera nació en Nueva York el 20 de octubre de 1924 y se trasladó a Puerto Rico a los cinco años, donde desarrolló su carrera artística. Desde temprana edad demostró talento en el canto, la imitación y la danza. En la isla recibió formación con Manuel Barbosa y Virginia Carrión, mientras que en la ciudad estadounidense, estudió en la escuela del American Ballet y los International Studios de Carnigie Hall. A partir de los once años se dedicó al estudio de los bailes españoles bajo la instrucción de figuras como Lola Bravo, Roberto Iglesias y Carmen López.

En 1931 Ruth Vera participó en la revista musical organizada por Manuel Barbosa y su escuela Realart Dancing Studio, celebrada en el Hotel Condado.[71] Con el paso de los años, Vera adquirió reconocimiento y fue comparada con la actriz estadounidense Mitzi Green, debido a su versatilidad artística. El 15 de agosto de 1933, se presentó en el Teatro Paramount como parte de la revista musical *Demi Tasse Revue,* espectáculo que sirvió de antesala a la proyección de la una película *Pick Up*.[72] Su temprana dedicación a la danza quedó registrada en la pieza *El novillero* (1938), ubicada en la Figura 3.19.

Durante la década de 1940, Ruth Vera fundó el Ruth Vera's Petit Dancing Studio, desde donde organizó diversos recitales. El 17 de junio de 1940 presentó a sus estudiantes en el Teatro Martí de Santurce, con las actuaciones de María Victoria, Milagros y Mercedita Balbás, María del Carmen Mejías y Margarita Hutchinson.[73]

---

[71] Ver el apartado de Manuel Barbosa.
[72] "Ruth Vera, «La Mitzie Green portorriqueña»", *El Mundo*, 15 de agosto de 1933, 5.
[73] "Recital de Ruth Vera y sus discípulas", *El Mundo*, 27 de junio de 1940, 7.

Figura 3.19 Ruth Vera en *El Novillero*, 1938. Adaptado de Marwin Sánchez*, Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch*. (Cortesía a Jeanne d´Arc Casas para esta investigación).

Poco después, el 30 de junio del mismo año, ofreció otra función en la Escuela Superior Central, auspiciada por Pro Arte Musical de Puerto Rico.[74] La colaboración con Pro Arte Musical continuó en 1943, cuando participó en un concierto en el Teatro de la UPR, acompañada por el maestro Manuel Agulló, el guitarrista Moisés Rodríguez y la pianista Alicia Morales. Esta presentación marcó su regreso oficial a los escenarios puertorriqueños tras un año de estudios en la escuela del American

[74] "Ruth Vera y sus discípulas ante sección juvenil de Pro Arte hoy", *El Mundo*, 30 de junio de 1940, 6.

Ballet.[75] En la Figura 3.20, aparece una de sus representaciones en 1942. Ese mismo año en el mes de octubre, participó en un recitad de bailes al piano organizado por la Sociedad Mayagüezana Pro Bellas Artes en el pueblo de Mayagüez.[76] Ambos auspicios reflejan el reconocimiento que Ruth Vera obtuvo en distintos centros culturales de Puerto Rico y demuestran la existencia de una red cultural que valoró el talento local y facilitó la circulación de artistas entre los principales pueblos del país.

Figura 3.20 Ruth Vera 1942. Adaptado de Marwin Sánchez*, Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch*. (Cortesía a Jeanne d´Arc Casas para esta investigación).

Asimismo, en 1943 el 22 de junio de 1943, Pro Arte Musical de Puerto Rico presentó en el Teatro de la UPR un recital de baile protagonizado por los artistas Ruth

[75] "Recital esta noche", *El Mundo*, 22 de junio de 1943, 9.
[76] Esta información biográfica fue obtenida luego de una conversación vía email con la hija de Ruth Vera, Ruth Marie Quixano Welch. 30 de septiembre 2021.

Vera, Manuel Agulló y Moisés Rodríguez, con acompañamiento al piano a cargo de Alicia Morales.[77] Este evento constituyó la presentación oficial de Ruth Vera ante el público puertorriqueño, tras haber completado su formación en EUA. La participación de Vera en este recital marcó un momento significativo en su trayectoria profesional ya que se insertó formalmente en el circuito artístico nacional respaldada por una institución de prestigio. En 1944, se unió a la asociación Les Presages bajo la dirección de Agulló. Entre sus eventos destacados figura su participación en 1947 como solista del grupo artístico de Lola Bravo en el festival anual organizado por *La Prensa* en el Manhattan Center.[78] Entre los participantes figuraron figuras notables como Carlos Ramírez, Dolores del Río, el Trío Los Panchos, Bobby Capó, Miguelito Valdés, Noro Morales y la pareja de danza española Rosario y Antonio. Ese mismo año también intervino en un radioteatro de la emisora WIAC, donde sus alumnas Carmen M. Géigel, Brunilda Colón, Celinda Rodríguez e Ivette Bravo interpretaron piezas acompañadas por la pianista Elsa Rivera Salgado.[79]

En 1948 Vera fundó Ritmos Ibéricos, compañía conformada por sus estudiantes más avanzadas. Con este grupo ofreció dos conciertos en el Teatro de la UPR, los días 1 y 2 de julio, auspiciados por el Departamento de Actividades Sociales de la institución. El repertorio incluyó obras de Bizet, Falla, Padilla, Albéniz, Granados, Lecuona, Lack, Ravel, Turina y Bretón, así como números de carácter popular. Ese mismo año viajó a La Habana, Cuba, para presentarse en los teatros Encanto y Fausto junto a Margarita Hutchinson, Celinda Rodríguez, Myriam Muñoz, Brunilda Colón y la pianista Elsa Rivera Salgado, quien asumió la dirección

[77] "Recital esta noche", *El Mundo*, 22 de junio de 1943, 9.
[78] "Triunfo de artista puertorriqueña en Nueva York", *El Imparcial*, 25 de mayo de 1947.
[79] "Ruth Vera ofrece recital de baile", *El Mundo*, 31 de octubre de 1947, 9.

musical.[80] Ese mismo año viajó a La Habana, Cuba, para presentarse en los teatros Encanto y Fausto [81] junto a Margarita Hutchinson, Celinda Rodríguez, Myriam Muñoz, Brunilda Colón y la pianista Elsa Rivera Salgado, quien asumió la dirección musical. [82] En la Figura 3.21 aparece una fotografía de Ruth Vera en La Habana, Cuba. Esta visita se dio en un contexto de efervescencia cultural y de fuerte intercambio artístico entre Cuba y Puerto Rico. Los lazos entre ambos países eran estrechos, no por la proximidad geográfica y las similitudes culturales y la influencia compartida de España y Estados Unidos. La participación de Vera en escenarios cubanos como los teatros Encanto y Fausto refleja la relevancia de La Habana como un epicentro cultural del Caribe y muestra cómo las artistas puertorriqueñas se insertaban en circuitos artísticos internacionales. A pesar de la aparente estabilidad cultural y política, se gestaban en Cuba las tensiones que conducirían a la revolución de 1959.[83]

Durante la década de 1950, continuó liderando su academia y expandió su carrera artística. En Nueva York, se presentó en el Teatro Belmont y en el Starlight Roof del hotel Waldorf Astoria. En febrero de 1950 participó en el programa *El Tremendo Hotel*, transmitido por WKAQ[84], y ese mismo año celebró la séptima edición consecutiva de la revista *Winter Follies* en el Teatro Broadway de Santurce.[85]

[80] "Ritmos Ibéricos dará un concierto en la UPR", *El Mundo*, 25 de junio de 1948, 9.
[81] "Compañía de Ruth Vera irá a Cuba en agosto", *El Mundo*, 3 de Julio de 1948, 9.
[82] "Ruth Vera sale para Cuba mañana", *El Mundo*, 9 de agosto de 1948, 9.
[83] Andrea Alcántara Janeiro, "Antes de la Revolución: Fulgencio Batista y el eclecticismo ideológico", en *Discursos e ideologías de derechas e izquierdas en América Latina y Europa*, coord. por Patricia Calvo González (2015), 99-114.
[84] "Ruth Vera en *El tremendo hotel*", *El Mundo*, 16 de febrero de 1950, 7.
[85] "Ruth Vera en *Winter Follies* of 1950", *El Mundo*, 15 de febrero de 1950, 15.

Figura 3.21 Ruth Vera en La Habana, Cuba 1948. Adaptado de Marwin Sánchez*, Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch*. (Cortesía a Jeanne d´Arc Casas).

Asimismo, formó parte del elenco de la obra *Este desamparo* de Manuel Méndez Ballester, presentada por la Compañía Española Lope de Vega en el Teatro Municipal Tapia, donde compartió escenario con la bailarina Gloria Belmonte y la pianista Elsa Rivera Salgado. [86]

Ruth Vera participó el 22 de marzo de 1950 en una noche de gala a beneficio de la Cruz Roja Americana celebrada en el Teatro Municipal Tapia de San Juan.[87]

[86] "*Este Desamparo* de Méndez Ballester" *El Mundo*, 22 de febrero de 1950, 7.
[87] "Pro Cruz Roja", El Mundo, 16 de marzo de 1950, 9.

Durante el evento se presentó la obra teatral *Un día de primavera en la vida* de una Mujer, dividida en cinco cuadros. La actividad fue organizada por Ana S. de Pedreira y contó con la participación de destacados artistas, entre ellos la cantante de ópera María Esther Robles y el renombrado guitarrista español Regino Sainz de la Maza. En junio, la coreógrafa organizó una adaptación de *Les Sylphides* en el Cine Metro, con la participación de sus alumnas Ileana Sampayo, Lydia González, Mary Igoe, Lea Ledesma y Milagros Vicente.[88] Estas estudiantes también actuaron en el aniversario del Casino de Puerto Rico junto a la academia de Luisa Navas[89] y en el Baile Anual de la Prensa en el Escambrón Beach Club (Figura 3.22).[90]

Figura 3.22 Mary Igoe, Lydia González y Milagros Vicente (de pie), junto a Liana Sampayo y Lea Ledesma (sentadas). *El Mundo*, 2 de julio de 1950, 17.

[88] "Ruth Vera en el Cine Metro", *El Mundo*, 14 de junio de 1950, 25.
[89] "Casino cumple hoy 33 años de fundado", *El Mundo*, 24 de junio de 1950, 9.
[90] Carmen Reyes Padró, "Celebran mañana baile de prensa", *El Mundo*, 2 de julio de 1950, 17.

En diciembre de ese año, Vera presentó una revista de bailes en el Teatro de la UPR, junto a las escuelas de Luisa Navas y Miss Gladys.[91] En 1951 estrenó la revista *Easter Parade Frolics* en el Teatro Tapia[92] y poco después se mudó a Estados Unidos.[93] En Nueva York actuó en el club China Doll de Broadway.[94] En 1953, se presentó en el salón de conciertos Carl Fisher junto a la soprano Delia Calderín.[95]

Paralelamente a sus logros artísticos, Ruth Vera se enfrentó a importantes desafíos de salud. A los dieciséis años fue diagnosticada con queratocono, enfermedad que afecta la córnea. A los veintitrés recibió su primer trasplante corneal, pero una infección complicó el injerto, lo que obligó a la extirpación de un ojo. En 1967 le detectaron cáncer bucal, situación que la llevó a retirarse de la danza. Sin embargo, canalizó su expresión artística a través de la pintura, actividad que mantuvo hasta su fallecimiento en 2013.[96] Ruth Vera se consolidó como una figura clave en la escena artística puertorriqueña durante las décadas de 1940 y 1950. Su trayectoria evidenció aportes fundamentales en la enseñanza y difusión de la danza, así como en la formación de nuevas generaciones de bailarinas.

[91] "Revista de Bailables", *El Mundo*, 4 de diciembre de 1950, 2.
[92] "*Easter Parade Frolics*", *El Mundo*, 11 de abril de 1950, 16.
[93] Esta información biográfica fue obtenida luego de una conversación vía email con la hija de Ruth Vera, Ruth Marie Quixano Welch. 30 de septiembre 2021.
[94] "Ruth Vera en Nueva York", *El Mundo*, 3 de diciembre de 1951, 23.
[95] "Artistas boricuas dan recital en NY", *El Mundo*, 12 de mayo de 1953, 11.
[96] Esta información biográfica fue obtenida luego de una conversación vía email con la hija de Ruth Vera, Ruth Marie Quixano Welch el 25 de febrero de 2021.

Figura 3.23 Ruth Vera, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez*, Colección personal de Ruth Marie Quixano Welch*. (Cortesía a Jeanne d´Arc Casas para esta investigación).

3.3.3 Elena Caballero de Blanco (New York, EUA, 1920-San Juan, PR, 1955)

Gloria Belmonte, nombre artístico de la bailarina Elena Caballero de Blanco, nació el 4 de mayo de 1920 en Nueva York. Inició su formación dancística a los cinco años y mostró desde temprana edad un interés por las artes escénicas. En la ciudad estadounidense estudió en las academias de Helene Veola y Ned Wayburn, donde adquirió una formación integral en danza[97] Se especializó en baile español bajo la tutela de los hermanos Cansino y Joaquín Ortega.[98] Además, recibió instrucción de José Greco, con quien formó pareja artística más adelante en la misma ciudad.[99]

El 23 de julio de 1929 debutó en Puerto Rico con una presentación en el Teatro Amparo de Caguas. El ecléctico programa incluyó un fado, una pieza de baile español de M. Moszkowski, el garrotín, la *Danza de Anitra* de Grieg, un tango argentino, un vals español y una farruca.[100] En 1934 realizó su primera gira artística por Estados Unidos y Canadá. El 18 de julio de 1935, participó en una función en Roerich Hall junto a Ada Marshall, soprano; Antonio Del Val, barítono; y Gerónimo Villarino, guitarrista.[101] La presentación incluyó una segunda función del Grupo Artístico Cervantes con la obra de un acto *La Bomba*, como parte de un programa artístico multidisciplinario que integraba música, canto, danza y teatro español, promovido en un contexto de difusión cultural hispánica en Nueva York.

---

[97] Andrés Martínez García, "La precoz bailarina Helen Caballero debutará en Caguas", *El Mundo*, 19 de julio de 1929, 5.
[98] Luis Sánchez Cappa, "Gloria Belmonte comienza hoy su gira por pueblos de la Isla", *El Mundo*, 20 de marzo de1952, 11.
[99] Véase sección de José Greco. Notas al programa de concierto en el Teatro Carmen de Bayamón, 1952.
[100] Martínez García, "Obtuvo un éxito clamoroso en Caguas", *El Mundo*, 29 de julio de 1929, 5.
[101] "Music Notes", *The New York Times*, 18 de julio de 1935, 14.

En 1937 se incorporó a la Compañía de Variedades Rimac, con la cual realizó una estancia de seis meses en Inglaterra. Posteriormente, actuó en Francia junto a la artista La Mistinguette en el teatro Mogador, como parte de la Exposición Internacional de París en 1937 y 1938.[102] Su trayectoria internacional la llevó a presentarse en escenarios de Irlanda, Escocia, Grecia, Bélgica, Alemania, Suiza, Montecarlo e Italia, donde ofreció una función ante el ex monarca español Alfonso XIII en Lago Como.

Al regresar a Estados Unidos, en diciembre de 1939, *The New York Times* reseñó el espectáculo navideño presentado en el club El Chico, en Sheridan Square, uno de los centros nocturnos más reconocidos por su programación hispanoamericana en Nueva York.[103] El show, descrito como uno "muy colorido" y estuvo encabezado por Gloria Belmonte, quien fue caracterizada como una bailarina enérgica y orgullosa, que "pisotea con altivez a través de las jotas españolas", adornada con una rosa roja en el cabello. Además, el programa incluyó danzas marcadas por el ritmo de las castañuelas y una fuerte presencia escénica.

Por otro lado, Belmonte integró el elenco de varias producciones cinematográficas en Hollywood. Su participación incluyó filmes como *Patio Serenade*, *Fiesta en Brasil*, *Night in Rio* y *Carnaval*. Además, realizó un número de baile en la película *El día que me quieras*, protagonizada por el destacado cantante de tango Carlos Gardel.[104] Estas apariciones cinematográficas reflejan la proyección

[102] Notas al programa de Gloria Belmonte en el Colegio de Agricultura, 1952.
[103] Theodore Strauss, "Certain News and Notes of Night Club Life", *The New York Times*, 24 de diciembre de 1939, 84.
[104] "El día que me quieras", vídeo de Youtube, 1:21:06, publicado el 30 de enero de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=x2t9aBLxSyI.

internacional de Belmonte y su inserción en la industria cultural estadounidense, que durante la década de 1930 experimentaba un auge en la producción de películas musicales y de entretenimiento con temáticas latinoamericanas. La inclusión de artistas hispanos en estas producciones respondía a la estrategia de Hollywood de atraer al público de esa región y diversificar sus mercados.

Gloria Belmonte formó parte de producciones de baile español organizadas por Sol Hurok, empresario y promotor de las artes escénicas en Estados Unidos durante el siglo XX. En estas producciones, compartió escenario con destacadas figuras del baile español como *la Argentinita*, Pilar López, Carmen Amaya, Antonio Triana, Los Chavalillos y José Greco.[105] Esta colaboración evidencia la inserción de Belmonte en circuitos artísticos internacionales de alto prestigio y su vínculo con la difusión del baile español en América. Las producciones dirigidas por Hurok desempeñaron un papel fundamental en la promoción de la danza española en escenarios estadounidenses y la presencia de Belmonte junto a artistas de renombre en este género resalta su relevancia como intérprete y su contribución a la proyección de las tradiciones hispánicas en contextos transnacionales.

Durante la década de 1940 Gloria Belmonte consolidó su carrera en Broadway, Nueva York, y amplió su presencia en los escenarios de Puerto Rico.[106] Después de doce años fuera de la isla, regresó en 1940 a bordo del vapor Borinquen.[107] Su retorno fue respaldado por la organización Pro Arte, que le permitió

[105] Luis Sánchez Cappa, "Gloria Belmonte comienza hoy su gira por pueblos de la Isla", *El Mundo*, 20 de marzo de1952, 11.
[106] "Gloria Belmonte, artista puertorriqueña que ha triunfado en Broadway", *El Mundo*, 16 de abril de 1940, 5.
[107] "Está en la isla la famosa bailarina Gloria Belmonte", *El Mundo*, 16 de abril de 1940, 8.

presentarse el 15 de mayo en el Teatro Broadway de Santurce.[108] Esta presentación marcó un momento clave en su trayectoria al reconectar con el público puertorriqueño y reafirmar su relevancia artística.

En colaboración con el guitarrista cubano Rey de la Torre, Belmonte realizó una serie de actuaciones en la isla. Se presentó en Mayagüez el 21 de mayo y, dos días después, en el Teatro de la UPR.[109] En las funciones de Ponce y Mayagüez se incorporó la pianista puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, lo que enriqueció la calidad musical de los espectáculos.[110] Esta gira demostró la proyección internacional de Belmonte y la conexión cultural entre Puerto Rico, Cuba y Nueva York, espacios clave en la circulación de las artes escénicas durante ese periodo.

El programa presentado en el Teatro Universitario reflejó un repertorio diverso que combinó piezas del repertorio clásico español e hispanoamericano, lo que subraya la dualidad cultural que caracterizó sus presentaciones. La primera parte incluyó *Danza No. 5* de Granados y *La vida breve* de Falla; la segunda abarcó *Zambra de las cuevas gitanas* de Romero y Castro, *Rapsodia valenciana* de Tadeo y *Sevilla* de

[108] "Gloria Belmonte debuta en Ponce", *El Mundo*, 14 de mayo de 1940, 4.
[109] "Pro Bellas Artes de Mayagüez presenta hoy a Gloria Belmonte", *El Mundo*, 21 de mayo de 1940, 7.
[110] Elsa Rivera Salgado (1908-1998). Según la biografía que aparece en el programa de la actuación correspondiente a la presentación de Gloria Belmonte en el Teatro Oriente el 24 de abril de 1952 (Figura 3.37), nació en San Juan, Puerto Rico. Inició sus estudios musicales bajo la tutela de su madre, Belén Salgado González, y los continuó con Mariano Féliz y Julián Otero, además de estudiar armonía con Jorge Rubiano y Ramón Emilio Balseiro. Desde temprana edad formó parte de diversas agrupaciones musicales, como la Orquesta Sinfónica de San Juan y la Chamber Music Society, desempeñándose como solista y acompañante en conciertos y recitales organizados por la UPR, la Sociedad Pro Arte Musical de San Juan y Mayagüez, el Ateneo Puertorriqueño y otras entidades culturales. A lo largo de su carrera, acompañó a numerosos artistas internacionales de renombre en sus presentaciones en Puerto Rico. Entre ellos se encuentran Vogornil Sylors, Carmen Amaya, Angelita Vélez, Gloria Belmonte, Carlos Ramírez, Libertad Lamarque y Eduardo Ordóñez. Hemos añadido que a esa lista se suman también Rosita Segovia, Ruth Vera y Milagros Vicente, ampliando así el alcance y la diversidad de las colaboraciones en su trayectoria musical. Para más información véase Javier Santiago, "Elsa Rivera Salgado", Fundación Nacional para la Cultura Popular, accedido el 9 de marzo de 2025, https://prpop.org/biografias/elsa-rivera-salgado/.

Albéniz; mientras que la tercera integró obras como *Carmen* de Bizet, *Andalucía* de Lecuona, *Las bodas de Luis Alonso* de Giménez y *Por las montañas* de V. Romero.[111]

Este repertorio evidencia la relevancia del baile español en su trayectoria, así como la incorporación de obras extranjeras reinterpretadas desde una perspectiva hispana. La selección de compositores como Albéniz, Falla y Granados refuerza la marcada influencia española en la formación y el estilo de Belmonte. A su vez, la inclusión de piezas de Lecuona revela la importancia de los lazos culturales con Cuba, en un contexto donde la música y la danza caribeña gozaban de gran auge en la región.

En términos históricos, su regreso a la isla coincidió con un periodo de transformaciones culturales y sociales significativas en Puerto Rico. Como se ha comprobado en esta investigación, instituciones como Pro Arte impulsaron las artes escénicas, promovieron la cultura nacional y facilitaron el contacto con artistas de renombre internacional. Belmonte, integrante de la diáspora puertorriqueña, encarnó la posibilidad de alcanzar el éxito en el extranjero y retornar para enriquecer el panorama cultural local con experiencias adquiridas en espacios globales como Nueva York y Cuba.

En 1948 Gloria Belmonte regresó a Puerto Rico después de residir dos años en Argentina.[112] Estableció una academia de baile en Santurce, lo que reflejó su compromiso con la formación artística local.[113] Durante ese año se presentó en

[111] "Se despide de Puerto Rico esta noche", *El Mundo*, 23 de mayo de 1940, 8.
[112] Gloria Villar, "Gloria Belmonte acaba de regresar a Puerto Rico", *El Mundo,* 18 de enero de 1948, 5.
[113] "Academia de Bailes Españoles Gloria Belmonte", *El Mundo,* 9 de junio de 1948, 8.

diversos escenarios destacados de la isla, como el Club Jack's[114], el Escambrón Beach Club[115], el Teatro Paramount en Santurce[116] y la Casa de España. En estas presentaciones contó con la colaboración del cantaor Niño de Utrera, el guitarrista José Monreal y la pianista Alicia Morales, lo que enriqueció la calidad musical de sus espectáculos.[117] En octubre de ese mismo año, Belmonte volvió a actuar en la Casa de España, esta vez acompañada por la pianista Elsa Rivera Salgado.[118] El programa incluyó danzas representativas de distintas regiones de España, lo que evidenció su interés por preservar y difundir las tradiciones del baile español en Puerto Rico. Estas presentaciones consolidaron su presencia en la escena cultural puertorriqueña, y reforzaron los lazos culturales entre la isla y la herencia hispánica.

El 25 de octubre de 1949 Gloria Belmonte ofreció un recital de bailes españoles en el Teatro Broadway de Santurce, acompañada por la pianista Elsa Rivera Salgado y el guitarrista Paco López. Posteriormente, se presentó el 13 de noviembre en el Teatro La Perla de Ponce y el 16 de noviembre en el Teatro Calimano de Guayama.[119] El año siguiente, actuó en el Teatro Riviera junto a Elsa Rivera Salgado, el grupo Los Bocheros y la Rondalla, bajo la dirección del profesor Jorge Rubiano.[120] Estas presentaciones reflejaron la continuidad de su carrera en la isla y su compromiso con la difusión del baile español, respaldada por colaboraciones con destacados músicos locales e internacionales. En 1952 Gloria Belmonte realizó una extensa gira por Puerto Rico bajo la producción de su pareja y empresario, Domingo

[114] "Jack´s presenta a Gloria Belmonte", *El Mundo*, 23 de enero de 1948, 5.
[115] "Gloria Belmonte en el Escambrón Beach Club", *El Mundo*, 21 de mayo de 1948, 22.
[116] "Toña La Negra llega esta tarde a la Isla procedente de Cuba", *El Mundo*, 17 de junio de 1948, 24.
[117] "Niño de Utrera con Gloria Belmonte", El Mundo, 20 de abril de 1948, 9.
[118] "Baile de Confianza en la Casa de España hoy", *El Mundo*, 12 de octubre de 1948, 9.
[119] "La Mercé triunfa en Madrid vendrá a Isla en diciembre", *El Mundo*, 14 de noviembre de 1948, 26.
[120] "Gran noche española con Gloria Belmonte", *El Mundo*, 5 de febrero de 1949, 11.

Blanco. Durante esta gira, contó con la colaboración del guitarrista Carlos Montoya y la pianista Elsa Rivera Salgado. La Figura 3.24, presenta una imagen que documenta un ensayo de los artistas durante la mencionada gira en Puerto Rico. En marzo la bailarina inició la gira en el Teatro Oliver, en un concierto auspiciado por Pro Arte de Arecibo.[121]

Figura 3.24 Fotógrafo desconocido, Gloria Belmonte, Elsa Rivera Salgado, Carlos Montoya en Puerto Rico, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Jeanne D´Arc Casas*.

[121] German Negroni, "Gloria Belmonte el cuatro de marzo en Arecibo", *El Mundo*, 15 de febrero de 1952, 11.

Posteriormente, se presentó en el Teatro Rex de Aguadilla, el Club Leonés de Yauco, el Teatro Calimano de Guayama, el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez y en Ponce, donde el evento contó con el respaldo del Centro Español. A continuación, en el Teatro Rex en Aguadilla, en el Club Leonés de Yauco, el Teatro Calimano en Guayama, Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez y en Ponce, este último auspiciado por el Centro Español. Hacia finales de ese mes, actuó en la UPR, el Teatro Calimano de Guayama[122] y nuevamente en el Club de Leones de Yauco.[123] La gira continuó en abril con presentaciones auspiciadas por Pro Arte de Ponce[124] y Arecibo.[125] Durante ese periodo, también ofreció funciones en los Baños de Coamo[126], ante la Sociedad Pro Bellas Artes de Mayagüez[127], y regresó a los escenarios de la UPR.[128]

Sobre su presentación en el Teatro de la UPR presentación el crítico Alfredo Matilla señaló que Gloria Belmonte atrajo un público numeroso y reafirmó su éxito en la gira que emprendió por la isla tras un prolongado receso profesional.[129] Además, resaltó su dedicación, técnica y evolución como bailarina. Matilla, quien conocía personalmente a Belmonte, subrayó la corrección de ciertos rasgos de su estilo, como la rapidez excesiva en sus movimientos y un uso desmedido del "desplante", aunque señaló que persisten detalles que la artista podría refinar, especialmente en la expresión de brazos y manos.

---

[122] "Gloria Belmonte en el Teatro Calimano de Guayama", *El Mundo*, 27 de marzo de 1952, 16.
[123] Luis Armando Feliciano, "Gloria Belmonte en Yauco", *El Mundo*, 17 de marzo de 1952, 8.
[124] "Gloria Belmonte en Ponce mañana", *El Mundo*, 1ro de abril de 1952, 24.
[125] Germán Negroni, "Gloria Belmonte se presentará el ocho de abril en Arecibo", *El Mundo,* 15 de febrero de 1952, 11.
[126] "Gloria Belmonte en los Baños de Coamo", *El Mundo,* 9 de abril de 1952, 8.
[127] "Gloria Belmonte en Mayagüez y en la UPR", *El Mundo*, 15 de abril de 1952, 20.
[128] "Gloria Belmonte brinda un recital", *El Mundo,* 17 de abril de 1952, 3.
[129] Alfredo Matilla, "Gloria Belmonte en la UPR", *El Mundo,* 21 de abril de 1952, 24.

Belmonte demostró su versatilidad como intérprete y coreógrafa, al montar todo el programa, lo que evidenció su equilibrio, formación y sentido artístico. La crítica sugirió que debía "españolizar" más su estilo, eliminando elementos que reflejaban interpretaciones norteamericanas del baile español. El recital de Gloria Belmonte expuso la constante tensión entre la preservación de la autenticidad del baile español y la influencia de interpretaciones extranjeras, especialmente desde la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos.

El programa incluyó una destacada interpretación de la *Farruca*, en la que la acompañaron el guitarrista flamenco Carlos Montoya, quien recibió ovaciones por sus solos, y la pianista Elsa Rivera Salgado, cuya ejecución aportó seguridad y calidad musical. La colaboración con músicos destacados como Montoya y Rivera Salgado subrayó la relevancia de las redes culturales hispánicas que conectaban a Puerto Rico con España y América durante este periodo.

El público, entusiasta del repertorio español, respondió con calurosos aplausos, mientras que aspectos técnicos como el vestuario y la iluminación, a cargo de Santiago Seijo, complementaron favorablemente la función. En conjunto, la presentación confirmó la solidez artística de Belmonte y la acogida positiva que recibió del público puertorriqueño.

Gloria Belmonte amplió su gira de conciertos a lo largo de Puerto Rico con presentaciones en importantes teatros de la isla. Se presentó en el Teatro Carmen de Bayamón[130], el Teatro Oriente de Humacao[131] y el Teatro Sol de San Germán.[132] En

[130] "Gloria Belmonte en el Teatro Carmen de Bayamón", *El Mundo*, 22 de abril de 1952, 19.
[131] "Gloria Belmonte en el Teatro Oriente de Humacao", *El Mundo,* 24 de abril de 1952, 14.
[132] "Gloria Belmonte en Teatro Sol de San Germán", *El Mundo,* 29 de abril de 1952, 20.

mayo, continuó sus actuaciones en el Teatro Oliver de Arecibo[133] y el Teatro Calimano en Guayama.[134] Participó además en la celebración de la Semana de la Música organizada por Pro Arte Musical en el Teatro Tapia, donde compartió escenario con la pianista Elsa Rivera Salgado y el guitarrista Carlos Montoya.[135] La gira también incluyó funciones en el Teatro Ramily de Yauco[136], el Teatro de Juncos[137] y el Teatro Yagüez de Mayagüez.[138] Esta etapa de su trayectoria dejó un valioso registro visual, conservado en el Archivo Regional de Madrid e incorporado en esta investigación y reproducido en las Figuras 3.25-3.42 de este capítulo.

Gloria Belmonte culminó su gira de conciertos en el Teatro Tapia de San Juan y consolidó su presencia en los principales escenarios de Puerto Rico.[139] Esta gira representó un esfuerzo significativo por llevar el baile español y las tradiciones escénicas a diversas regiones de la isla. La documentación visual y los programas que registran estas funciones, localizados en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid y constituyen valiosos testimonios de la amplitud y relevancia de sus contribuciones. Estos archivos evidencian la planificación, diversidad de su repertorio y el impacto de su gira en la promoción de las artes escénicas en la isla durante ese periodo. Además, fortaleció la conexión cultural entre Puerto Rico, España y la diáspora artística.

[133] "Gloria Belmonte baila en el Teatro Oliver de Arecibo", *El Mundo*, 28 de abril de 1952, 8.
[134] "Gloria Belmonte en el Teatro Calimano de Guayama", *El Mundo,* 7 de mayo de 1952, 28.
[135] "Pro Arte Musical", *El Mundo,* 14 de febrero de 1952, 2.
[136] "Gloria Belmonte en Yauco y San Juan", *El Mundo,* 15 de mayo de 1952, 21.
[137] "Gloria Belmonte en el teatro de Juncos", *El Mundo,* 16 de mayo de 1952, 23.
[138] "Gloria Belmonte en el Teatro Yagüez", *El Mundo,* 19 de mayo de 1952, 21.
[139] "Gloria Belmonte en el Tapia mañana", *El Mundo,* 20 de mayo de 1952, 4.

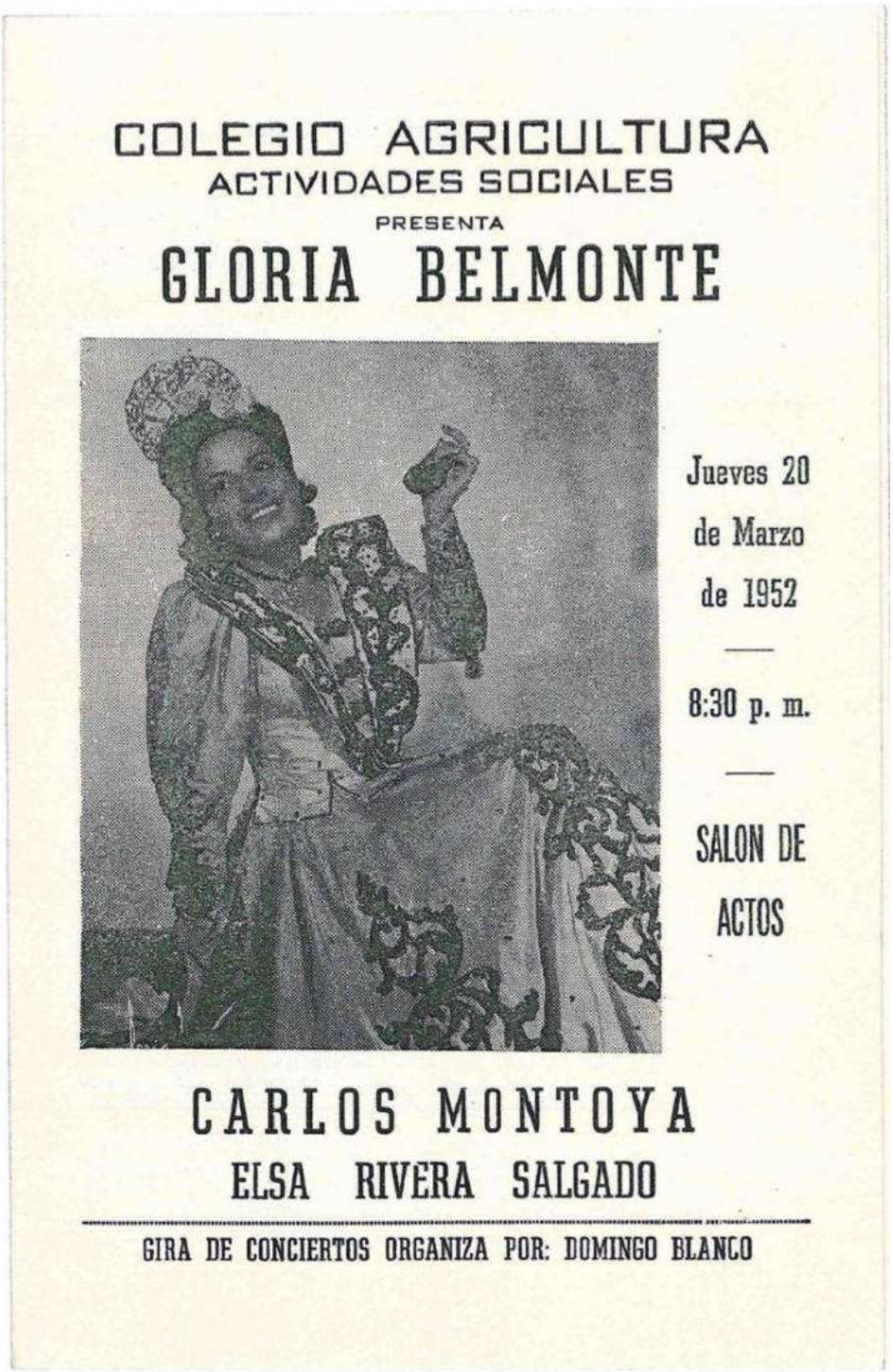
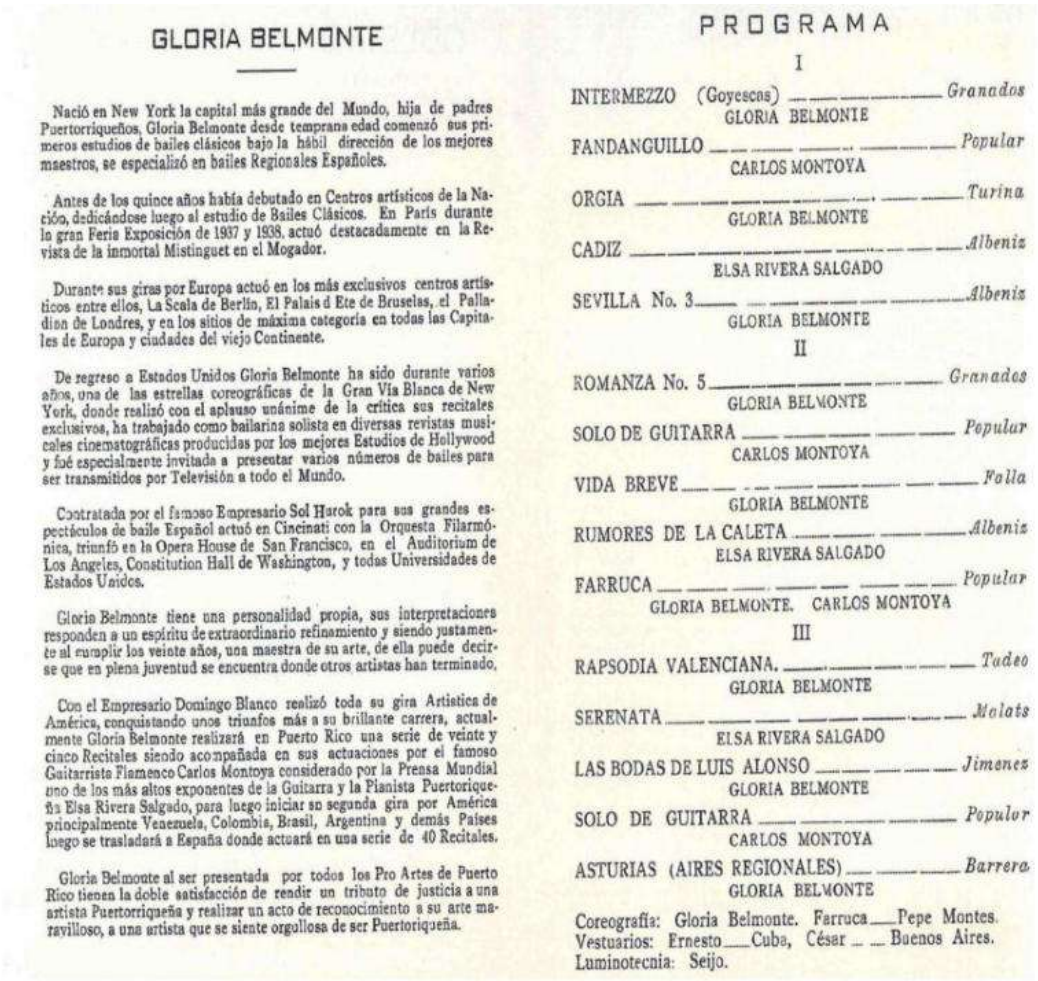


Figura 3.25 Programa de Gloria Belmonte en el Colegio de Agricultura, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



GLORIA BELMONTE

Nació en New York la capital más grande del Mundo, hija de padres Puertorriqueños, Gloria Belmonte desde temprana edad comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos bajo la hábil dirección de los mejores maestros, se especializó en bailes Regionales Españoles.

Antes de los quince años había debutado en Centros artísticos de la Nación, dedicándose luego al estudio de Bailes Clásicos. En París durante la gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de la inmortal Mistinguet en el Mogador.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos, La Scala de Berlín, El Palais d Ete de Bruselas, el Palladium de Londres, y en los sitios de máxima categoría en todas las Capitales de Europa y ciudades del viejo Continente.

De regreso a Estados Unidos Gloria Belmonte ha sido durante varios años, una de las estrellas coreográficas de la Gran Vía Blanca de New York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica sus recitales exclusivos, ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión a todo el Mundo.

Contratada por el famoso Empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de Los Angeles, Constitution Hall de Washington, y todas Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento y siendo justamente al cumplir los veinte años, una maestra de su arte, de ella puede decirse que en plena juventud se encuentra donde otros artistas han terminado.

Con el Empresario Domingo Blanco realizó toda su gira Artística de América, conquistando unos triunfos más a su brillante carrera, actualmente Gloria Belmonte realizará en Puerto Rico una serie de veinte y cinco Recitales siendo acompañada en sus actuaciones por el famoso Guitarrista Flamenco Carlos Montoya considerado por la Prensa Mundial uno de los más altos exponentes de la Guitarra y la Pianista Puertoriqueña Elsa Rivera Salgado, para luego iniciar su segunda gira por América principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás Países luego se trasladará a España donde actuará en una serie de 40 Recitales.

Gloria Belmonte al ser presentada por todos los Pro Artes de Puerto Rico tienen la doble satisfacción de rendir un tributo de justicia a una artista Puertorriqueña y realizar un acto de reconocimiento a su arte maravilloso, a una artista que se siente orgullosa de ser Puertoriqueña.

PROGRAMA

I

INTERMEZZO (Goyescas) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

FANDANGUILLO — *Popular*
CARLOS MONTOYA

ORGIA — *Turina*
GLORIA BELMONTE

CADIZ — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

SEVILLA No. 3 — *Albeniz*
GLORIA BELMONTE

II

ROMANZA No. 5 — *Granados*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

VIDA BREVE — *Falla*
GLORIA BELMONTE

RUMORES DE LA CALETA — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

FARRUCA — *Popular*
GLORIA BELMONTE. CARLOS MONTOYA

III

RAPSODIA VALENCIANA. — *Tadeo*
GLORIA BELMONTE

SERENATA — *Malats*
ELSA RIVERA SALGADO

LAS BODAS DE LUIS ALONSO — *Jimenez*
GLORIA BELMONTE

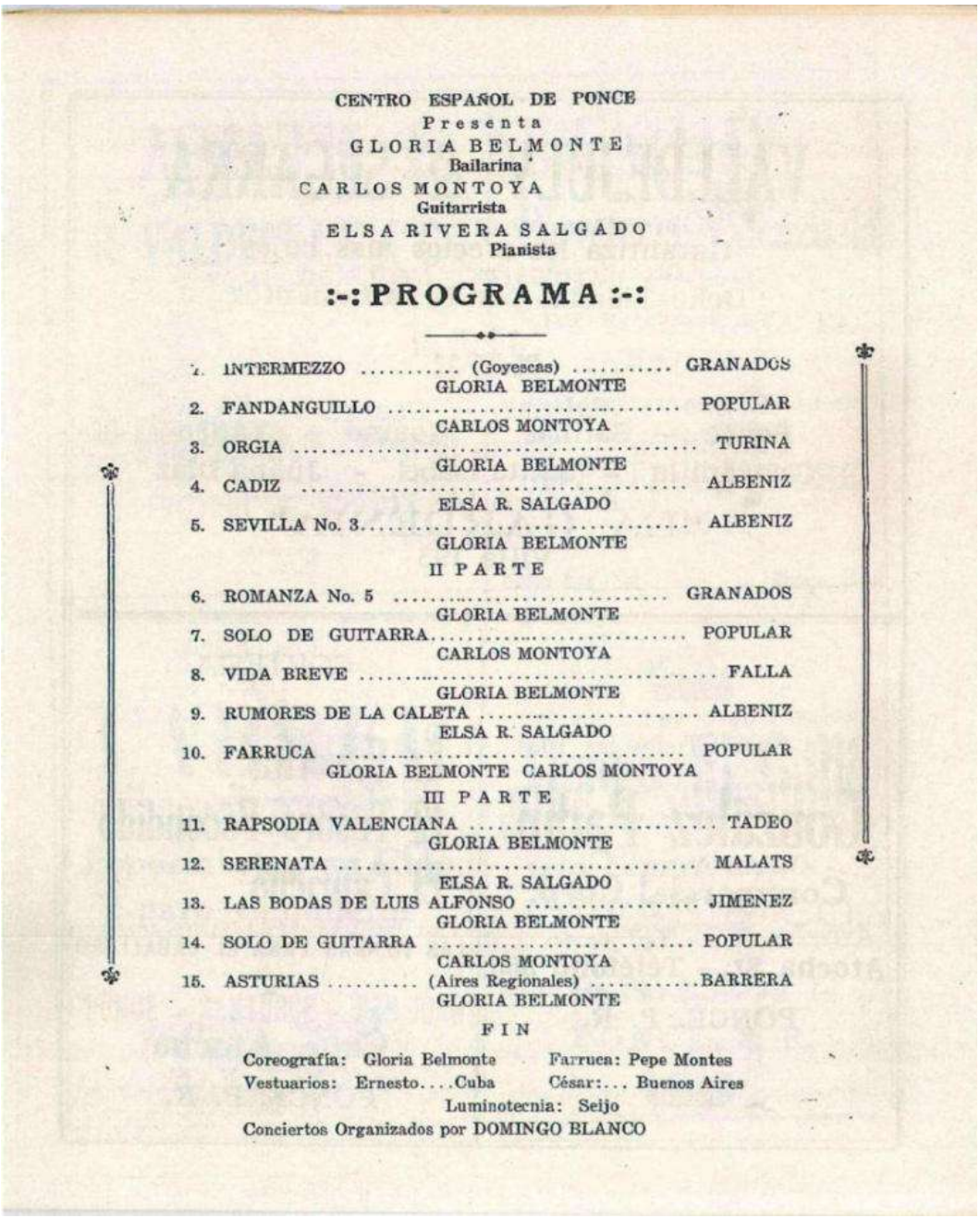
SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

ASTURIAS (AIRES REGIONALES) — *Barrera*
GLORIA BELMONTE

Coreografía: Gloria Belmonte. Farruca—Pepe Montes.
Vestuarios: Ernesto—Cuba, César — Buenos Aires.
Luminotecnia: Seijo.

Figura 3.26 Cont. Programa de Gloria Belmonte en el Colegio de Agricultura, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.

Figura 3.27 Programa de Gloria Belmonte, Centro español de Ponce, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



CENTRO ESPAÑOL DE PONCE
Presenta
GLORIA BELMONTE
Bailarina
CARLOS MONTOYA
Guitarrista
ELSA RIVERA SALGADO
Pianista

:-: PROGRAMA :-:

1. INTERMEZZO ..... (Goyescas) ..... GRANADOS
GLORIA BELMONTE
2. FANDANGUILLO ..... POPULAR
CARLOS MONTOYA
3. ORGIA ..... TURINA
GLORIA BELMONTE
4. CADIZ ..... ALBENIZ
ELSA R. SALGADO
5. SEVILLA No. 3..... ALBENIZ
GLORIA BELMONTE

II PARTE

6. ROMANZA No. 5 ..... GRANADOS
GLORIA BELMONTE
7. SOLO DE GUITARRA..... POPULAR
CARLOS MONTOYA
8. VIDA BREVE ..... FALLA
GLORIA BELMONTE
9. RUMORES DE LA CALETA ..... ALBENIZ
ELSA R. SALGADO
10. FARRUCA ..... POPULAR
GLORIA BELMONTE CARLOS MONTOYA

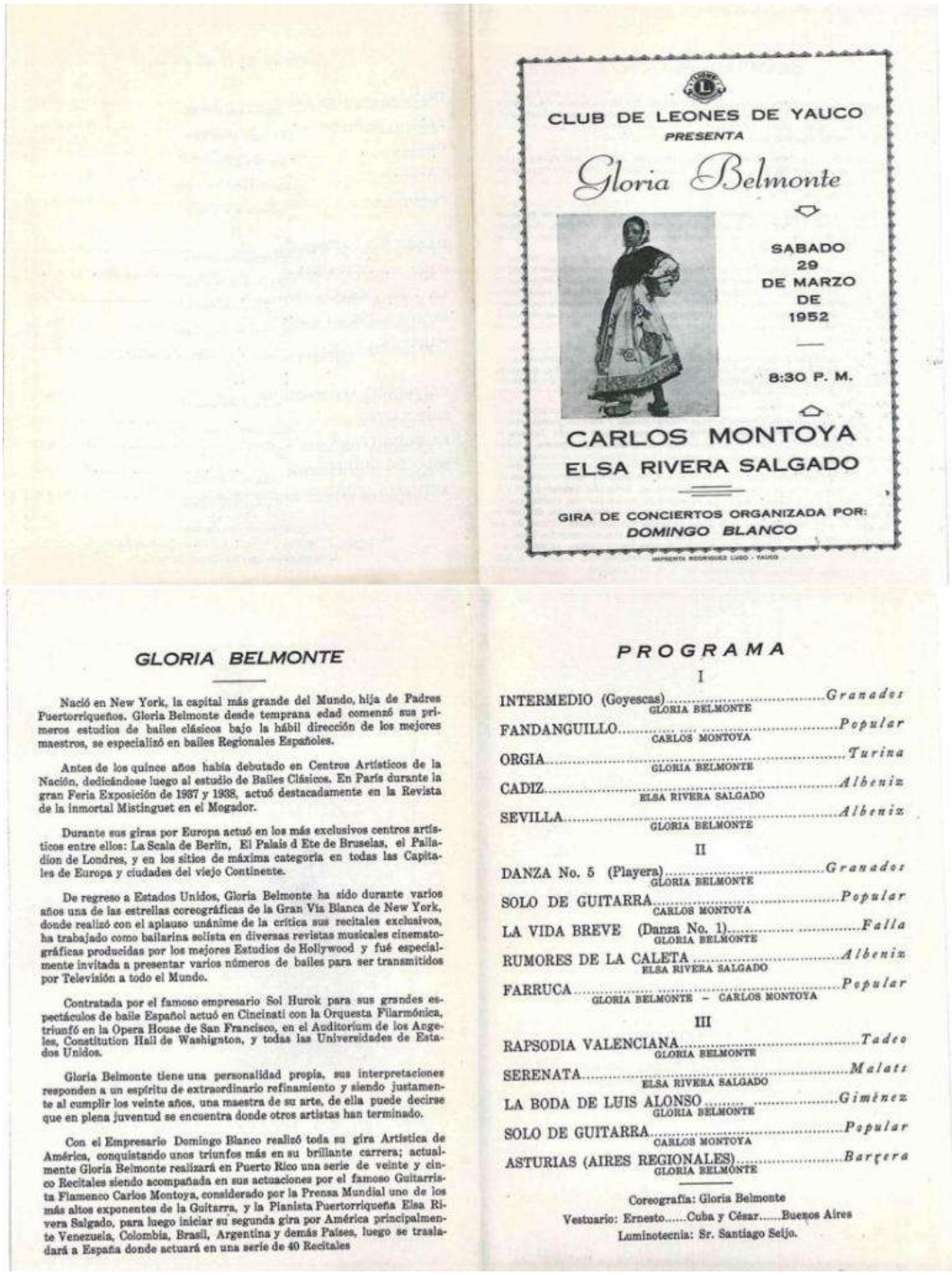
III PARTE

11. RAPSODIA VALENCIANA ..... TADEO
GLORIA BELMONTE
12. SERENATA ..... MALATS
ELSA R. SALGADO
13. LAS BODAS DE LUIS ALFONSO ..... JIMENEZ
GLORIA BELMONTE
14. SOLO DE GUITARRA ..... POPULAR
CARLOS MONTOYA
15. ASTURIAS ..... (Aires Regionales) .....BARRERA
GLORIA BELMONTE

FIN

Coreografía: Gloria Belmonte Farruca: Pepe Montes
Vestuarios: Ernesto....Cuba César:... Buenos Aires
Luminotecnia: Seijo
Conciertos Organizados por DOMINGO BLANCO

Figura 3.28 Cont. Programa de Gloria Belmonte, Centro español de Ponce, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



CLUB DE LEONES DE YAUCO

PRESENTA

Gloria Belmonte

SABADO 29 DE MARZO DE 1952

8:30 P. M.

CARLOS MONTOYA

ELSA RIVERA SALGADO

GIRA DE CONCIERTOS ORGANIZADA POR:
DOMINGO BLANCO

GLORIA BELMONTE

Nació en New York, la capital más grande del Mundo, hija de Padres Puertorriqueños. Gloria Belmonte desde temprana edad comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos bajo la hábil dirección de los mejores maestros, se especializó en bailes Regionales Españoles.

Antes de los quince años había debutado en Centros Artísticos de la Nación, dedicándose luego al estudio de Bailes Clásicos. En París durante la gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de la inmortal Mistinguet en el Mogador.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos: La Scala de Berlín, El Palais d Ete de Bruselas, el Palladion de Londres, y en los sitios de máxima categoría en todas las Capitales de Europa y ciudades del viejo Continente.

De regreso a Estados Unidos, Gloria Belmonte ha sido durante varios años una de las estrellas coreográficas de la Gran Vía Blanca de New York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica sus recitales exclusivos, ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión a todo el Mundo.

Contratada por el famoso empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de los Angeles, Constitution Hall de Washington, y todas las Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento y siendo justamente al cumplir los veinte años, una maestra de su arte, de ella puede decirse que en plena juventud se encuentra donde otros artistas han terminado.

Con el Empresario Domingo Blanco realizó toda su gira Artística de América, conquistando unos triunfos más en su brillante carrera; actualmente Gloria Belmonte realizará en Puerto Rico una serie de veinte y cinco Recitales siendo acompañada en sus actuaciones por el famoso Guitarrista Flamenco Carlos Montoya, considerado por la Prensa Mundial uno de los más altos exponentes de la Guitarra, y la Pianista Puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, para luego iniciar su segunda gira por América principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás Países, luego se trasladará a España donde actuará en una serie de 40 Recitales

PROGRAMA

I

INTERMEDIO (Goyescas) — GLORIA BELMONTE ..... *Granados*

FANDANGUILLO — CARLOS MONTOYA ..... *Popular*

ORGIA — GLORIA BELMONTE ..... *Turina*

CADIZ — ELSA RIVERA SALGADO ..... *Albeniz*

SEVILLA — GLORIA BELMONTE ..... *Albeniz*

II

DANZA No. 5 (Playera) — GLORIA BELMONTE ..... *Granados*

SOLO DE GUITARRA — CARLOS MONTOYA ..... *Popular*

LA VIDA BREVE (Danza No. 1) — GLORIA BELMONTE ..... *Falla*

RUMORES DE LA CALETA — ELSA RIVERA SALGADO ..... *Albeniz*

FARRUCA — GLORIA BELMONTE – CARLOS MONTOYA ..... *Popular*

III

RAPSODIA VALENCIANA — GLORIA BELMONTE ..... *Tadeo*

SERENATA — ELSA RIVERA SALGADO ..... *Malats*

LA BODA DE LUIS ALONSO — GLORIA BELMONTE ..... *Giménez*

SOLO DE GUITARRA — CARLOS MONTOYA ..... *Popular*

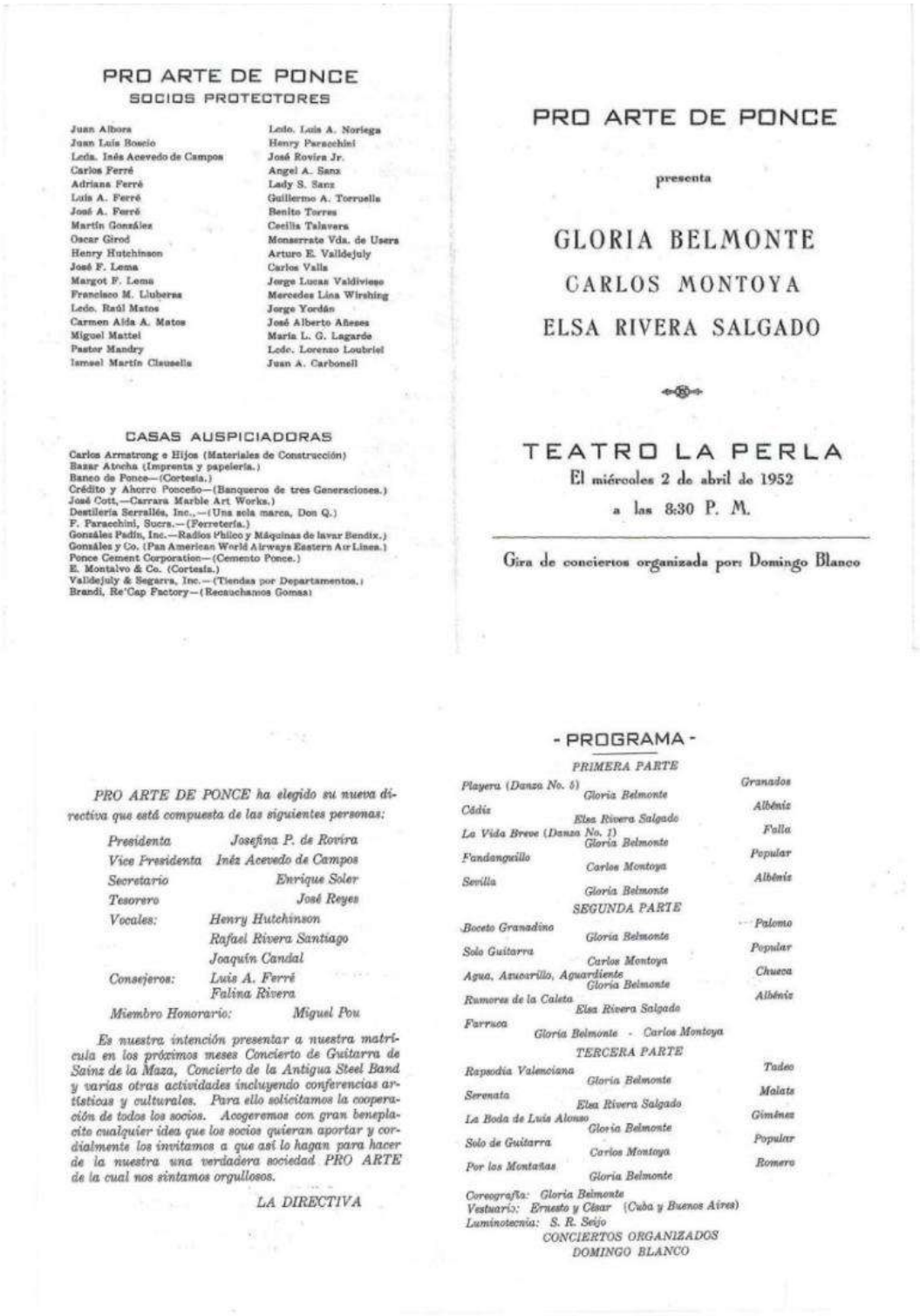
ASTURIAS (AIRES REGIONALES) — GLORIA BELMONTE ..... *Barçera*

Coreografía: Gloria Belmonte

Vestuario: Ernesto.....Cuba y César.....Buenos Aires

Luminotecnia: Sr. Santiago Seijo.

Figura 3.29 Club de Leones de Yauco presenta a Gloria Belmonte, Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



PRO ARTE DE PONCE

SOCIOS PROTECTORES

Juan Albora
Juan Luis Roscio
Lcda. Inés Acevedo de Campos
Carlos Ferré
Adriana Ferré
Luis A. Ferré
José A. Ferré
Martín González
Oscar Girod
Henry Hutchinson
José F. Lema
Margot F. Lema
Francisco M. Lluberas
Lcdo. Raúl Matos
Carmen Aida A. Matos
Miguel Mattei
Pastor Mandry
Ismael Martín Clausells
Lcdo. Luis A. Noriega
Henry Paracchini
José Rovira Jr.
Angel A. Sanz
Lady S. Sanz
Guillermo A. Torruella
Benito Torres
Cecilia Talavera
Monserrate Vda. de Usera
Arturo E. Valldejuly
Carlos Valls
Jorge Lucas Valdivieso
Mercedes Lina Wirshing
Jorge Yordán
José Alberto Añeses
María L. G. Lagarde
Lcdo. Lorenzo Loubriel
Juan A. Carbonell

CASAS AUSPICIADORAS

Carlos Armstrong e Hijos (Materiales de Construcción)
Bazar Atocha (Imprenta y papelería.)
Banco de Ponce—(Cortesía.)
Crédito y Ahorro Ponceño—(Banqueros de tres Generaciones.)
José Cott,—Carrara Marble Art Works.)
Destilería Serrallés, Inc.,—(Una sola marca, Don Q.)
F. Paracchini, Sucrs.—(Ferretería.)
González Padín, Inc.—Radios Philco y Máquinas de lavar Bendix.)
González y Co. (Pan American World Airways Eastern Air Lines.)
Ponce Cement Corporation—(Cemento Ponce.)
E. Montalvo & Co. (Cortesía.)
Valldejuly & Segarra, Inc.—(Tiendas por Departamentos.)
Brandi, Re'Cap Factory—(Recauchanos Gomas)

PRO ARTE DE PONCE

presenta

GLORIA BELMONTE

CARLOS MONTOYA

ELSA RIVERA SALGADO

TEATRO LA PERLA

El miércoles 2 de abril de 1952

a las 8:30 P. M.

Gira de conciertos organizada por: Domingo Blanco

PRO ARTE DE PONCE ha elegido su nueva directiva que está compuesta de las siguientes personas:

Presidenta	*Josefina P. de Rovira*
Vice Presidenta	*Inés Acevedo de Campos*
Secretario	*Enrique Soler*
Tesorero	*José Reyes*
Vocales:	*Henry Hutchinson*
	Rafael Rivera Santiago
	Joaquín Candal
Consejeros:	*Luis A. Ferré*
	Falina Rivera
Miembro Honorario:	*Miguel Pou*

Es nuestra intención presentar a nuestra matrícula en los próximos meses Concierto de Guitarra de Sainz de la Maza, Concierto de la Antigua Steel Band y varias otras actividades incluyendo conferencias artísticas y culturales. Para ello solicitamos la cooperación de todos los socios. Acogeremos con gran beneplácito cualquier idea que los socios quieran aportar y cordialmente los invitamos a que así lo hagan para hacer de la nuestra una verdadera sociedad PRO ARTE de la cual nos sintamos orgullosos.

LA DIRECTIVA

- PROGRAMA -

PRIMERA PARTE

Playera (Danza No. 5)	*Gloria Belmonte*	*Granados*
Cádiz	*Elsa Rivera Salgado*	*Albéniz*
La Vida Breve (Danza No. 1)	*Gloria Belmonte*	*Falla*
Fandanguillo	*Carlos Montoya*	*Popular*
Sevilla	*Gloria Belmonte*	*Albéniz*

SEGUNDA PARTE

Boceto Granadino	*Gloria Belmonte*	*Palomo*
Solo Guitarra	*Carlos Montoya*	*Popular*
Agua, Azucarillo, Aguardiente	*Gloria Belmonte*	*Chueca*
Rumores de la Caleta	*Elsa Rivera Salgado*	*Albéniz*
Farruca	*Gloria Belmonte - Carlos Montoya*	

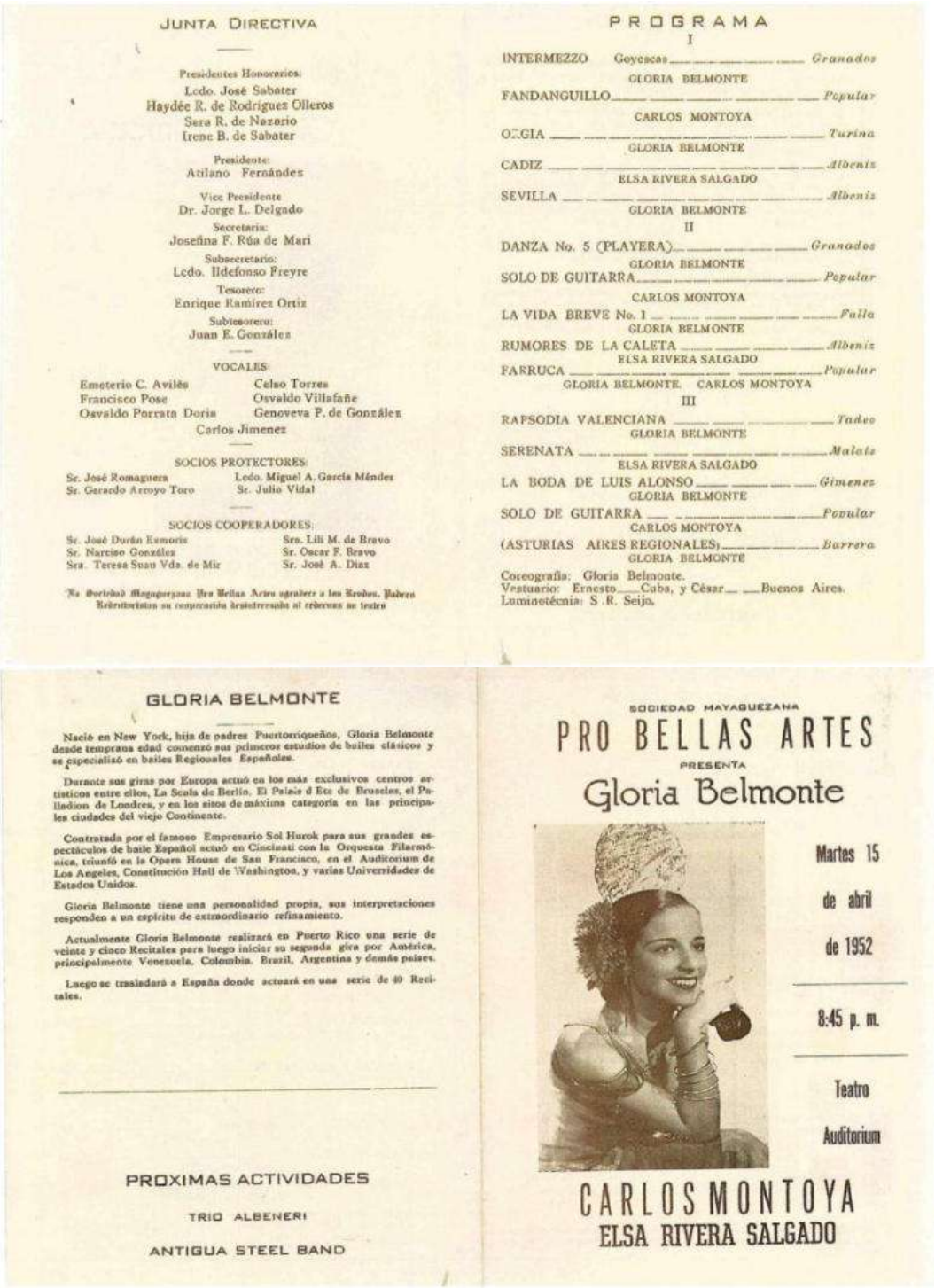
TERCERA PARTE

Rapsodia Valenciana	*Gloria Belmonte*	*Tadeo*
Serenata	*Elsa Rivera Salgado*	*Malats*
La Boda de Luis Alonso	*Gloria Belmonte*	*Giménez*
Solo de Guitarra	*Carlos Montoya*	*Popular*
Por los Montañas	*Gloria Belmonte*	*Romero*

Coreografía: Gloria Belmonte
Vestuario: Ernesto y César (Cuba y Buenos Aires)
Luminotecnia: S. R. Seijo

CONCIERTOS ORGANIZADOS
DOMINGO BLANCO

Figura 3.30 Pro Arte de Ponce presenta Gloria Belmonte, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



JUNTA DIRECTIVA

Presidentes Honorarios:
Lcdo. José Sabater
Haydée R. de Rodríguez Olleros
Sera R. de Nazario
Irene B. de Sabater

Presidente:
Atilano Fernández

Vice Presidente
Dr. Jorge L. Delgado

Secretaria:
Josefina F. Rúa de Mari

Subsecretario:
Lcdo. Ildefonso Freyre

Tesorero:
Enrique Ramírez Ortiz

Subtesorero:
Juan E. González

VOCALES:

Emeterio C. Avilés — Celso Torres
Francisco Pose — Osvaldo Villafañe
Osvaldo Porrata Doria — Genoveva P. de González
Carlos Jimenez

SOCIOS PROTECTORES:

Sr. José Romaguera — Lcdo. Miguel A. García Méndez
Sr. Gerardo Arroyo Toro — Sr. Julio Vidal

SOCIOS COOPERADORES:

Sr. José Durán Esmoris — Sra. Lili M. de Bravo
Sr. Narciso González — Sr. Oscar F. Bravo
Sra. Teresa Suau Vda. de Mir — Sr. José A. Díaz

La Sociedad Mayagüezana Pro Bellas Artes agradece a los Socios, Padres Redentoristas su cooperación desinteresada al ofrecerles su teatro

PROGRAMA

I

INTERMEZZO Goyescas — *Granados*
GLORIA BELMONTE

FANDANGUILLO — *Popular*
CARLOS MONTOYA

ORGIA — *Turina*
GLORIA BELMONTE

CADIZ — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

SEVILLA — *Albeniz*
GLORIA BELMONTE

II

DANZA No. 5 (PLAYERA) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

LA VIDA BREVE No. 1 — *Falla*
GLORIA BELMONTE

RUMORES DE LA CALETA — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

FARRUCA — *Popular*
GLORIA BELMONTE. CARLOS MONTOYA

III

RAPSODIA VALENCIANA — *Tadeo*
GLORIA BELMONTE

SERENATA — *Malats*
ELSA RIVERA SALGADO

LA BODA DE LUIS ALONSO — *Gimenez*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

(ASTURIAS AIRES REGIONALES) — *Barrera*
GLORIA BELMONTE

Coreografía: Gloria Belmonte.
Vestuario: Ernesto Cuba, y César Buenos Aires.
Luminotécnia: S .R. Seijo.

GLORIA BELMONTE

Nació en New York, hija de padres Puertorriqueños, Gloria Belmonte desde temprana edad comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos y se especializó en bailes Regionales Españoles.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos, La Scala de Berlín, El Palais d Ete de Bruselas, el Palladion de Londres, y en los sitos de máxima categoría en las principales ciudades del viejo Continente.

Contratada por el famoso Empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de Los Angeles, Constitución Hall de Washington, y varias Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento.

Actualmente Gloria Belmonte realizará en Puerto Rico una serie de veinte y cinco Recitales para luego iniciar su segunda gira por América, principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás países.

Luego se trasladará a España donde actuará en una serie de 40 Recitales.

PROXIMAS ACTIVIDADES

TRIO ALBENERI

ANTIGUA STEEL BAND

SOCIEDAD MAYAGUEZANA
PRO BELLAS ARTES
PRESENTA
Gloria Belmonte

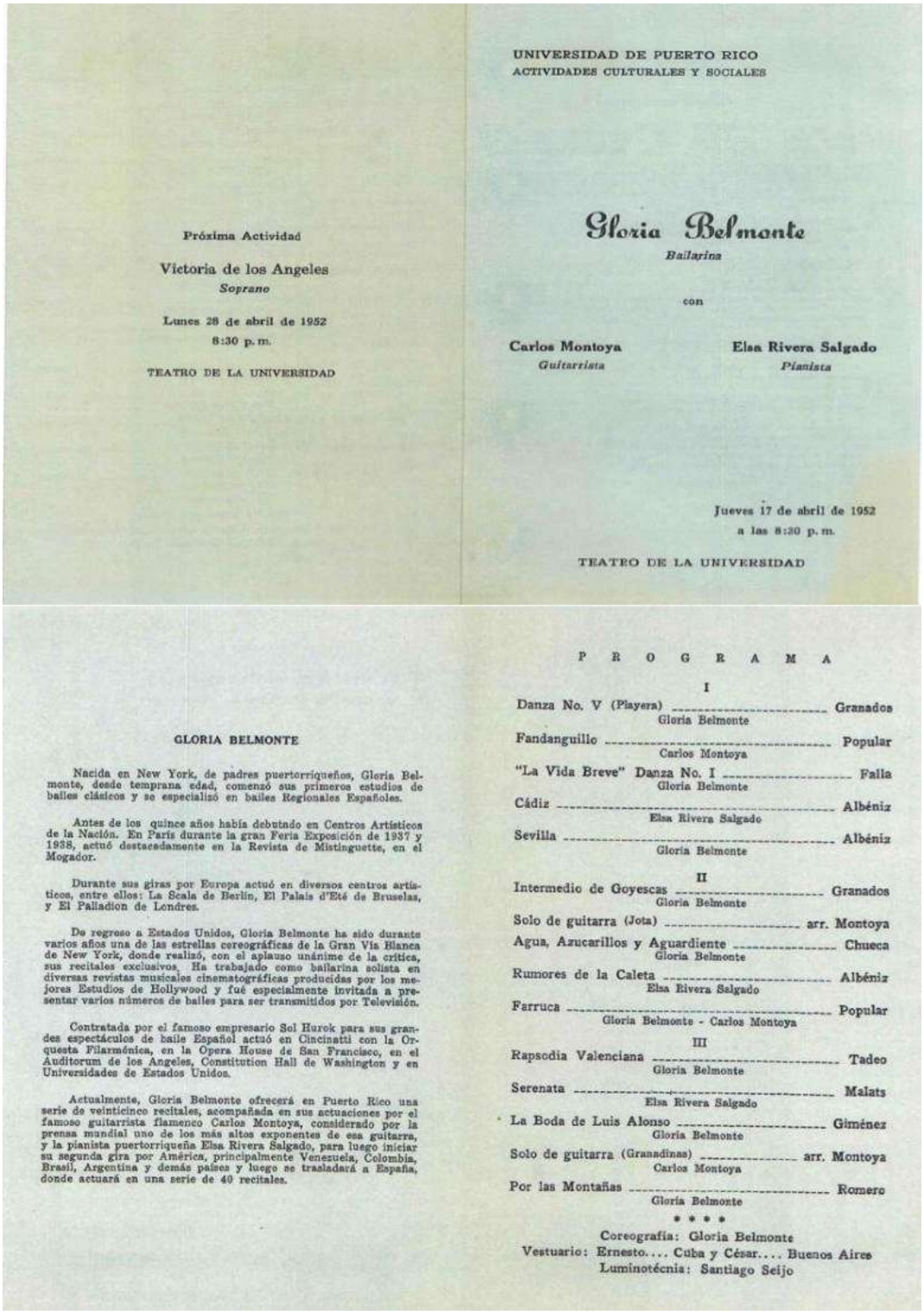
Martes 15
de abril
de 1952

8:45 p. m.

Teatro
Auditorium

CARLOS MONTOYA
ELSA RIVERA SALGADO

Figura 3.31 Sociedad Mayagüezana pro Bellas Artes presenta Gloria Belmonte, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



Próxima Actividad

Victoria de los Angeles
Soprano

Lunes 28 de abril de 1952
8:30 p. m.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
ACTIVIDADES CULTURALES Y SOCIALES

Gloria Belmonte
Bailarina

con

Carlos Montoya
Guitarrista

Elsa Rivera Salgado
Pianista

Jueves 17 de abril de 1952
a las 8:30 p. m.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

GLORIA BELMONTE

Nacida en New York, de padres puertorriqueños, Gloria Belmonte, desde temprana edad, comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos y se especializó en bailes Regionales Españoles.

Antes de los quince años había debutado en Centros Artísticos de la Nación. En París durante la gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de Mistinguette, en el Mogador.

Durante sus giras por Europa actuó en diversos centros artísticos, entre ellos: La Scala de Berlín, El Palais d'Eté de Bruselas, y El Palladion de Londres.

De regreso a Estados Unidos, Gloria Belmonte ha sido durante varios años una de las estrellas coreográficas de la Gran Vía Blanca de New York, donde realizó, con el aplauso unánime de la crítica, sus recitales exclusivos. Ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión.

Contratada por el famoso empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinatti con la Orquesta Filarmónica, en la Opera House de San Francisco, en el Auditorum de los Angeles, Constitution Hall de Washington y en Universidades de Estados Unidos.

Actualmente, Gloria Belmonte ofrecerá en Puerto Rico una serie de veinticinco recitales, acompañada en sus actuaciones por el famoso guitarrista flamenco Carlos Montoya, considerado por la prensa mundial uno de los más altos exponentes de esa guitarra, y la pianista puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, para luego iniciar su segunda gira por América, principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás países y luego se trasladará a España, donde actuará en una serie de 40 recitales.

P R O G R A M A

I

Danza No. V (Playera) ---------- Granados
Gloria Belmonte

Fandanguillo ---------- Popular
Carlos Montoya

"La Vida Breve" Danza No. I ---------- Falla
Gloria Belmonte

Cádiz ---------- Albéniz
Elsa Rivera Salgado

Sevilla ---------- Albéniz
Gloria Belmonte

II

Intermedio de Goyescas ---------- Granados
Gloria Belmonte

Solo de guitarra (Jota) ---------- arr. Montoya

Agua, Azucarillos y Aguardiente ---------- Chueca
Gloria Belmonte

Rumores de la Caleta ---------- Albéniz
Elsa Rivera Salgado

Farruca ---------- Popular
Gloria Belmonte - Carlos Montoya

III

Rapsodia Valenciana ---------- Tadeo
Gloria Belmonte

Serenata ---------- Malats
Elsa Rivera Salgado

La Boda de Luis Alonso ---------- Giménez
Gloria Belmonte

Solo de guitarra (Granadinas) ---------- arr. Montoya
Carlos Montoya

Por las Montañas ---------- Romero
Gloria Belmonte

* * * *

Coreografía: Gloria Belmonte
Vestuario: Ernesto.... Cuba y César.... Buenos Aires
Luminotécnia: Santiago Seijo

Figura 3.32 Universidad de Puerto Rico Presenta Gloria Belmonte, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.

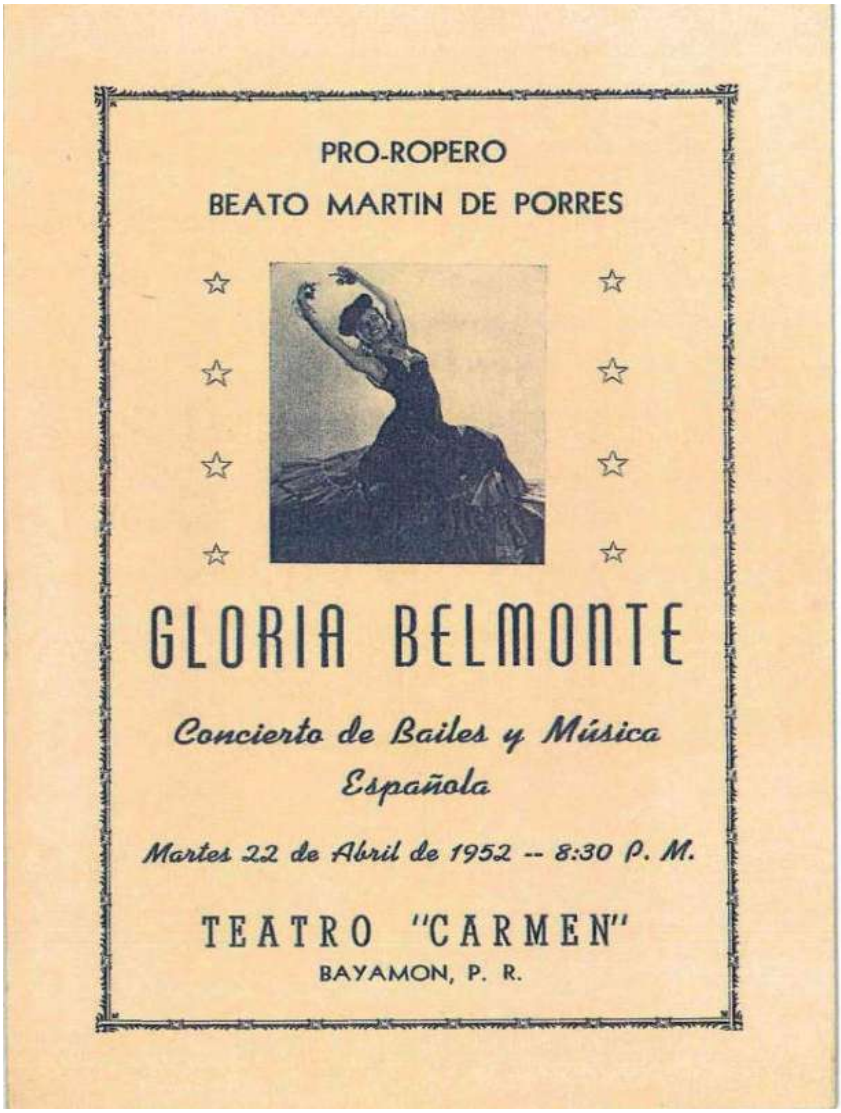
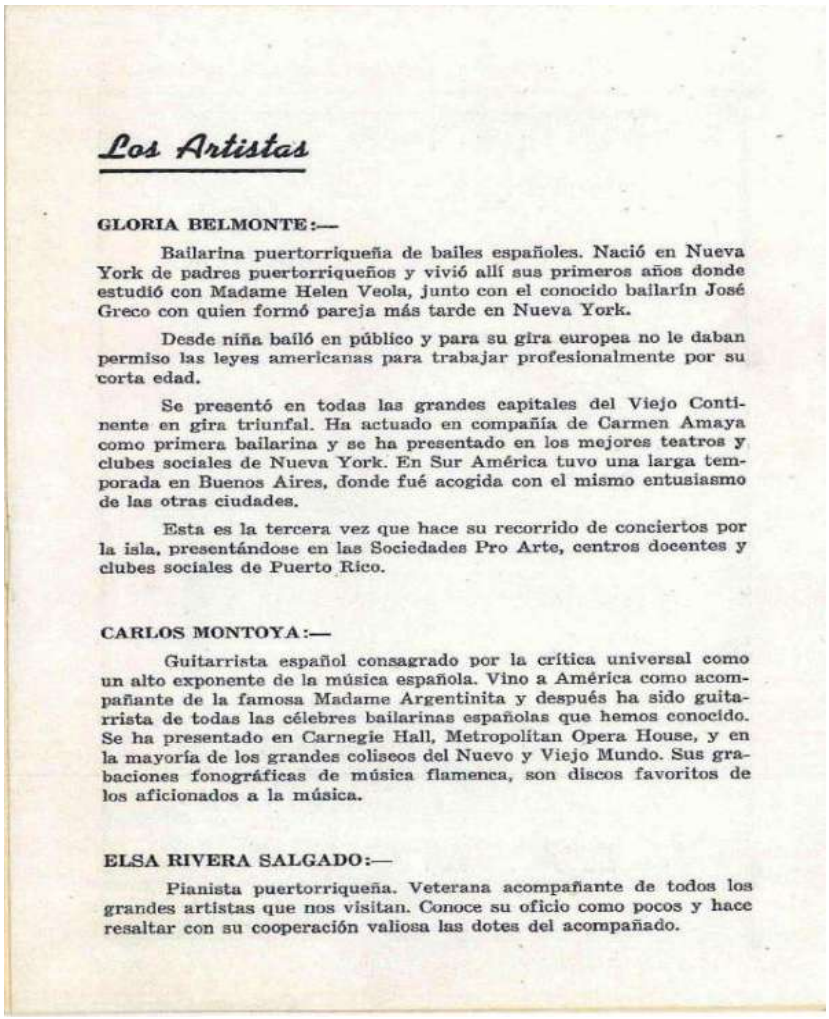


Figura 3.33 Gloria Belmonte en Concierto de Bailes y Música Española, Teatro Carmen, Bayamón, 1952, Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



Los Artistas

GLORIA BELMONTE:—

Bailarina puertorriqueña de bailes españoles. Nació en Nueva York de padres puertorriqueños y vivió allí sus primeros años donde estudió con Madame Helen Veola, junto con el conocido bailarín José Greco con quien formó pareja más tarde en Nueva York.

Desde niña bailó en público y para su gira europea no le daban permiso las leyes americanas para trabajar profesionalmente por su corta edad.

Se presentó en todas las grandes capitales del Viejo Continente en gira triunfal. Ha actuado en compañía de Carmen Amaya como primera bailarina y se ha presentado en los mejores teatros y clubes sociales de Nueva York. En Sur América tuvo una larga temporada en Buenos Aires, donde fué acogida con el mismo entusiasmo de las otras ciudades.

Esta es la tercera vez que hace su recorrido de conciertos por la isla, presentándose en las Sociedades Pro Arte, centros docentes y clubes sociales de Puerto Rico.

CARLOS MONTOYA:—

Guitarrista español consagrado por la crítica universal como un alto exponente de la música española. Vino a América como acompañante de la famosa Madame Argentinita y después ha sido guitarrista de todas las célebres bailarinas españolas que hemos conocido. Se ha presentado en Carnegie Hall, Metropolitan Opera House, y en la mayoría de los grandes coliseos del Nuevo y Viejo Mundo. Sus grabaciones fonográficas de música flamenca, son discos favoritos de los aficionados a la música.

ELSA RIVERA SALGADO:—

Pianista puertorriqueña. Veterana acompañante de todos los grandes artistas que nos visitan. Conoce su oficio como pocos y hace resaltar con su cooperación valiosa las dotes del acompañado.

Figura 3.34 Gloria Belmonte en Concierto de Bailes y Música Española, Teatro Carmen, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.

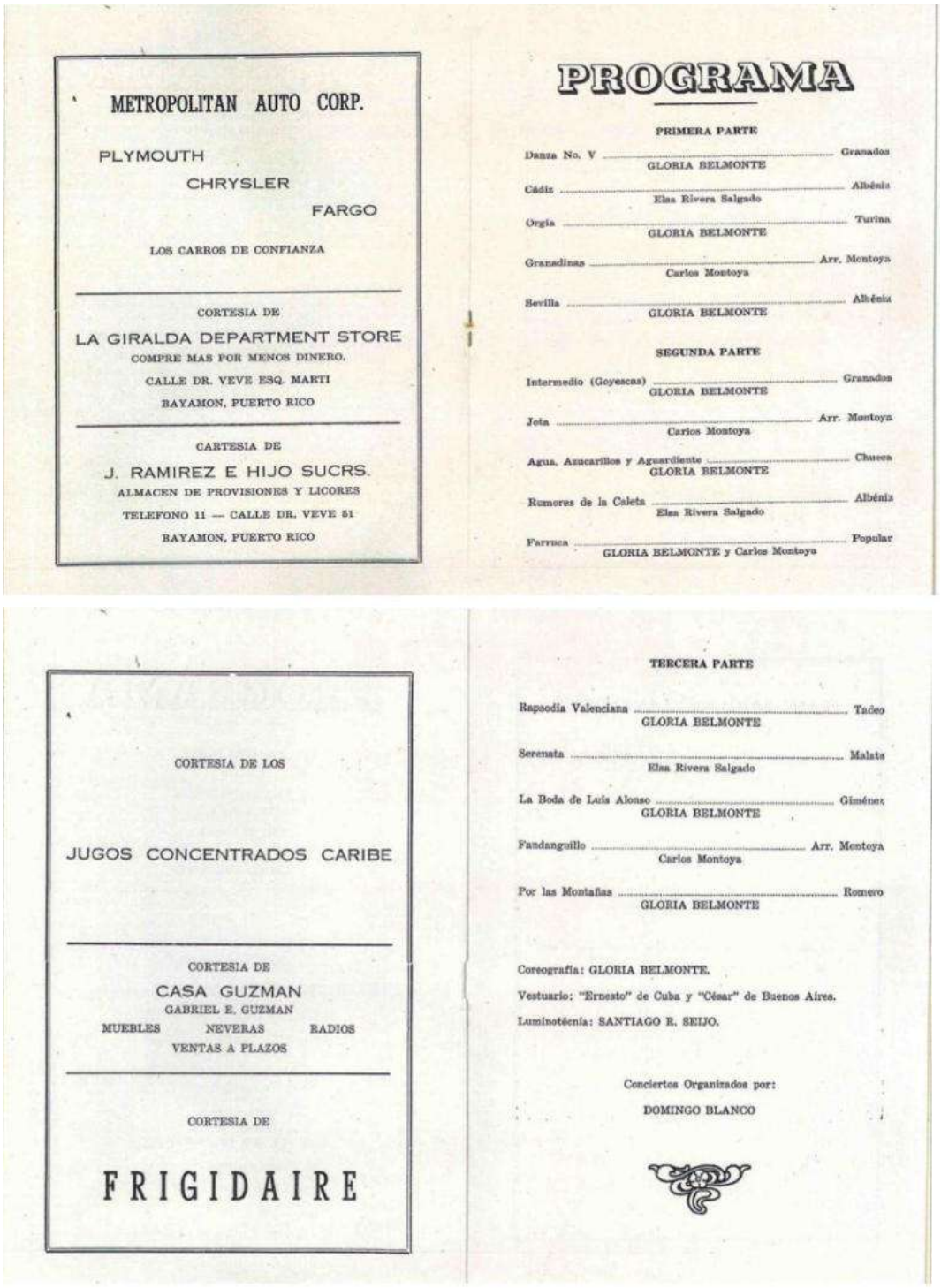
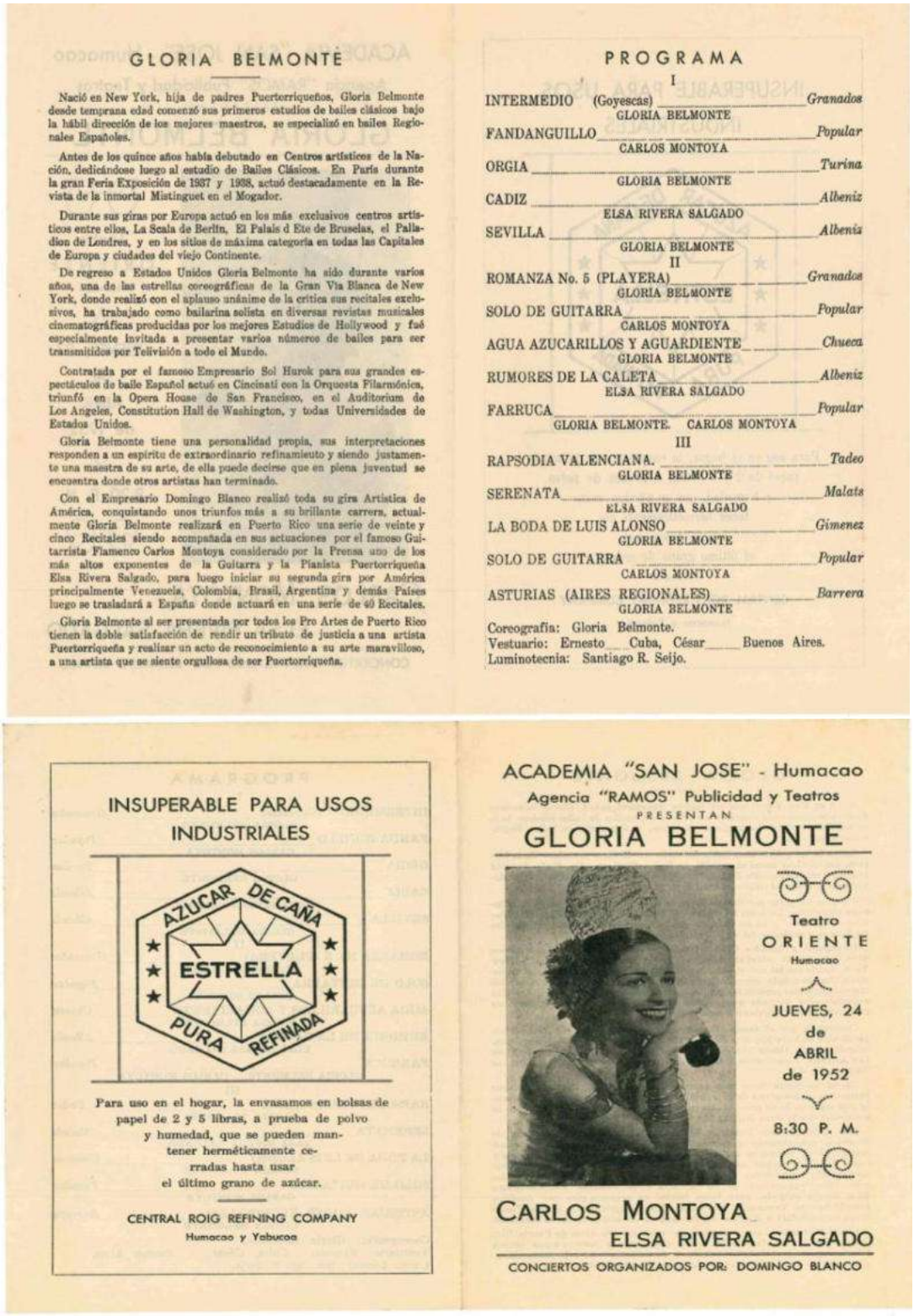


Figura 3.35 Gloria Belmonte en Concierto de Bailes y Música Española, Teatro Carmen, Bayamón, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



GLORIA BELMONTE

Nació en New York, hija de padres Puertorriqueños, Gloria Belmonte desde temprana edad comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos bajo la hábil dirección de los mejores maestros, se especializó en bailes Regionales Españoles.

Antes de los quince años había debutado en Centros artísticos de la Nación, dedicándose luego al estudio de Bailes Clásicos. En París durante la gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de la inmortal Mistinguet en el Mogador.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos, La Scala de Berlín, El Palais d Ete de Bruselas, el Palladion de Londres, y en los sitios de máxima categoría en todas las Capitales de Europa y ciudades del viejo Continente.

De regreso a Estados Unidos Gloria Belmonte ha sido durante varios años, una de las estrellas coreográficas de la Gran Via Blanca de New York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica sus recitales exclusivos, ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión a todo el Mundo.

Contratada por el famoso Empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de Los Angeles, Constitution Hall de Washington, y todas Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento y siendo justamente una maestra de su arte, de ella puede decirse que en plena juventud se encuentra donde otros artistas han terminado.

Con el Empresario Domingo Blanco realizó toda su gira Artística de América, conquistando unos triunfos más a su brillante carrera, actualmente Gloria Belmonte realizará en Puerto Rico una serie de veinte y cinco Recitales siendo acompañada en sus actuaciones por el famoso Guitarrista Flamenco Carlos Montoya considerado por la Prensa uno de los más altos exponentes de la Guitarra y la Pianista Puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, para luego iniciar su segunda gira por América principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás Países luego se trasladará a España donde actuará en una serie de 40 Recitales.

Gloria Belmonte al ser presentada por todos los Pro Artes de Puerto Rico tienen la doble satisfacción de rendir un tributo de justicia a una artista Puertorriqueña y realizar un acto de reconocimiento a su arte maravilloso, a una artista que se siente orgullosa de ser Puertorriqueña.

PROGRAMA

I

INTERMEDIO (Goyescas) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

FANDANGUILLO — *Popular*
CARLOS MONTOYA

ORGIA — *Turina*
GLORIA BELMONTE

CADIZ — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

SEVILLA — *Albeniz*
GLORIA BELMONTE

II

ROMANZA No. 5 (PLAYERA) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

AGUA AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE — *Chueca*
GLORIA BELMONTE

RUMORES DE LA CALETA — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

FARRUCA — *Popular*
GLORIA BELMONTE. CARLOS MONTOYA

III

RAPSODIA VALENCIANA. — *Tadeo*
GLORIA BELMONTE

SERENATA — *Malats*
ELSA RIVERA SALGADO

LA BODA DE LUIS ALONSO — *Gimenez*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

ASTURIAS (AIRES REGIONALES) — *Barrera*
GLORIA BELMONTE

Coreografía: Gloria Belmonte.
Vestuario: Ernesto Cuba, César Buenos Aires.
Luminotecnia: Santiago R. Seijo.

INSUPERABLE PARA USOS INDUSTRIALES

AZUCAR DE CAÑA
ESTRELLA
PURA REFINADA

Para uso en el hogar, la envasamos en bolsas de papel de 2 y 5 libras, a prueba de polvo y humedad, que se pueden mantener herméticamente cerradas hasta usar el último grano de azúcar.

CENTRAL ROIG REFINING COMPANY
Humacao y Yabucoa

ACADEMIA "SAN JOSE" - Humacao
Agencia "RAMOS" Publicidad y Teatros
PRESENTAN

GLORIA BELMONTE

Teatro
ORIENTE
Humacao

JUEVES, 24
de
ABRIL
de 1952

8:30 P. M.

CARLOS MONTOYA
ELSA RIVERA SALGADO

CONCIERTOS ORGANIZADOS POR: DOMINGO BLANCO

Figura 3.36 Academia San José de Humacao presenta Gloria Belmonte, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.

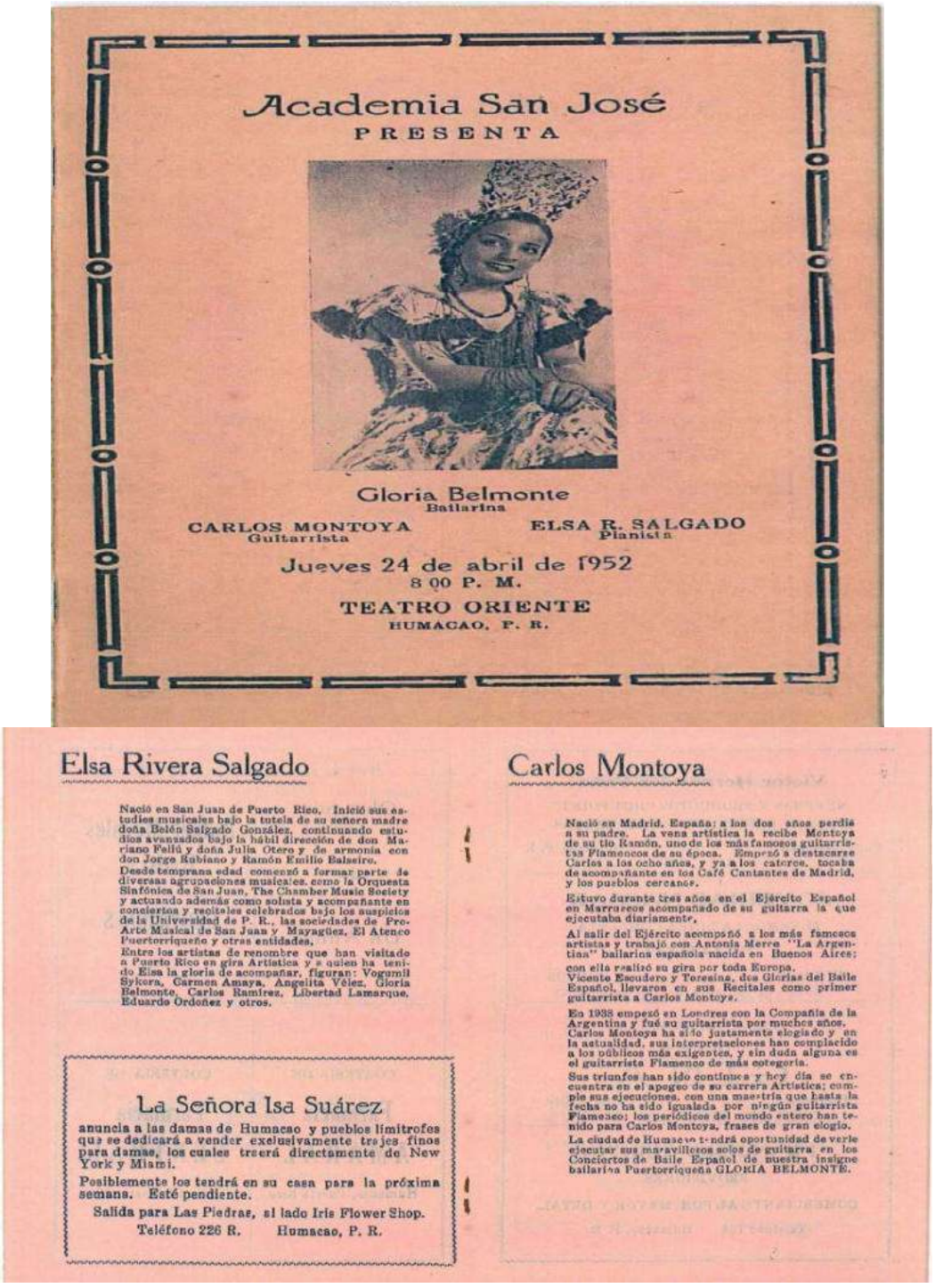
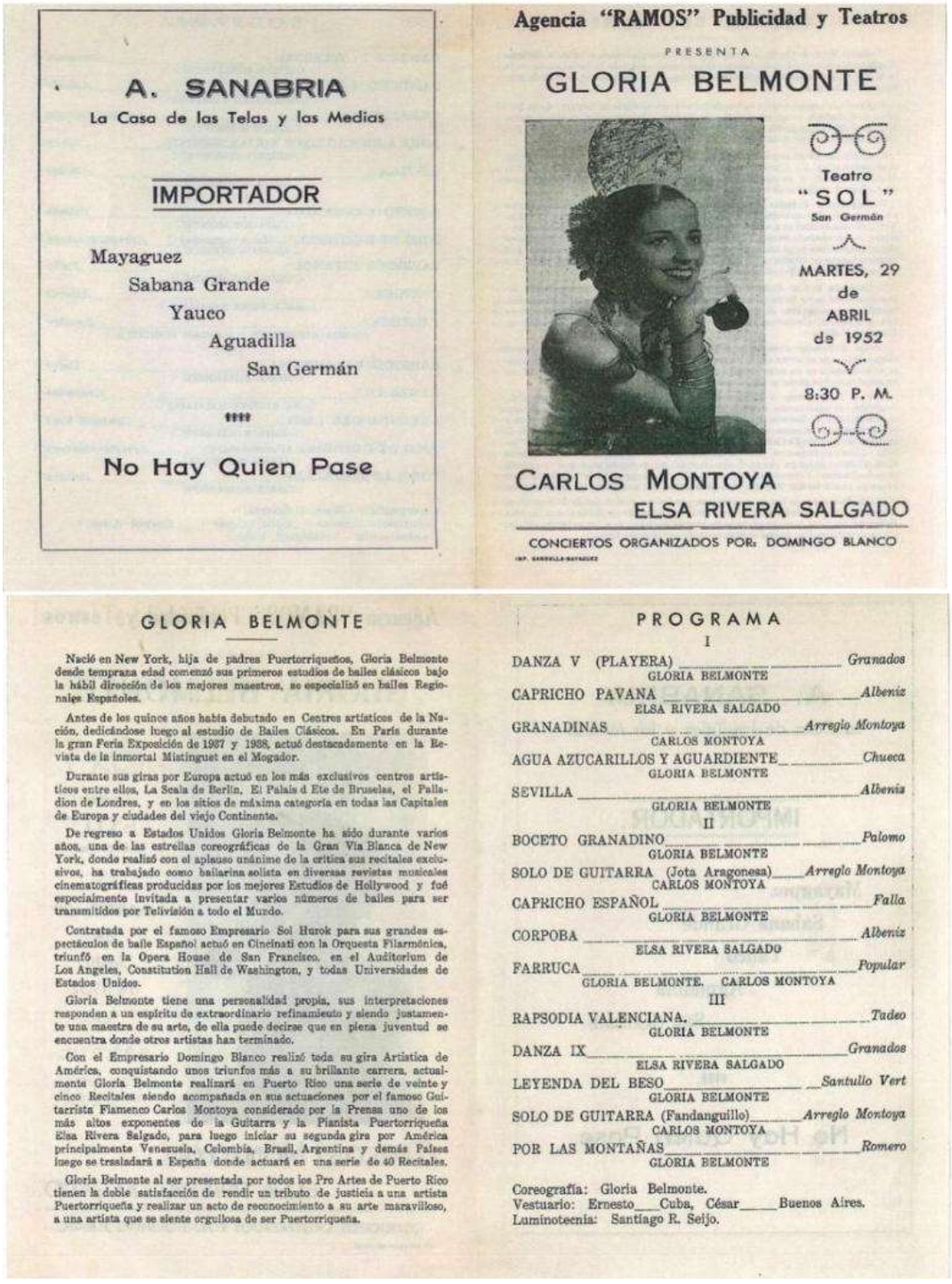


Figura 3.37 Academia San José de Humacao presentan a Gloria Belmonte, 24 de abril de 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



A. SANABRIA

La Casa de las Telas y las Medias

IMPORTADOR

Mayaguez
Sabana Grande
Yauco
Aguadilla
San Germán

No Hay Quien Pase

Agencia "RAMOS" Publicidad y Teatros

PRESENTA

GLORIA BELMONTE

Teatro "SOL" San Germán

MARTES, 29 de ABRIL de 1952

8:30 P. M.

CARLOS MONTOYA

ELSA RIVERA SALGADO

CONCIERTOS ORGANIZADOS POR: DOMINGO BLANCO

GLORIA BELMONTE

Nació en New York, hija de padres Puertorriqueños, Gloria Belmonte desde temprana edad comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos bajo la hábil dirección de los mejores maestros, se especializó en bailes Regionales Españoles.

Antes de los quince años había debutado en Centros artísticos de la Nación, dedicándose luego al estudio de Bailes Clásicos. En París durante la gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de la inmortal Mistinguet en el Mogador.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos, La Scala de Berlín, El Palais d Ete de Bruselas, el Palladion de Londres, y en los sitios de máxima categoría en todas las Capitales de Europa y ciudades del viejo Continente.

De regreso a Estados Unidos Gloria Belmonte ha sido durante varios años, una de las estrellas coreográficas de la Gran Via Blanca de New York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica sus recitales exclusivos, ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión a todo el Mundo.

Contratada por el famoso Empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de Los Angeles, Constitution Hall de Washington, y todas Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento y siendo justamente una maestra de su arte, de ella puede decirse que en plena juventud se encuentra donde otros artistas han terminado.

Con el Empresario Domingo Blanco realizó toda su gira Artística de América, conquistando unos triunfos más a su brillante carrera, actualmente Gloria Belmonte realizará en Puerto Rico una serie de veinte y cinco Recitales siendo acompañada en sus actuaciones por el famoso Guitarrista Flamenco Carlos Montoya considerado por la Prensa uno de los más altos exponentes de la Guitarra y la Pianista Puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, para luego iniciar su segunda gira por América principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás Países luego se trasladará a España donde actuará en una serie de 40 Recitales.

Gloria Belmonte al ser presentada por todos los Pro Artes de Puerto Rico tienen la doble satisfacción de rendir un tributo de justicia a una artista Puertorriqueña y realizar un acto de reconocimiento a su arte maravilloso, a una artista que se siente orgullosa de ser Puertorriqueña.

PROGRAMA

I

DANZA V (PLAYERA) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

CAPRICHO PAVANA — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

GRANADINAS — *Arreglo Montoya*
CARLOS MONTOYA

AGUA AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE — *Chueca*
GLORIA BELMONTE

SEVILLA — *Albeniz*
GLORIA BELMONTE

II

BOCETO GRANADINO — *Palomo*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA (Jota Aragonesa) — *Arreglo Montoya*
CARLOS MONTOYA

CAPRICHO ESPAÑOL — *Falla*
GLORIA BELMONTE

CORPOBA — *Albeniz*
ELSA RIVERA SALGADO

FARRUCA — *Popular*
GLORIA BELMONTE. CARLOS MONTOYA

III

RAPSODIA VALENCIANA — *Tudeo*
GLORIA BELMONTE

DANZA IX — *Granados*
ELSA RIVERA SALGADO

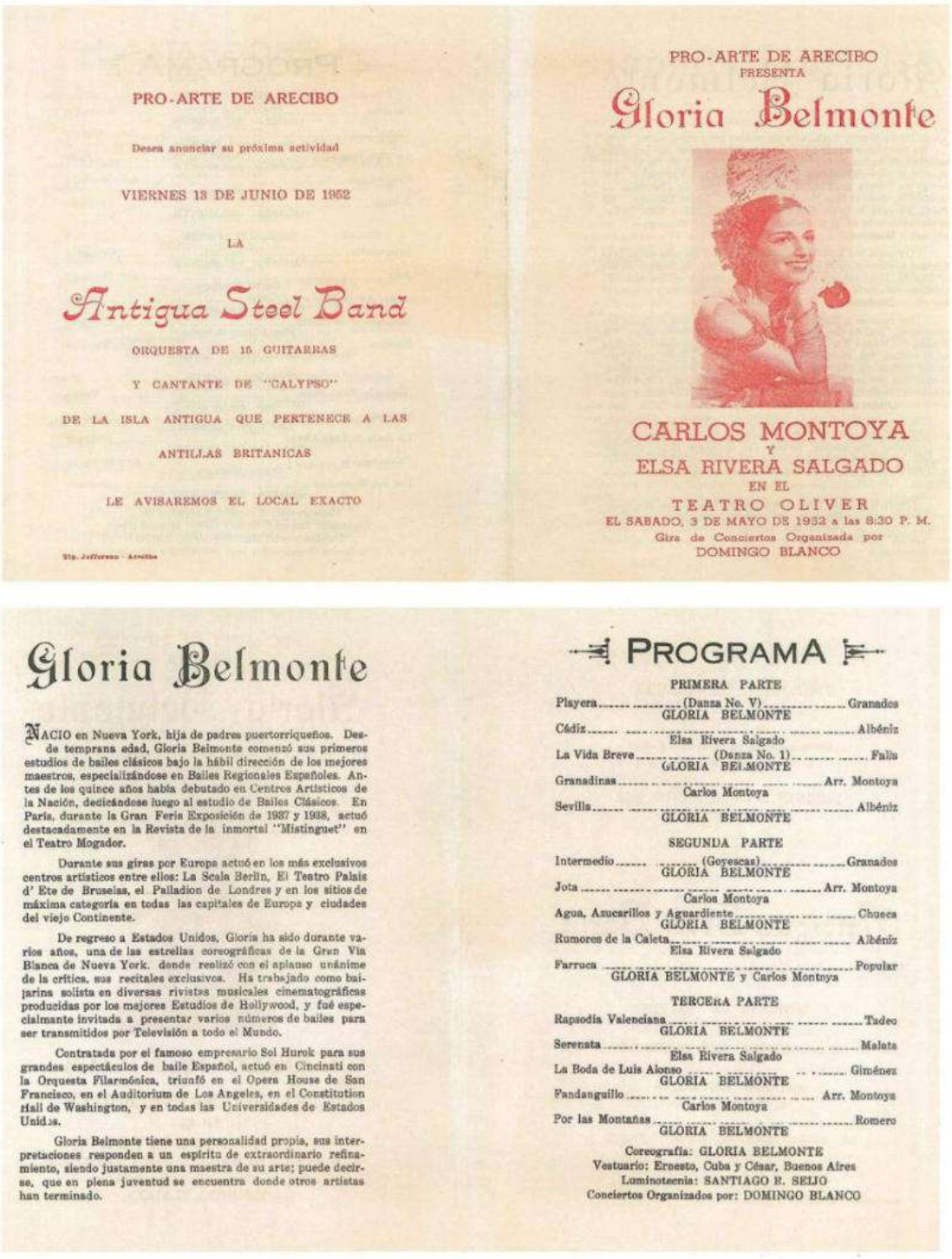
LEYENDA DEL BESO — *Santullo Vert*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA (Fandanguillo) — *Arreglo Montoya*
CARLOS MONTOYA

POR LAS MONTAÑAS — *Romero*
GLORIA BELMONTE

Coreografía: Gloria Belmonte.
Vestuario: Ernesto___Cuba, César_____Buenos Aires.
Luminoteenia: Santiago R. Seijo.

Figura 3.38 Gloria Belmonte, Teatro Sol, San Germán, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



PRO-ARTE DE ARECIBO

Desea anunciar su próxima actividad

VIERNES 13 DE JUNIO DE 1952

LA

Antigua Steel Band

ORQUESTA DE 15 GUITARRAS

Y CANTANTE DE "CALYPSO"

DE LA ISLA ANTIGUA QUE PERTENECE A LAS

ANTILLAS BRITANICAS

LE AVISAREMOS EL LOCAL EXACTO

PRO-ARTE DE ARECIBO

PRESENTA

Gloria Belmonte

CARLOS MONTOYA

Y

ELSA RIVERA SALGADO

EN EL

TEATRO OLIVER

EL SABADO, 3 DE MAYO DE 1952 a las 8:30 P. M.

Gira de Conciertos Organizada por

DOMINGO BLANCO

Gloria Belmonte

NACIO en Nueva York, hija de padres puertorriqueños. Desde temprana edad, Gloria Belmonte comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos bajo la hábil dirección de los mejores maestros, especializándose en Bailes Regionales Españoles. Antes de los quince años había debutado en Centros Artísticos de la Nación, dedicándose luego al estudio de Bailes Clásicos. En Paris, durante la Gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de la inmortal "Mistinguet" en el Teatro Mogador.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos: La Scala Berlin, El Teatro Palais d' Ete de Bruselas, el Palladion de Londres y en los sitios de máxima categoria en todas las capitales de Europa y ciudades del viejo Continente.

De regreso a Estados Unidos, Gloria ha sido durante varios años, una de las estrellas coreográficas de la Gran Via Blanca de Nueva York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica, sus recitales exclusivos. Ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood, y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión a todo el Mundo.

Contratada por el famoso empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español, actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en el Opera House de San Francisco, en el Auditorium de Los Angeles, en el Constitution Hall de Washington, y en todas las Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento, siendo justamente una maestra de su arte; puede decirse, que en plena juventud se encuentra donde otros artistas han terminado.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

Playera ..... (Danza No. V) ..... Granados
GLORIA BELMONTE

Cádiz ..... Albéniz
Elsa Rivera Salgado

La Vida Breve ..... (Danza No. 1) ..... Falla
GLORIA BELMONTE

Granadinas ..... Arr. Montoya
Carlos Montoya

Sevilla ..... Albéniz
GLORIA BELMONTE

SEGUNDA PARTE

Intermedio ..... (Goyescas) ..... Granados
GLORIA BELMONTE

Jota ..... Arr. Montoya
Carlos Montoya

Agua, Azucarillos y Aguardiente ..... Chueca
GLORIA BELMONTE

Rumores de la Caleta ..... Albéniz
Elsa Rivera Salgado

Farruca ..... Popular
GLORIA BELMONTE y Carlos Montoya

TERCERA PARTE

Rapsodia Valenciana ..... Tadeo
GLORIA BELMONTE

Serenata ..... Maleta
Elsa Rivera Salgado

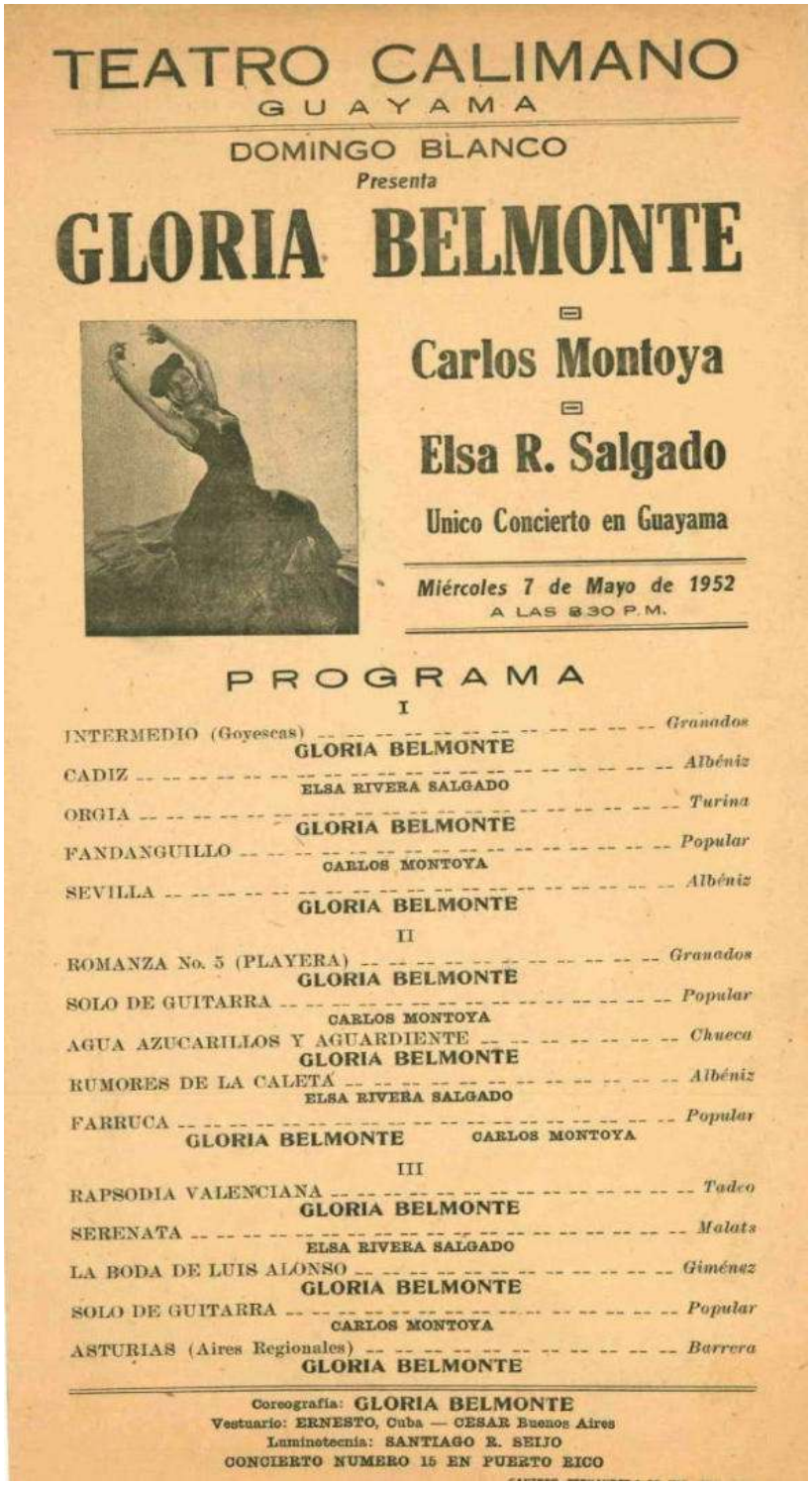
La Boda de Luis Alonso ..... Giménez
GLORIA BELMONTE

Fandanguillo ..... Arr. Montoya
Carlos Montoya

Por las Montañas ..... Romero
GLORIA BELMONTE

Coreografía: GLORIA BELMONTE
Vestuario: Ernesto, Cuba y César, Buenos Aires
Luminotecnia: SANTIAGO R. SEIJO
Conciertos Organizados por: DOMINGO BLANCO

Figura 3.39 Teatro Calimano Guayama, presenta Gloria Belmonte, 1952, Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



TEATRO CALIMANO

GUAYAMA

DOMINGO BLANCO

Presenta

GLORIA BELMONTE

Carlos Montoya

Elsa R. Salgado

Unico Concierto en Guayama

Miércoles 7 de Mayo de 1952

A LAS 8.30 P.M.

PROGRAMA

I

INTERMEDIO (Goyescas) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

CADIZ — *Albéniz*
ELSA RIVERA SALGADO

ORGIA — *Turina*
GLORIA BELMONTE

FANDANGUILLO — *Popular*
CARLOS MONTOYA

SEVILLA — *Albéniz*
GLORIA BELMONTE

II

ROMANZA No. 5 (PLAYERA) — *Granados*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

AGUA AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE — *Chueca*
GLORIA BELMONTE

RUMORES DE LA CALETA — *Albéniz*
ELSA RIVERA SALGADO

FARRUCA — *Popular*
GLORIA BELMONTE CARLOS MONTOYA

III

RAPSODIA VALENCIANA — *Tadeo*
GLORIA BELMONTE

SERENATA — *Malats*
ELSA RIVERA SALGADO

LA BODA DE LUIS ALONSO — *Giménez*
GLORIA BELMONTE

SOLO DE GUITARRA — *Popular*
CARLOS MONTOYA

ASTURIAS (Aires Regionales) — *Barrera*
GLORIA BELMONTE

Coreografía: GLORIA BELMONTE
Vestuario: ERNESTO, Cuba — CESAR Buenos Aires
Luminotecnia: SANTIAGO R. SEIJO
CONCIERTO NUMERO 15 EN PUERTO RICO

Figura 3.40 Teatro Calimano Guayama, presenta Gloria Belmonte, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.

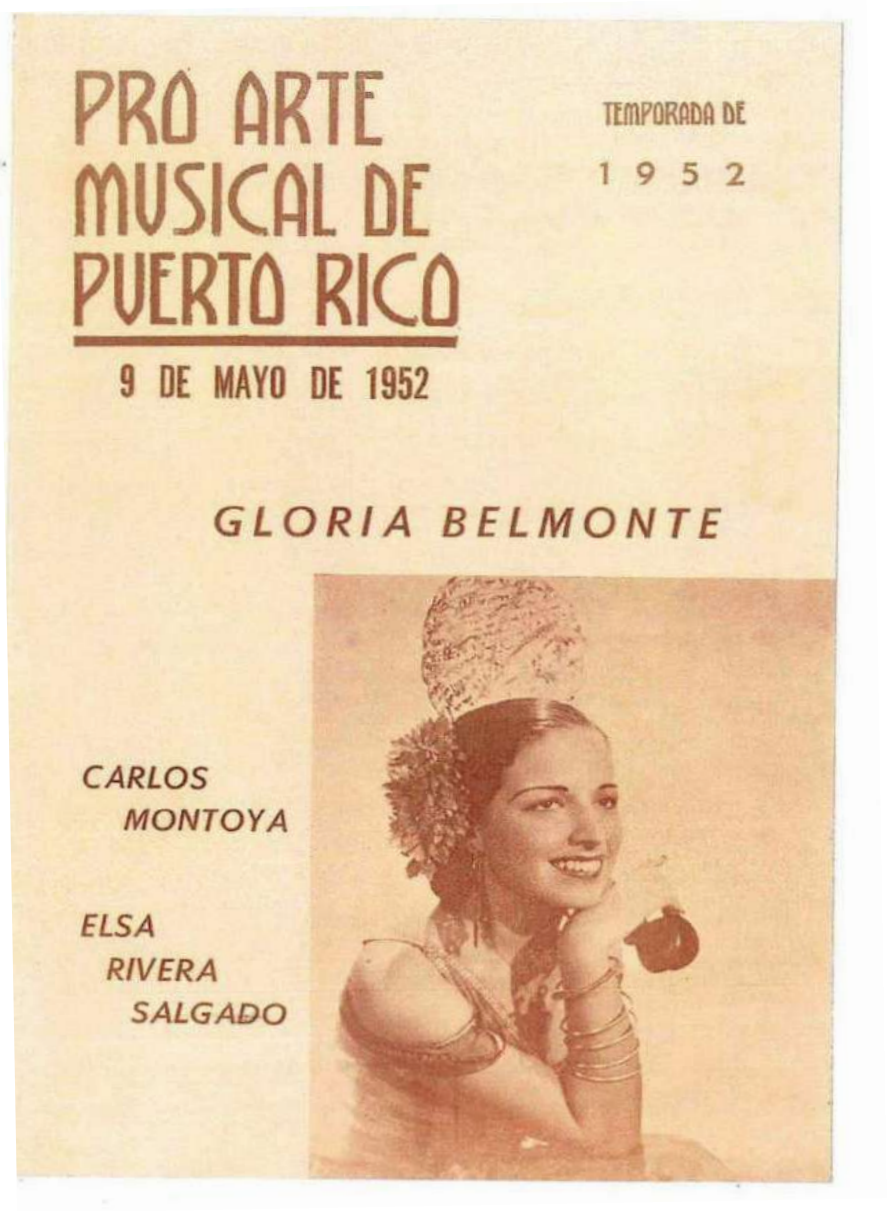
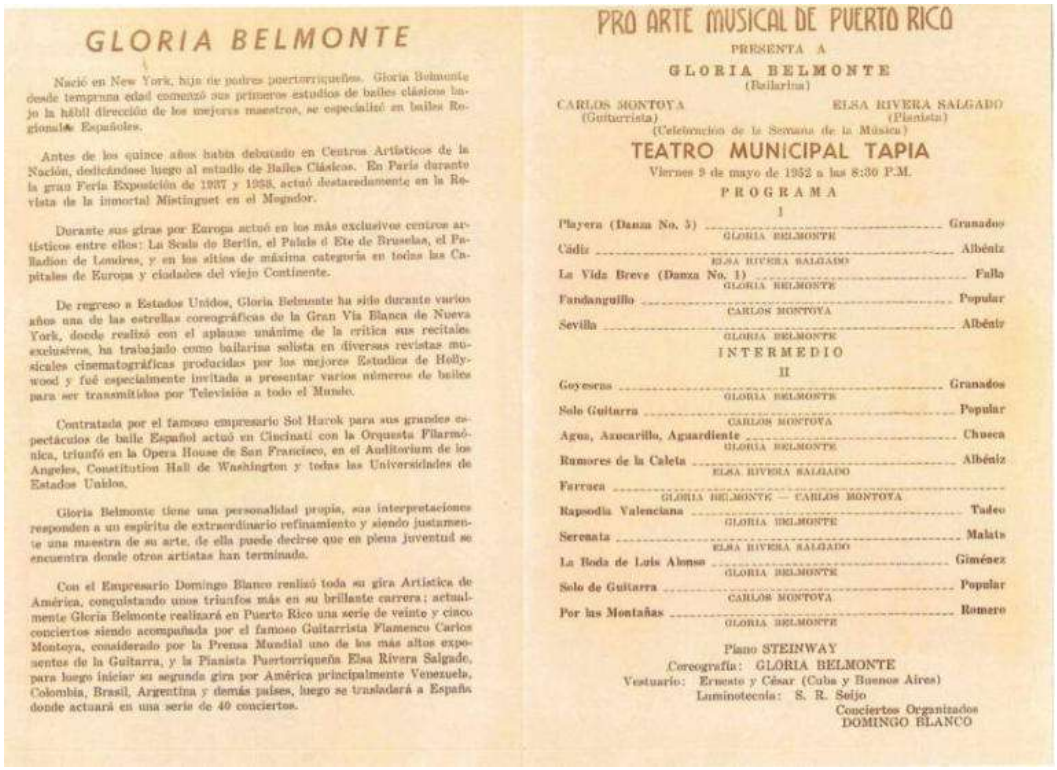


Figura 3.41 Pro Arte Musical de Puerto Rico, presenta a Gloria Belmonte en Teatro Tapia, 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.



GLORIA BELMONTE

Nació en New York, hija de padres puertorriqueños. Gloria Belmonte desde temprana edad comenzó sus primeros estudios de bailes clásicos bajo la hábil dirección de los mejores maestros, se especializó en bailes Regionales Españoles.

Antes de los quince años había debutado en Centros Artísticos de la Nación, dedicándose luego al estudio de Bailes Clásicos. En París durante la gran Feria Exposición de 1937 y 1938, actuó destacadamente en la Revista de la inmortal Mistinguet en el Mogndor.

Durante sus giras por Europa actuó en los más exclusivos centros artísticos entre ellos: La Scala de Berlín, el Palais d Ete de Bruselas, el Palladion de Londres, y en los sitios de máxima categoría en todas las Capitales de Europa y ciudades del viejo Continente.

De regreso a Estados Unidos, Gloria Belmonte ha sido durante varios años una de las estrellas coreográficas de la Gran Vía Blanca de Nueva York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica sus recitales exclusivos, ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales cinematográficas producidas por los mejores Estudios de Hollywood y fué especialmente invitada a presentar varios números de bailes para ser transmitidos por Televisión a todo el Mundo.

Contratada por el famoso empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile Español actuó en Cincinati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de los Angeles, Constitution Hall de Washington y todas las Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte tiene una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento y siendo justamente una maestra de su arte, de ella puede decirse que en plena juventud se encuentra donde otros artistas han terminado.

Con el Empresario Domingo Blanco realizó toda su gira Artística de América, conquistando unos triunfos más en su brillante carrera; actualmente Gloria Belmonte realizará en Puerto Rico una serie de veinte y cinco conciertos siendo acompañada por el famoso Guitarrista Flamenco Carlos Montoya, considerado por la Prensa Mundial uno de los más altos exponentes de la Guitarra, y la Pianista Puertorriqueña Elsa Rivera Salgado, para luego iniciar su segunda gira por América principalmente Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina y demás países, luego se trasladará a España donde actuará en una serie de 40 conciertos.

PRO ARTE MUSICAL DE PUERTO RICO

PRESENTA A

GLORIA BELMONTE
(Bailarina)

CARLOS MONTOYA (Guitarrista) — ELSA RIVERA SALGADO (Pianista)

(Celebración de la Semana de la Música)

TEATRO MUNICIPAL TAPIA

Viernes 9 de mayo de 1952 a las 8:30 P.M.

PROGRAMA

I

Playera (Danza No. 5) — GLORIA BELMONTE	Granados
Cádiz — ELSA RIVERA SALGADO	Albéniz
La Vida Breve (Danza No. 1) — GLORIA BELMONTE	Falla
Fandanguillo — CARLOS MONTOYA	Popular
Sevilla — GLORIA BELMONTE	Albéniz

INTERMEDIO

II

Goyescas — GLORIA BELMONTE	Granados
Solo Guitarra — CARLOS MONTOYA	Popular
Agua, Azucarillo, Aguardiente — GLORIA BELMONTE	Chueca
Rumores de la Caleta — ELSA RIVERA SALGADO	Albéniz
Farruca — GLORIA BELMONTE — CARLOS MONTOYA	
Rapsodia Valenciana — GLORIA BELMONTE	Tudeo
Serenata — ELSA RIVERA SALGADO	Malats
La Boda de Luis Alonso — GLORIA BELMONTE	Giménez
Solo de Guitarra — CARLOS MONTOYA	Popular
Por las Montañas — GLORIA BELMONTE	Romero

Piano STEINWAY
Coreografía: GLORIA BELMONTE
Vestuario: Ernesto y César (Cuba y Buenos Aires)
Luminotecnia: S. R. Seijo

Conciertos Organizados
DOMINGO BLANCO

Figura 3.42. *Pro Arte Musical de Puerto Rico, Teatro Tapia*, 9 de mayo de 1952, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, Fondo Bourio, *0097899/04*.

Esta extensa serie de presentaciones evidenció la demanda y popularidad de Belmonte en los principales centros culturales del país. La colaboración con reconocidos músicos como Rivera Salgado y Montoya enriqueció la calidad artística de los conciertos, reforzando la importancia de las redes culturales entre Puerto Rico, España y la diáspora. El respaldo de instituciones como Pro Arte Musical refleja el interés por promover la música y la danza como vehículos de identidad cultural en un contexto histórico donde la isla buscaba fortalecer sus expresiones artísticas locales. La notable asistencia y entusiasmo del público reflejaron el interés local por las manifestaciones culturales hispánicas, en un contexto en que la isla atravesaba

transformaciones culturales e identitarias tras la aprobación de la Ley 600 de 1950, que condujo al establecimiento del Estado Libre Asociado en 1952.[140]

Figura 3.43 Gloria Belmonte, 1953. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, *Fondo Bourio, 0097899/04*.

[140] César Ayala y Rafael Bernabe, "Nacimiento del Estado Libre Asociado", en *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, (San Juan: Ediciones Callejón, 2016), 235-256.

Después de esta serie de espectáculos, la coreógrafa regresó a España para proseguir sus estudios en danza española.[141] Durante su estancia presentó un recital de danza española en el Teatro de la Comedia de Madrid el 29 de octubre de 1954, con la colaboración del pianista Alfredo Romero y el guitarrista Pepe Badajoz.[142] En el programa de este concierto, el guitarrista Regino Sainz de la Maza, quien visitó Puerto Rico en varias ocasiones, le dedicó unas palabras que evidencian el reconocimiento de la artista en el ámbito internacional. Este texto de Regino Sainz de la Maza ofrece una valoración elogiosa de la trayectoria de Gloria Belmonte en la que destaca su papel como representante internacional del baile español. El autor situó a Belmonte dentro de la tradición de grandes figuras como Antonia Mercé *la Argentina,* y enfatizó su importancia en la dignificación y profesionalización de la danza española. Sainz de la Maza trazó un paralelismo entre ambas artistas y resaltó la capacidad de Belmonte para preservar la esencia del baile español mientras proyectaba su alcance internacional.

Además, subrayó la fusión de pureza y modernidad que definía la danza de Belmonte. Exaltó su respeto por la "raza del estilo" y las normas tradicionales del arte y reconoció la aportación de su "delicada y vibrante figura juvenil", que otorgó frescura y encanto a sus coreografías. El programa de este programa se encuentra en la Figura 3.44.

El autor criticó de forma indirecta a otros profesionales que, con el afán de atraer al público, en su opinión distorsionaban la danza española al acentuar su faceta sensual. En contraposición, consideraba que Belmonte se presentaba como una artista

[141] "Sale hacia España Gloria Belmonte", *El Mundo,* 13 mayo de 1954, 3.
[142] "Bailarina boricua triunfa en Madrid", *El Mundo*, 17 de noviembre de 1954, 7.

que elevaba las formas populares a una dimensión poética sin recurrir a la vulgaridad. Sainz de la Maza resaltó la vocación innata de Belmonte hacia la danza española.

Gloria Belmonte

Nació y se educó en New York, hija de padres portorriqueños.

Antes de los quince años Gloria Belmonte había debutado en Centros Artísticos de la Nación. En París durante la gran Exposición Internacional de 1937 y 1938, y también actuó destacadamente en el Teatro Mogador.

En sus giras por Europa actuó en La Scala de Berlín, el Palais d'Ete de Bruselas y el «Palladium» de Londres.

Desde su regreso a Estados Unidos, Gloria Belmonte ha sido una de las estrellas coreográficas de la Gran Vía Blanca de Nueva York, donde realizó con el aplauso unánime de la crítica sus recitales exclusivos. Ha trabajado como bailarina solista en diversas revistas musicales y cinematográficas producidos por los Estudios de Hollywood, siendo especialmente invitada a presentar varios números de baile para ser transmitidos por Televisión.

Contratada por el famoso empresario Sol Hurok para sus grandes espectáculos de baile español, actuó en Cincinnati con la Orquesta Filarmónica, triunfó en la Opera House de San Francisco, en el Auditorium de los Angeles, Constitution Hall de Wáshington y principales Universidades de Estados Unidos.

Gloria Belmonte posee una personalidad propia, sus interpretaciones responden a un espíritu de extraordinario refinamiento, siendo justamente una maestra de su arte en plena juventud.

Con el empresario Domingo Blanco realizó una gira artística por toda América, haciendo en Puerto Rico una serie de veinticinco conciertos, acompañada por el famoso guitarrista flamenco Carlos Montoya y la pianista portorriqueña Elsa Rivera Salgado. Después de sus actuaciones en España, iniciará una nueva gira por Venezuela, Colombia, Brasil, Argentina etc., auspiciada por «Conciertos Daniel».

TEATRO DE LA COMEDIA

MADRID

"CONCIERTOS DANIEL"

PRESENTA

GLORIA BELMONTE

ALFREDO ROMERO — PIANISTA

PEPE BADAJOZ — GUITARRISTA

VIERNES 29 DE OCTUBRE DE 1954 — 11 NOCHE

GLORIA BELMONTE

El baile español ha alcanzado en estos últimos tiempos un prestigio internacional. Nuestros bailarines invaden los escenarios del mundo e imponen a la admiración de los públicos más diversos unas de las más genuinas representaciones del genio de la raza.

Fué Antonia Mercé aquella mujer inolvidable por extraordinaria, quien dió a la danza española auténtica categoría de **arte**, y la despojó de adherencias y corrupciones de un flamenquismo acaracollado. Antonia amplió y renovó el repertorio incorporando a las danzas de solera andaluza otras de las diversas regiones españolas, como aquella deliciosa «Charrada» salmantina que ella aprendió, paso a paso y quiebro a quiebro, de un viejo castellano de Villar de la Reina.

El ejemplo de Antonia Mercé fué decisivo para el porvenir del baile español. Y ya siempre y desde ella, la bailarina que quiera penetrar en el secreto de ese arte debe tener presente la lección admirable que ella dictó.

Si yo evoco hoy la sombra de la gran Argentina, es para confirmar que el ejemplo de su arte no se ha perdido. Gracias a ella la danza Andaluza dejó de ser un arte inaccesible para los no nacidos en Andalucía. Y al tiempo se hizo posible que en otras latitudes surgiese una figura como esta de Gloria Belmonte, que viene ahora a España a revalidar sus títulos de gran bailarina.

Yo he presenciado, allá en su Puerto Rico natal, el entusiasmo con que el público recibía, merced a su arte, producidas con singular donaire por la gentilísima Gloria Belmonte.

Lanzada con pasión al estudio de nuestros bailes, Gloria Belmonte ha conseguido dominar, asimilar los variadísimos ritmos y la coreografía popular, valores a los que ella presta el encanto y seducción de su delicada y vibrante figura juvenil.

Nada hay, en sus evocaciones, del casi animal frenesí con que algunos profesionales deforman la danza española, a fuerza de acentuar exclusivamente lo que en ella existe de elusivo o lo sensual.

Gloria Belmonte, con limpio y dignísimo afán de belleza, poetiza las formas populares, sin perder de vista la pureza y la fuerza, la «raza» del estilo: es decir, las reglas de la gramática del arte.

No se sabe que misteriosas razones hicieron inapelable la vocación de Gloria Belmonte por la danza española. Ella es que baila como una auténtica andaluza y que cuando su fina silueta aparece, la luz de Andalucía envuelve la escena y crea zonas de sombra al conjuro de los viejos ritmos. Todo su figura vibra empujada por impulso ancestral que dicta el movimiento de sus brazos y pone en sus talones ese brío trepidante con el que la bailarina clava en la tierra su lejano mensaje. Cada uno de los movimientos se armoniza fiel a los cánones tradicionales del lenguaje coreográfico español, sin ninguna concesión extraviada. Los caracteres esenciales de cada baile quedan así expuestos, estructurados con raro y firme equilibrio en el que la línea musical encuentra su plástica equivalencia.

Saludamos en Gloria Belmonte a unas de las raras elegidas que pocas veces aparecen en el cielo terrestre de la Danza.

REGINO SAINZ DE LA MAZA

MADRID, 1954

GLORIA BELMONTE

Alfredo Romero — PIANISTA

Pepe Badajoz — GUITARRISTA

PRIMERA PARTE

Danza V.	Gloria Belmonte	GRANADOS
Danza de la Seducción	Alfredo Romero	TURINA
Vida Breve	Gloria Belmonte	FALLA
Preludio y Danza Galáica	Alfredo Romero	A. ROMERO
Zapateado	Gloria Belmonte	SARASATE
Ensueño de Granada (Granadina)	Pepe Badajoz	ARR: J. ALVAREZ
Cádiz	Gloria Belmonte	ALBENIZ
Zambra	Alfredo Romero	TURINA
Rapsodia Valenciana	Gloria Belmonte	TADEO

INTERMEDIO

Goyescas	Gloria Belmonte	GRANADOS
Sonata Antigua	Alfredo Romero	P. A. SOLER
Triana	Gloria Belmonte	ALBENIZ
Recuerdos de la Caleta	Pepe Badajoz	ARR: J. ALVAREZ
Farruca	Gloria Belmonte y Pepe Badajoz	POPULAR
Nostalgia Española de Puerto Rico	Alfredo Romero	A. ROMERO
Nocturno Cordobés (Poema)	Gloria Belmonte	O. MORENO
Maisgueña	Alfredo Romero	LECUONA
La Dolores (Jota)	Gloria Belmonte	BRETON

COREOGRAFIA: Gloria Belmonte

FARRUCA: Antonio Suárez

VESTUARIO: Alfredo Madrid

LUMINOTECNIA: Marcos Jiménez

MANAGER EXCLUSIVO

DOMINGO BLANCO

Figura 3.44 Gloria Belmonte en el Teatro de la Comedia, Madrid, 29 de octubre de 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid,* Fondo Bourio, 0097899/04.

Destacó su habilidad para transmitir la esencia andaluza a pesar de no haber nacido en Andalucía. Su técnica, precisa y enérgica, se combinaba con una expresividad que convertía cada movimiento en una manifestación artística completa.

En definitiva, la crítica enfatizó el valor simbólico y cultural de la danza española como patrimonio que superaba las fronteras geográficas. La presencia de Gloria Belmonte en escenarios internacionales y su regreso a España desde Puerto Rico ejemplificaron la manera en que la diáspora contribuía a la circulación y renovación de las tradiciones culturales. El reconocimiento de su formación y dominio de la "coreografía popular" resaltó la importancia de las raíces populares del flamenco y otros bailes españoles que Belmonte llevó al ámbito artístico profesional. En conclusión, Regino Sainz de la Maza celebró la trayectoria de la bailarina y reflexionó sobre la necesidad de preservar la autenticidad cultural en la danza. La presentó como una figura excepcional que, con rigor y sensibilidad, conjugaba el respeto por la tradición con la proyección internacional de un arte profundamente vinculado a la identidad española.

Belmonte también salió reseñada en la revista española *Noche y Día* por su actuación en el Teatro de la Comedia de Madrid (Figura 3.45). La publicación la describió como una "destacada bailarina norteamericana que causó gran sensación en la capital". Respecto a su presentación, se destacó que "su estilo, personal y fiel a las normas clásicas de la danza española, se caracterizó por su exquisita sensibilidad y dominio auténtico". Durante la función, Belmonte interpretó obras de reconocidos compositores como Falla, Granados, Albéniz y Turina, cuya ejecución fue elogiada por su "admirable sentido del ritmo, profundo sentimiento y técnica sobresaliente."

Figura 3.45 Gloria Belmonte en el Teatro de la Comedia de Madrid. Adaptado de Marwin Sánchez, *Revista de todos los espectáculos: Noche y Día*, 29 de octubre de 1954, *Archivo Personal Jeanne D´Arc Casas*.

Además, el 10 de noviembre de 1954, Belmonte fue galardonada con el premio "Arte de Mazapán" por su actuación en la 67ª velada teatral celebrada en la ciudad de Toledo.[143]

Meses más tarde, el 12 de septiembre de 1955, la artista falleció a los treinta y cinco años en la clínica Auxilio Mutuo, de Hato Rey, tras padecer una grave enfermedad hepática. Los primeros síntomas de la dolencia se manifestaron en abril de ese mismo año; sin embargo, no fue sino hasta mediados de 1955, durante una intervención quirúrgica, que se logró diagnosticar la enfermedad que causó su muerte. Actualmente, sus restos descansan en el Cementerio Municipal de Caguas.

El 15 de septiembre Alfredo Matilla escribió una última nota sobre Gloria Belmonte.[144] En el texto mencionó que la fenecida artista había escogido el nombre artístico de Gloria Belmonte con el deseo de alcanzar la gloria en la danza, a la que dedicó su vida con amor, esfuerzo y un incansable afán de perfección. Había logrado reconocimiento y respeto, pero aspiraba a más. Su búsqueda de autenticidad en la danza española la llevó a España, donde trabajó arduamente para captar el "duende" de ese arte. Durante su estancia, experimentó un éxito rotundo en Madrid, recibiendo elogios de público y crítica. Tras una gira triunfal, regresó a Puerto Rico para descansar y prepararse para nuevos retos. Sin embargo, su salud se deterioró; la pérdida de peso y la palidez iniciales fueron atribuidas al cansancio, pero resultaron síntomas de la enfermedad que le arrebató la vida. Murió joven, antes de cumplir su sueño de volver a España con nuevas aportaciones artísticas. Finalmente, lamenta que Puerto Rico perdió a una destacada bailarina ya que su trayectoria había logrado

[143] "Gloria Belmonte regresa a la Isla", *El Mundo*, 29 de enero de 1955, 4.
[144] Alfredo Matilla "In Memorian: Gloria Belmonte", *El Mundo*, 15 de septiembre de 1955, 21.

enlazar las tradiciones puertorriqueñas y españolas, en un puente artístico que ahora quedaba inconcluso.

En definitiva, su legado trascendió la ejecución artística, al contribuir al desarrollo de las artes escénicas en la isla e inspirar a las nuevas generaciones a través del baile español.

3.3.4 Doris Alicia Ortiz Cintrón (Yabucoa, PR, 1921-San Juan, PR, 2007)

Doris Alicia Ortiz Cintrón, conocida como Dorita o Rita, nació el 3 de abril de 1921 en Yabucoa, Puerto Rico. Desde temprana edad manifestó interés por la danza, lo que la motivó a trasladarse todos los sábados, utilizando el transporte público, para estudiar bajo la tutela de Lotti Tisher, según relató su sobrina Jacqueline Ortiz.[145]

La periodista Helen V. Tooker documentó que, en 1938, Ortiz Cintrón se mudó a Nueva York e ingresó a la escuela de baile de Louis Chalif.[146] Durante su formación, recibió instrucción de maestros reconocidos como Alexis Dolinof y Vincenzo Celli. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, regresó a Puerto Rico, donde continuó su formación académica durante dos años en la UPR. Paralelamente, se desempeñó como maestra de primaria en su pueblo natal, Yabucoa. Posteriormente, junto a Elba Rivera, fundó el estudio de baile Doreiva, que contribuyó al desarrollo de las artes escénicas en la isla. En 1944, formó parte de la compañía Les Presages.[147]

Según Susan Homar, en su artículo *Memorias de la danza puertorriqueña: Dorita Ortiz*, expuso que al finalizar la guerra, Ortiz regresó a Nueva York e ingresó a la escuela Ballet Arts. Allí recibió instrucción de Edward Caton, coreógrafo del Metropolitan Opera House, y de Aubrey Hitchins, antiguo compañero de la destacada bailarina Anna Pavlova. Posteriormente, continuó su formación en la Escuela Americana de Ballet bajo la tutela de Anatole Obukhov, ex primer bailarín de los Ballets Rusos. Además, amplió sus estudios en bailes españoles con Paco Cansino.

[145] Entrevista realizada a Jacqueline Ortiz, sobrina de Dorita Ortiz, en Yabucoa el 23 de marzo de 2023.
[146] Helen V. Tooker, "Le auguran un gran porvenir a Dorita Ortiz" *El Mundo*, 15 de enero de 1950,11.
[147] Benjamín Meyners, "Triunfa en Nueva York bailarina puertorriqueña", *El Mundo*, 23 de enero de 1949, 24.

Por otro lado, debutó en Radio City Music Hall como miembro del cuerpo del ballet, experiencia que compartió con muchas bailarinas de su época.[148]

Según Fernando González Alberty en una nota publicada en el periódico *El Imparcial,* durante su estancia en Nueva York, Ortiz amplió su formación de bailes españoles con reconocidos maestros como Lola Bravo, José Greco y María Teresa Acuña, con quien aparece en varios programas de televisión. En ese periodo, formó pareja artística con Giovanni Rozzino bajo el nombre de Rita y Rozzino con quien se presentó en diversas ciudades incluyendo Nueva York, Filadelfia, Cleveland, Boston, Montreal y Quebec.[149]

Rita Ortiz y su compañero Giovanni Rozzino en dos pasos de baile flamenco.

Figura 3.46 "Triunfa en Nueva York bailarina puertorriqueña", *El Mundo*, 23 de enero de 1949, 24.

[148] Susan Homar, "Memorias de la danza puertorriqueña: Dorita Ortiz", *Diálogo*, octubre 2001, 37.
[149] Fernando González Alberty, "Bailarina Yabucoeña triunfa en su arte" *El Imparcial,* 17 de enero de 1953, 6.

Helen V. Tooker, en un reportaje para el rotativo *El Mundo*, señaló que durante el periodo en que Dorita Ortiz Cintrón estudiaba bajo la dirección de María Teresa Acuña, tuvo la oportunidad de presentarse en el Carnegie Hall. Además, el 7 de abril de 1948 protagonizó el programa *Spanish Rhythms and Mexican Footbeats*, celebrado en el American Museum of Natural History como parte del ciclo *Around the world with dance and song*.[150] Estuvo acompañada nuevamente por el bailarín Rozzino y con música del pianista Raymond Sachse. Asimismo, en julio del mismo año participó como bailarina destacada en las presentaciones al aire libre de la ópera *Carmen*, organizadas por la Salmaggi Opera en el Triboro Stadium de Randall's Island.[151] Las funciones contaron con coreografías diseñadas por el bailarín Rozzino, quien también actuó en escena. Esta temporada incluyó, además, presentaciones en ciudades como Montreal, Ohio, Nueva York y Nueva Jersey. [152]

Según Susan Homar, a finales de la década de 1940, Dorita Ortiz Cintrón se enteró de la existencia de becas de estudio en Puerto Rico que se otorgaban mediante audición.[153] Tras regresar al país, obtuvo la beca y viajó a España, donde se dedicó al estudio de diversas disciplinas dancísticas. En ese país, recibió instrucción en bailes regionales con Elvira Lucena, flamenco con Estampío y *la Quica*, escuela bolera con las hermanas Pericet y danza clásica con Alberto Torres.

En 1950 actuó por primera vez en el teatro Madrid junto a la compañía de Elvira Lucena. En esta presentación participaron también la bailarina Carmen Segura y los bailaores Tere y Juanele Maya, y el cantaor Jacinto Almadén. Las coreografías

[150] "The Week's Events", *The New York Times*, 3 de abril de 1949, 249.
[151] John Martin, "The Dance Events", *The New York Times*, 11 de julio de 1948, 197.
[152] Helen V. Tooker, "Le auguran un gran porvenir a Dorita Ortiz", *El Mundo*, 15 de enero de 1950, 11.
[153] Susan Homar, "Memorias de la danza puertorriqueña: Dorita Ortiz", 37.

estuvieron a cargo de Luisa Pericet.[154] Un año después, en 1951, Dorita Ortiz Cintrón colaboró con Alberto Torres en el Teatro Fontalba, donde participó en el espectáculo Internacional Folklore. El diario *ABC* de Madrid reseñó su actuación con elogios, describiéndola de la siguiente manera: "Dorita Ortiz, delicioso capullo de bailarina, se ganó asimismo el favor del público en el *Bolero mazurka*, que bailó con limpio estilo y agilidad".[155]

Durante su estancia en Madrid conoció al bailarín Manuel Marcos, con quien integró la compañía Cabalgata, presentándose en escenarios destacados como el Teatro Colón de México y en diversas funciones en Madrid.[156] Según González Alberty, en su reportaje para el periódico *El Imparcial*, después de su participación en la compañía Cabalgata, Dorita Ortiz se incorporó al elenco de Carmen Amaya. En esta agrupación trabajó junto a destacados artistas como Carmen Segura y Antonio Marcos, hermano de Manuel Marcos. Cabalgata realizó giras por España, Londres y Francia. Tras de la experiencia con Amaya, Dorita y Marcos Manuel decidieron constituir su propia agrupación, con la cual lograron gran éxito gracias a piezas como el bolero *La cachucha* y *El puerto de los amores*. Ortiz también tuvo un papel en la película *Aeropuerto*, dirigida por Luis Lucia y estrenada en 1953.[157] Véase Figura 3.47 donde se incluye una fotografía de Ortiz Cintrón y Manuel Marcos publicada en el periódico *El Imparcial*; Figura 3.48, donde se muestra una imagen de Dorita tomada por el fotógrafo Bernard Bruno y Figura 3.49 que muestra a la bailarina en

[154] Ángeles Cruzado Rodríguez, "Elvira Lucena | Flamencas por derecho", *Flamencasporderecho.com*, 2015, https://www.flamencasporderecho.com/tag/elvira-lucena/.
[155] "Dorita Ortiz", *ABC Madrid*, 6 de mayo de 1951, 31.
[156] Teodoro Silva, "Dorita Ortiz triunfa en bailes Españoles". *El Mundo*, 19 de febrero de 1952, 9.
[157] Fernando González Alberty, "Bailarina Yabucoeña triunfa en su arte", *El Imparcial,* 17 de enero de 1953, 7.

puntas de ballet. Ambas imágenes se encuentran en la Colección de las artes, Biblioteca José M. Lázaro, UPR, Recinto de Río Piedras.

Figura 3.47 Dorita Ortiz y Marcos Manuel. Adaptado de Marwin Sánchez, *Revista El Imparcial*, 17 de enero de 1953, Hemeroteca de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. (Fotografía por Jorge López).

Figura 3.48 Bernard Bruno, fotógrafo (1912-1987), "Dorita Ortiz". Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Digital de la Danza*, Colección de las artes, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Figura 3.49 Copia de foto de Dorita Ortiz. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo de la Danza,* Colección de las Artes*,* Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Asimismo, a finales de 1952 colaboró con como Juanita Reina como primera bailarina en un espectáculo en Madrid.[158] Esta reconocida cantante y actriz española de copla andaluza desarrolló la mayor parte de su carrera durante la dictadura de Francisco Franco. Como muchos artistas de la época, su trayectoria estuvo inevitablemente influenciada por el contexto político y cultural impuesto por el franquismo. A tenor con su exposición al régimen durante su estancia en Madrid el periodista González Alberty, menciona que Dorita realizó una:

> […] actuación gratuita a beneficio de los niños pobres españoles, patrocinada por la esposa del Generalísimo Francisco Franco, Jefe del Estado Español. En esta ocasión, ofrecieron además su desinteresada cooperación, junto a Dorita, su compañero de baile Marcos Manuel, Mariemma, Juanita Reina, Carmen Segura y Antonio Carlos, todos bailarines del cartel.[159]

La asociación de Dorita con artistas como Juanita Reina es particularmente significativa dado que esta intérprete, como exponente de la copla andaluza, fue una de las figuras favorecidas por la política cultural del franquismo.[160] Aunque no hay evidencia de que Ortiz Cintrón mantuviera vínculos ideológicos con el franquismo, su colaboración con artistas del circuito cultural oficial refleja las dinámicas a las que los

[158] Carta dirigida a Alfonso Ortiz, padre de Dorita Ortiz Cintrón, enviada por un amigo que presenció una presentación de la bailarina en un teatro de Madrid junto a Juanita Reina. El documento, fechado el 22 de noviembre de 1952, se halló entre los archivos personales de la artista, los cuales fueron donados a la Colección de la Danza de la UPR ubicada en la Biblioteca José M. Lázaro, Recinto de Río Piedras. El acceso a este documento se realizó el 1 de septiembre de 2021.
[159] González Alberty, "Bailarina Yabucoeña triunfa en su arte" *El Imparcial,* 17 de enero de 1953, 7.
[160] Lucía Prieto Borrego, "La copla: Un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo," Arenal. Revista de Historia de las Mujeres 23, no. 2 (2016): 287-320, https://doi.org/10.30827/arenal.v23i2.3944.

artistas extranjeros debían adaptarse para obtener visibilidad y oportunidades en España durante esos años.

El punto culminante de la carrera de Dorita Ortiz llegó cuando se integró en el Ballet Español de Antonio Ruiz Soler.[161] Con la ruptura en 1952 de la pareja Antonio-Rosario, el coreógrafo se estableció en Madrid y fundó el Antonio Ballet Español. Según María Dolores Segarra Muñoz en su tesis, *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: Configuración y desarrollo de un género*, en lo que respecta al cuerpo de ballet, Antonio Ruiz Soler conformó su compañía con los alumnos más destacados de las academias de Madrid, Barcelona y Sevilla, integrando un total de treinta y cinco bailarines. Rosita Segovia ocupó el rol de primera figura femenina. Las primeras bailarinas del conjunto fueron: Victoria Eugenia, Laura Toledo, Maclovia, Mari Carmen (Carmen Rojas), Dorita Ortiz, Graciela Vázquez, Teresa Mayzal, Carmen Ruiz, María Rosario y Alicia Díaz.[162] La compañía de Antonio debutó en el Festival de Música y Danza de Granada en 1953 y marcó un hito en la danza española.[163]

[161] Luis Sánchez Cappa, "Regresa Dorita Ortiz tras éxitos en Europa", *El Mundo,* 2 de noviembre de 1954, 5.
[162] María Dolores Segarra Muñoz, *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: Configuración y desarrollo de un género* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012), 350.
[163] José Manuel Gamboa, *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco* (Ediciones Universitarias, Athenaica, Fundación José Luis Ortiz Nuevo, 2021), 129.

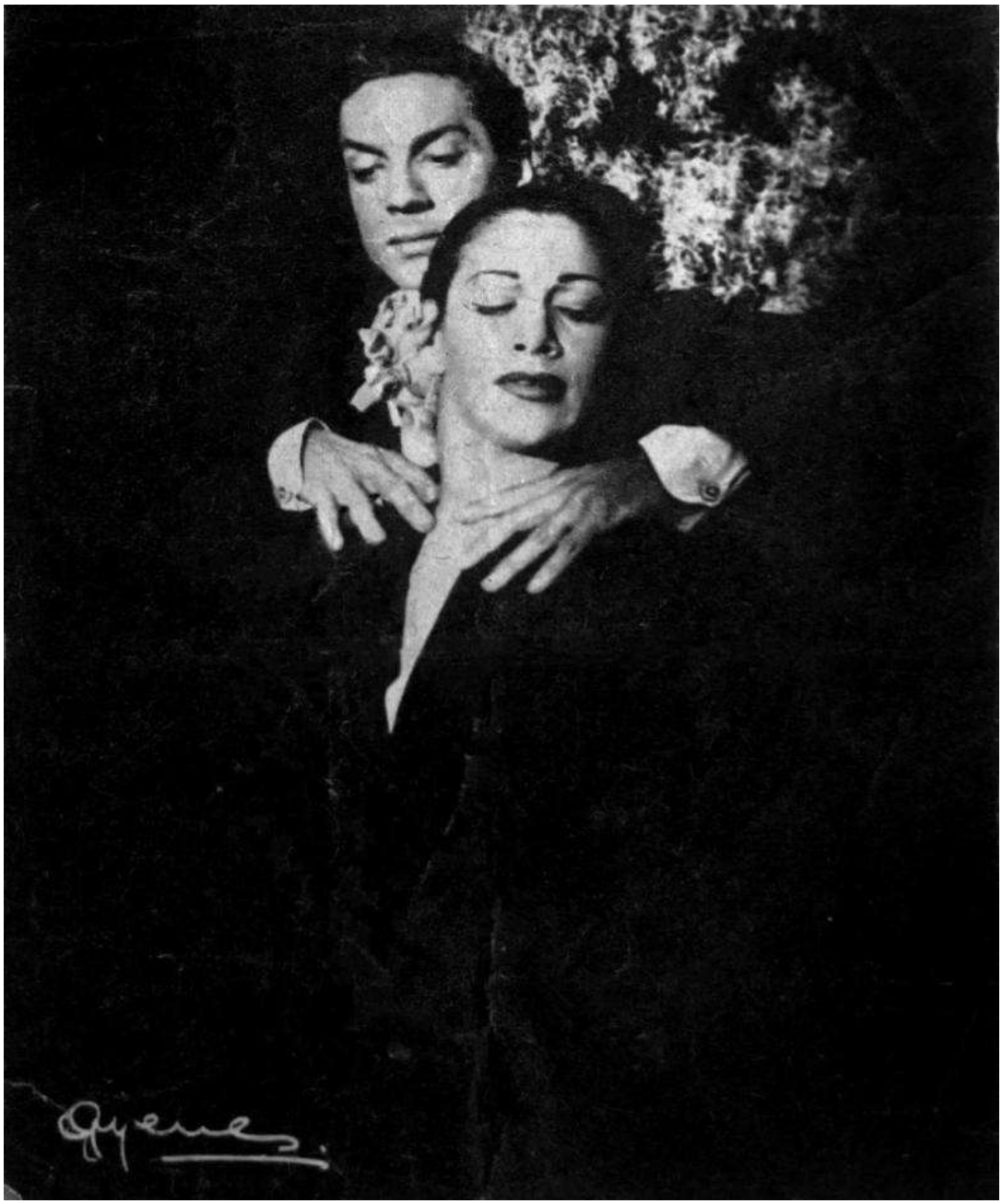


Figura 3.50 Juan Gyenes, fotógrafo. Copia de foto de Dorita Ortiz y Antonio Ruiz Soler. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Jacqueline Ortiz Morales*. (Cortesía a Jeanne d´Arc Casas).

Figura 3.51 Dorita Ortiz. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo de la Danza*, Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

En 1954 Dorita decidió retirarse temporalmente del baile y regresó a Puerto Rico tras haber pasado cinco años en Europa. En la isla caribeña comenzó a enseñar junto al bailarín sevillano José Ramón Peruyera Ruiz, mejor conocido como Pepe Montes (1915-1984), quien arribó a Puerto Rico en 1946 con la compañía Cabalgata.[164] En noviembre de 1954 Ortiz presentó un recital de bailes españoles en el Teatro Matienzo de Santurce e inició una gira por la isla.[165] El programa incluyó piezas como *Triana* de Albéniz y *Andaluza* de Falla, junto a coreografías originales creadas con Pepe Montes, quien también participó en el espectáculo junto a sus alumnas de la School of Dance Arts. Ese mismo mes, Ortiz comenzó una temporada de presentaciones en el Jack's Club.[166] A finales de 1954, colaboró nuevamente con la escuela School of Dance Arts y el Ballet Español de Pepe Montes (Figuras 3.52-3.54). Además, participó en el programa televisivo *El show de shows* donde fue anunciada como "bailarina española".[167]

En 1955 comenzó a enseñar bailes españoles en la New School of Dance, dirigida por el bailarín Marcos Colón.[168] Este mismo año participó en una función de honor organizada por Domingo Blanco con motivo de la visita de Imperio Argentina a la isla.[169] En ese periodo, formó pareja profesional con el cantante y bailarín valenciano Fernando Martín Marín, conocido como Martín Vargas, y se presentaron el Hotel Condado.[170]

---

[164] "Compañía de cantos y bailes españoles llegará en breve", *El Mundo,* 14 de noviembre de 1946, 13.
[165] "Dorita Ortiz en el Matienzo", *El Mundo*, 6 de noviembre de 1954, 14.
[166] "Dorita Ortiz en el Jack´s", *El Mundo,* 20 de noviembre de 1954, 9.
[167] "El *Show de shows*", *El Mundo*, 14 de diciembre de 1954, 16.
[168] "New School of Dance", *El Mundo*, 17 de junio de 1955, 12.
[169] "Imperio Argentina", *El Mundo*, 18 de junio de 1955, 13.
[170] "Dorita Ortiz y Martín Vargas en el Hotel Condado", *El Mundo*, 16 de Julio de 1955, 14.

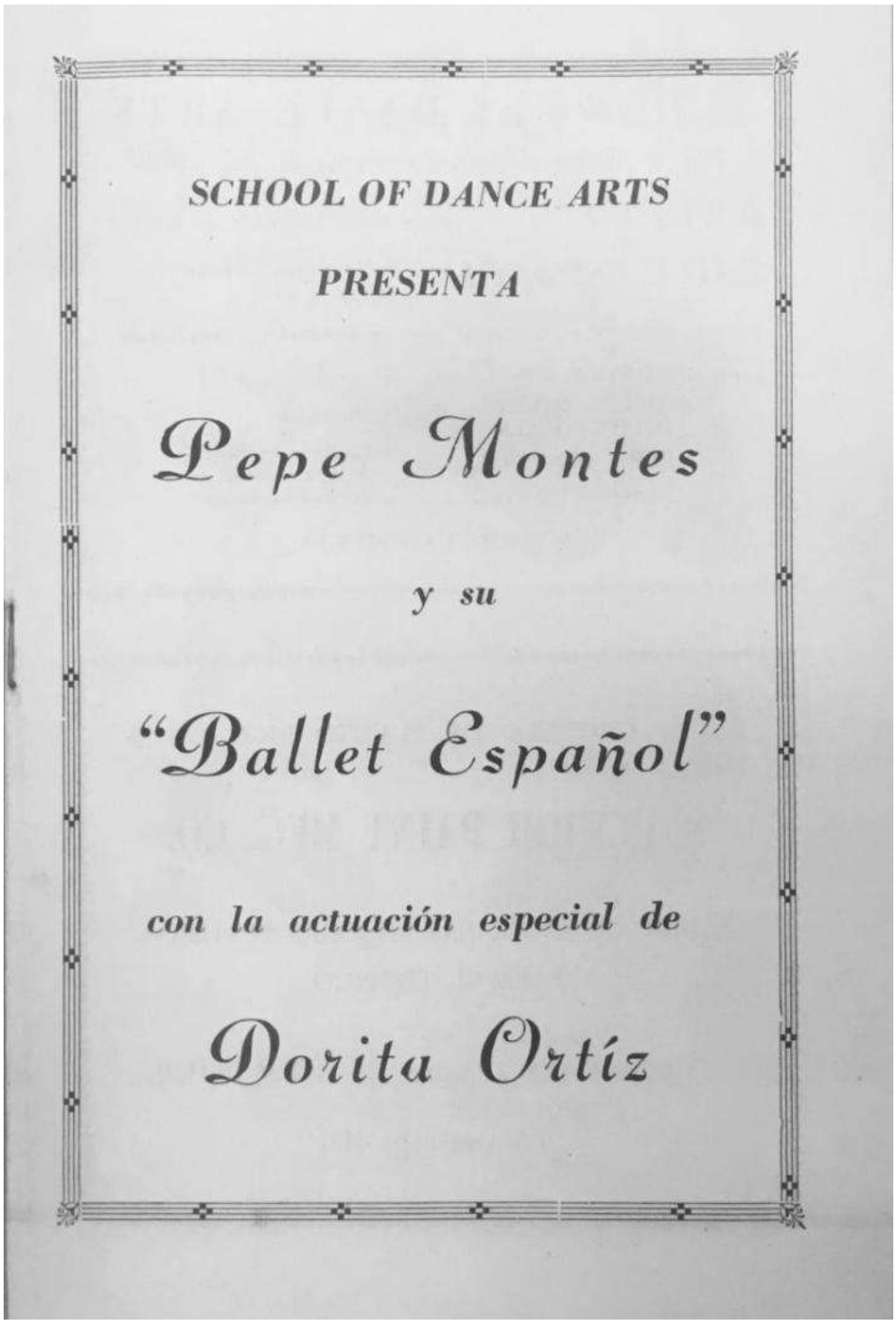
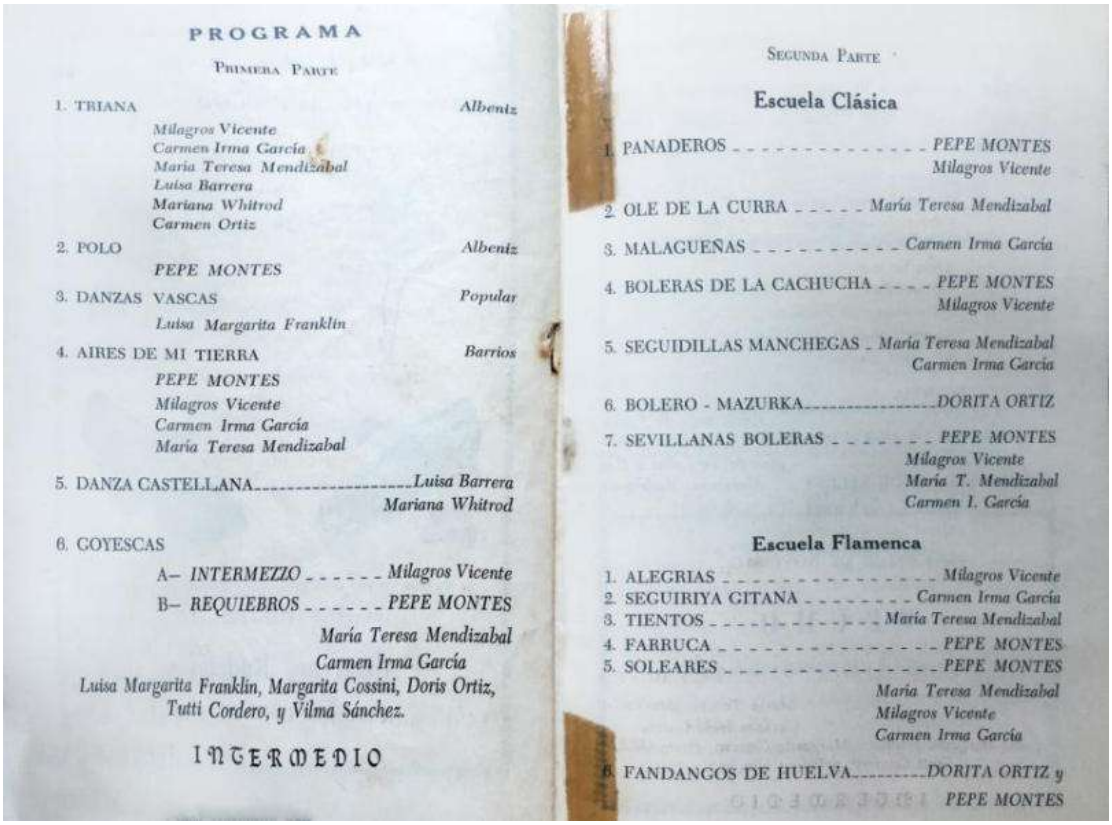


Figura 3.52 School of Dance Arts presenta a Pepe Montes y su Ballet Español. 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



PROGRAMA

Primera Parte

1. TRIANA — *Albeniz*
   Milagros Vicente
   Carmen Irma García
   María Teresa Mendizabal
   Luisa Barrera
   Mariana Whitrod
   Carmen Ortiz
2. POLO — *Albeniz*
   PEPE MONTES
3. DANZAS VASCAS — *Popular*
   Luisa Margarita Franklin
4. AIRES DE MI TIERRA — *Barrios*
   PEPE MONTES
   Milagros Vicente
   Carmen Irma García
   María Teresa Mendizabal
5. DANZA CASTELLANA ..... *Luisa Barrera*, *Mariana Whitrod*
6. GOYESCAS
   A– *INTERMEZZO* ..... *Milagros Vicente*
   B– *REQUIEBROS* ..... *PEPE MONTES*
   María Teresa Mendizabal
   Carmen Irma García
   Luisa Margarita Franklin, Margarita Cossini, Doris Ortiz, Tutti Cordero, y Vilma Sánchez.

INTERMEDIO

Segunda Parte

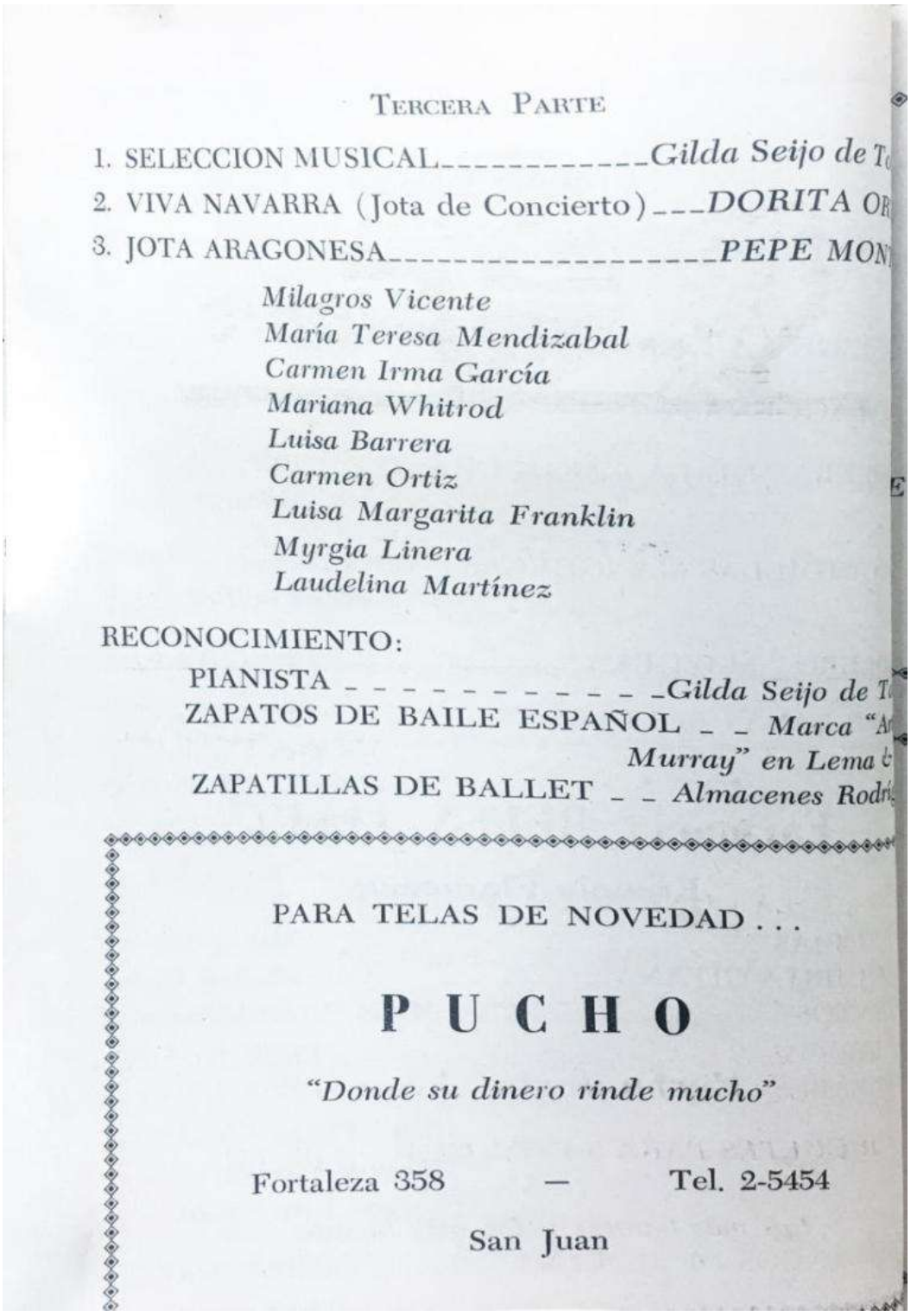
Escuela Clásica

1. PANADEROS ..... *PEPE MONTES*, *Milagros Vicente*
2. OLE DE LA CURRA ..... *María Teresa Mendizabal*
3. MALAGUEÑAS ..... *Carmen Irma García*
4. BOLERAS DE LA CACHUCHA ..... *PEPE MONTES*, *Milagros Vicente*
5. SEGUIDILLAS MANCHEGAS .. *María Teresa Mendizabal*, *Carmen Irma García*
6. BOLERO - MAZURKA ..... *DORITA ORTIZ*
7. SEVILLANAS BOLERAS ..... *PEPE MONTES*, *Milagros Vicente*, *María T. Mendizabal*, *Carmen I. García*

Escuela Flamenca

1. ALEGRIAS ..... *Milagros Vicente*
2. SEGUIRIYA GITANA ..... *Carmen Irma García*
3. TIENTOS ..... *María Teresa Mendizabal*
4. FARRUCA ..... *PEPE MONTES*
5. SOLEARES ..... *PEPE MONTES*, *María Teresa Mendizabal*, *Milagros Vicente*, *Carmen Irma García*
6. FANDANGOS DE HUELVA ..... *DORITA ORTIZ y PEPE MONTES*

Figura 3.53 Cont. School of Dance Arts presenta a Pepe Montes y su Ballet Español. 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



TERCERA PARTE

1. SELECCION MUSICAL_____Gilda Seijo de T
2. VIVA NAVARRA (Jota de Concierto)___DORITA O
3. JOTA ARAGONESA_____PEPE MON

Milagros Vicente
María Teresa Mendizabal
Carmen Irma García
Mariana Whitrod
Luisa Barrera
Carmen Ortiz
Luisa Margarita Franklin
Myrgia Linera
Laudelina Martínez

RECONOCIMIENTO:

PIANISTA _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _Gilda Seijo de T
ZAPATOS DE BAILE ESPAÑOL _ _ Marca "A
Murray" en Lema
ZAPATILLAS DE BALLET _ _ Almacenes Rodr

PARA TELAS DE NOVEDAD . . .

P U C H O

"Donde su dinero rinde mucho"

Fortaleza 358 — Tel. 2-5454

San Juan

Figura 3.54 Cont. School of Dance Arts presenta a Pepe Montes y su Ballet Español. 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Según Susan Homar, también participaron en programas de televisión y realizaron presentaciones en Nueva York, Miami y Cuba, donde actuaron junto a Ernesto Lecuona y Benny Moré en el Casino Nacional.[171] A finales de la década de 1950, Ortiz regresó a España, donde colaboró con la compañía de Alberto Lorca, el Teatro Español y la compañía de Pilar López. Más adelante, de vuelta en Puerto Rico, se unió a los Ballets de San Juan y, tras retirarse de los escenarios, abrió su propio estudio de danza. Posteriormente, colaboró con la escuela y compañía de Ramón Segarra. También enseñó en Ballet Arts y en el Ballet Hispánico de Nueva York. Sus visitas veraniegas a España y una estancia en Israel le permitieron impartir clases en ambos países. Durante la década de 1990, se integró a la facultad del Taller de Danza Española, dirigido por Mari Zorrilla. La compañía Romance Flamenco le dedicó su temporada 2001-2002 como homenaje. Falleció el 12 de noviembre de 2007 en el Hospital Auxilio Mutuo.

La trayectoria de Dorita Ortiz refleja que un reconocimiento artístico valorado en ámbitos que le permitieron acceder a una movilidad internacional. A través de la enseñanza, las presentaciones y las colaboraciones cosmopolitas, contribuyó de forma significativa a la profesionalización de la danza en Puerto Rico y a la difusión del baile español en diversos escenarios. No obstante, se inscribe en la compleja interacción entre los contextos políticos, sociales y culturales de Puerto Rico, España y Estados Unidos. En cada etapa, supo adaptarse a las realidades del momento y utilizar las oportunidades disponibles para enriquecer su formación y ampliar su alcance artístico. Las Figuras 3.55-3.57 presentan fotografías de estudio halladas en el

[171] Susan Homar, “Memorias de la danza puertorriqueña: Dorita Ortiz”, 37.

Archivo de la Danza, Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Figura 3.55 Bruno Bernard (Bruno of Hollywood), fotógrafo. Dorita Ortiz. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo de la Danza,* Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Figura 3.56 Brandi, fotógrafo. Dorita Ortiz. Adaptado de Marwin Sánchez. *Archivo de la Danza*, Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Figura 3.57 Dorita Ortiz. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo de la Danza*, Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

3.3.5 María Teresa Miranda (San Juan, PR, 1926-San Juan, PR, 2013)

María Teresa Miranda nació en San Juan en 1926. Inició su formación en ballet bajo la tutela de Lotti Tisher y de su pariente Luisa Navas Miranda. Además, visitaba España con regularidad, ya que su padre era español. Durante esos viajes, aprovechaba para estudiar baile español. Posteriormente en Puerto Rico, continuó sus estudios con Pepe Montes. En ese tiempo, la oferta de enseñanza de bailes españoles en la isla era limitada, como relata Pilar Miranda, hermana de María Teresa.[172] Este contexto resalta la importancia de la escuela de Luisa Navas, la cual fue visitada por la reconocida bailaora Carmen Amaya en busca de nuevos talentos.

Asimismo, Miranda se trasladó a Nueva York a completar un bachillerato en Artes en el Council College de White Plains. Durante su estancia en la ciudad, cursó estudios de baile español bajo la tutela de Lola Bravo tras cuya finalización regresó a Puerto Rico. En 1947 fundó la Escuela de Bailes Españoles en el Viejo San Juan, donde impartió clases de zarzuela. La escuela experimentó un rápido crecimiento y se trasladó a un espacio más amplio en la calle Tetuán. Cerca de la escuela se localizaba el Teatro Tapia, que llevaba un buen tiempo clausurado. No obstante, en la década de 1950, María Teresa Miranda figuró entre las primeras bailarinas que reabrieron el coliseo con sus representaciones. Entre sus enseñanzas sobresalieron danzas como la *Jota aragonesa*, el *Pasodoble* y coreografías propias, entre ellas *Las bodas de Luis Alonso*. Una de sus actuaciones más memorables consistió en ejecutar dieciséis *fouettés* con castañuelas, muestra de su destacada destreza técnica.

[172] Los datos de la biografía de María Teresa Miranda fueron extraídos de una entrevista que esta investigadora realizó a su hermana Pilar Miranda de Espinoza (1942), el 3 de febrero de 2020. Véase Anexo.

Figura 3.58 "Su vida fue el arte: Fallece ayer una pionera del ballet y los bailes españoles en Puerto Rico", *El Nuevo Día*, 10 de agosto de 2013.

En el ámbito de sus presentaciones artísticas en la isla, la bailarina consolidó su legado con una serie de espectáculos en el Teatro Tapia, reconocidos por su innovación y excelencia. El 25 de febrero de 1950 presentó su revista musical titulada *Sueños de ayer, Sueños de hoy*[173], obra que captó la atención del público y cuya reposición tuvo lugar en mayo del mismo año.[174] El hecho de que el espectáculo se repitiera evidencia la aceptación y el interés del público. Además, sugiere que la

[173] "*Sueños de ayer, sueños de hoy*", *El Mundo*, 22 de febrero de 1950, 12.
[174] "*Sueños de ayer, sueños de hoy*", *El Mundo,* 20 de mayo de 1950, 12.

producción alcanzó un nivel destacado de éxito lo cual resulta significativo para la época y el contexto cultural. La década de 1950 fue un periodo de profunda agitación política y transformación social. Las insurrecciones nacionalistas, la creación del Estado Libre Asociado y la migración masiva moldearon una sociedad en busca de identidad y estabilidad. En este entorno, el arte, la danza y el teatro proporcionaban no sólo entretenimiento, sino también un escape ante las tensiones del momento.

En 1951 Miranda presentó la revista *Paso a la juventud*, un espectáculo que reunió a más de cincuenta jóvenes bailarinas.[175] La función dividida en dos actos, contó con la participación de una orquesta de dieciséis músicos bajo la dirección del maestro Joaquín A. Burset. El programa incluyó zarzuelas como *La dolorosa*, *El niño judío*, *Los corsarios*, *El arco iris*, *La leyenda del beso*, *La marcha de Cádiz*, y *Gigantes y cabezudos*.[176] Tras extenderse hasta el mes de julio, el espectáculo se llevó al Teatro La Perla de Ponce, donde se presentó del 11 al 26 de agosto con el auspicio de Pro Arte Musical.[177] El apoyo de *Paso a la juventud* en el Teatro la Perla de Ponce refleja el compromiso de Pro Arte por fomentar y desarrollar producciones locales. Además, demuestra que María Teresa desarrolló una trayectoria artística sólida y recibió un alto reconocimiento por sus aportaciones culturales.

En 1952 presentó su revista musical bailable *A todo color*, cuya programación incluyó interpretaciones de *La verbena de la paloma*, la obertura *El poeta y el aldeano* y una suite del *Cascanueces* de Tchaikovski, de nuevo bajo la dirección del

[175] Germán Negroni, "En su cuadrante", *El Mundo,* 30 de junio de 1951, 24.
[176] "*Paso a la juventud*", *El Mundo*, 3 de julio de 1951, 18.
[177] "*Paso a la juventud*", *El Mundo*, 23 de agosto de 1951, 18.

maestro Burset.[178] Este proyecto experimentó una evolución en 1953, cuando se estrenó una nueva versión en los meses de febrero[179] y mayo.[180] La renovada propuesta incorporó interpretaciones personales de Miranda, entre ellas *Las bodas de Luis Alonso*, y destacó la participación de sus estudiantes.

En 1954 Miranda presentó su cuarta revista musical bailable *Gran turismo*, que se llevó a cabo en el Teatro Tapia del 12 al 14 de noviembre.[181] Este espectáculo contó con la colaboración de una orquesta de dieciséis músicos bajo la dirección del destacado compositor y director puertorriqueño Rafael Alers, cuya participación aportó un alto nivel musical y reforzó la calidad artística de la producción. El hecho de que Miranda presentara una cuarta revista musical subraya su compromiso con las artes escénicas y refleja la positiva acogida que recibió por parte de la comunidad puertorriqueña. María Teresa también tuvo una destacada participación internacional. Visitó Cuba con frecuencia y actuó durante varios años en el programa televisivo Pumarejo de la cadena CMQ. En 1955 Miranda participó en el programa *Show de Shows* del Casino Tropical, trasmitido por WKAQ-Telemundo, donde compartió escenario con reconocidos artistas como la cantante Carmen Delia Dipini.[182]

[178] "A todo color", *El Mundo,* 15 de diciembre de 1952, 14.
[179] "Se presentará *A todo color*", *El Mundo*, 17 de febrero de 1953, 9.
[180] "Se Presenta *A todo color* en mayo", *El Mundo*, 16 de mayo de 1953, 10.
[181] "María Teresa Miranda en el Teatro Tapia", *El Mundo*, 12 de noviembre de 1954, 20.
[182] "*Show de Shows* del Casino Tropical", *El Mundo*,19 de julio de 1955, 7.

Figura 3.59 María Teresa Miranda en el *Show de Shows*. Adaptado de Marwin Sánchez, *El Mundo*, 19 de Julio de 1955.

La participación de María Teresa Miranda en dicho programa representa un logro significativo en su trayectoria artística, especialmente en términos de proyección mediática. En un contexto en el que la televisión emergía como un medio de comunicación masivo de gran influencia en Puerto Rico, dado que se introdujo oficialmente en la isla en 1954, la presencia de Miranda en este espacio le permitió ampliar su audiencia y consolidar su posición como figura destacada de las artes

escénicas. Ese mismo año Dorita Ortiz y su pareja de baile, Martín Vargas, visitaron Puerto Rico y ofrecieron clases de zapateado en el estudio de María Teresa.[183]

Tras su incursión en la televisión, Miranda continuó sus producciones teatrales, como lo demuestra la presentación de su compañía de revistas en el espectáculo *Varieté* a finales de 1956 en el Teatro Tapia. En julio del año siguiente, regresó a este escenario con *Promesa y realidades*, una revista bailable en tres actos acompañada por orquesta en vivo.[184] En 1958, Miranda participó como artista invitada en la temporada popular de ballet del Teatro de Danza de José Parés, colaborando junto a la destacada bailarina puertorriqueña Bruni Roque.[185] Por su parte, José Parés, reconocido bailarín puertorriqueño, integró el Ballet Alicia Alonso en 1951 y, posteriormente, del Ballet Nacional de Cuba —bajo la dirección de la misma bailarina— en 1959. Dos años antes había fundado en Puerto Rico el Teatro Danza, compañía que contó con la participación de destacados bailarines como Laura Toffel y los cubanos Joaquín Banegas y Adolfo Roval. Entre febrero y marzo de 1957, la compañía se presentó en el Teatro Tapia, consolidando así un espacio para la promoción y el desarrollo del ballet en la isla.[186] La colaboración de María Teresa Miranda con esta compañía prueba su compromiso con el fortalecimiento de la danza puertorriqueña y su vinculación con figuras clave del panorama dancístico regional. Además, refuerza la idea de la estrecha relación entre las disciplinas del ballet y el

[183] Véase epígrafe de Dorita Ortiz 3.3.4.
[184] "Promesa y realidades", *El Mundo*, 3 de Julio de 1956, 16.
[185] Sonia Daubón, "Radiografía de la danza en Puerto Rico a mediados del siglo XX: El lente de Arturo Melero", Categoría 5, vol. 4, no. 2 (verano/otoño 2024 e invierno 2025), https://categoria5.org/radiografia-de-la-danza-en-puerto-rico-a-mediados-del-siglo-xx-el-lente-de-arturo-melero/. Bruni Roque fue beneficiaria de una beca de estudios en ballet otorgada por el mecenas estadounidense Lincoln Kirstein, a través del New York City Ballet. Su trayectoria profesional incluyó su pertenencia a las Rockettes del Radio City Music Hall, su labor como solista en el Teatro de Danza José Parés, y su desempeño como coreógrafa en las revistas del Club Tropicoro del Hotel San Juan.
[186] "José Parés, temporada popular", *El Mundo*, 24 de febrero de 1958, 25.

baile español desde los inicios de las fundaciones y trayectorias de los bailarines en Puerto Rico.

En julio de 1959 presentó el espectáculo *Oro y seda.*[187] La producción contó con acompañamiento de orquesta e incluyó una selección de mosaicos musicales inspirados en reconocidas zarzuelas y obras líricas, tales como *La alegría de la huerta*, *El asombro de Damasco*, *La verbena de la paloma*, *Las leandras*, *La viuda alegre*, *El rey que rabió*, *La vida breve* y *Gigantes y cabezudos* (Figura 3.60). El repertorio seleccionado para *Oro y Seda* evidencia una clara intención de exhibir tanto la riqueza del repertorio tradicional español como su vínculo con otras corrientes internacionales. Al reunir piezas de zarzuela grande, género chico, revista musical y opereta europea, María Teresa Miranda logra ofrecer un panorama amplio del teatro musical de los siglos XIX y XX.

Posteriormente, en la década de 1960, María Teresa impulsó la creación de una asociación de maestros de danza. Entre sus integrantes se encontraban Yolanda Muñoz y Zaida Varas. Durante ese tiempo, los artistas españoles Mercedes y Albano fueron invitados como maestros, cuya presencia resultó clave para el fortalecimiento y la profesionalización de la danza en la isla, especialmente en la segunda mitad del siglo XX.

[187] *Oro y Seda*, *El Mundo*, 10 de Julio de 1959, 27.

Figura 3.60 *Oro y Seda*, *El Mundo*, 10 de Julio de 1959, 27.

Sus contribución enriqueció el panorama cultural de la isla y dejó un legado formativo que impactó a varias generaciones de bailarines y docentes. Asimismo, la escuela de danza de María Teresa se consolidó como la más importante de Puerto Rico y, con el tiempo, se trasladó a Villa Caparra, en el pueblo de Guaynabo. Las clases impartidas en su institución contaban con acompañamiento de piano. Aunque redujo sus apariciones televisivas, presentó numerosos recitales y colaboró con destacadas figuras, entre ellas Juan Anduze, encargado de las clases de ballet en su escuela. María Teresa consideraba fundamental la inclusión del ballet en la formación de los bailarines. Esta convicción reflejaba la estrecha relación entre la instrucción del

ballet y el baile español en la isla, evidencia que se manifiesta en las trayectorias de las bailarinas analizadas en este estudio.

Después de completar un segundo bachillerato en Teatro en la UPR, María Teresa Miranda decidió cerrar su escuela de baile español para explorar nuevos horizontes. El 7 de septiembre de 1973 fundó la Compañía de Danza Folklórica Gíbaro de Puerto Rico, inspirada en la estructura de la zarzuela con el propósito de integrar canciones, baile y actuación. La primera producción de la compañía llevó por título *Gíbaro*, sentando las bases de lo que se convertiría en su mayor legado. Desde su creación, la compañía buscó promover el folclore y la cultura puertorriqueña y se destacó por presentaciones artísticas que fusionan música, danza y teatro (Figura 3.61).

Desde algunos años antes, en el panorama cultural puertorriqueño, también existía el grupo Areyto, fundado en 1968 por Irene Jiménez de McLean, el cual sería declarado en 1983 como el Ballet Folklórico Oficial de Puerto Rico por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. A pesar de la existencia previa de este grupo, Gíbaro de Puerto Rico se consolidó como una compañía emblemática. Su trayectoria internacional incluye presentaciones en más de cuarenta países y participación en diversos festivales, lo que posicionó a Miranda como embajadora de la cultura puertorriqueña.

Figura 3.61 Gíbaro de Puerto Rico, 1973. Adaptado de Marwin Sánchez. "Gíbaro de Puerto Rico: cinco décadas de baile y cultura". *Fundación Ángel Ramos*, 27 de septiembre de 2023.

A pesar del éxito alcanzado, María Teresa tuvo que abandonar la dirección de la agrupación después de veinticinco años, según relató su hermana Pilar:

> Y entonces ya después de ahí me fui porque el esposo de mi hermana no quería que bailara más allí. Eso fue otra cosa, que él la frustró, él no quería que ella bailara y él fue quien le cortó las alas. Y ahí fue que María Teresa empezó a decaer tremendamente porque también le quiso, le quitó Gíbaro. Que no quería más ensayos allí de Gíbaro. No quería. Y ella era pasión con su marido. Y ahí fue que se terminó, que Gíbaro se tuvo que ir a otro sitio y de ahí en adelante María Teresa se volvió como un zombi. Qué pena, ¿verdad? Y entonces yo me fui de ahí cuando me botaron. Mi cuñado me botó. Aquí yo no quiero más

clases de baile ni ruido de castañuelas, ni ruido de zapateado, así que se acabó.[188]

En el Caribe, incluido Puerto Rico, las estructuras sociales patriarcales moldeaban —y siguen moldeando— las dinámicas familiares, laborales y culturales. En el contexto artístico, las mujeres caribeñas experimentaban una constante tensión entre sus aspiraciones profesionales y las expectativas de sumisión a las figuras masculinas de sus vidas, especialmente esposos o padres. El arte, aunque era un medio de expresión, estaba sujeto a estas dinámicas. Las decisiones sobre la participación de las mujeres en espacios públicos pasaban por la aprobación masculina, lo que reflejaba un control extendido sobre sus cuerpos y talentos.

La situación de María Teresa, quien tuvo que abandonar la dirección de su compañía a causa de la desaprobación de su esposo, ilustra este panorama. Su historia refleja un caso individual y representa la realidad de muchas mujeres cuyo desarrollo profesional se vio truncado por los límites impuestos desde el hogar y la sociedad. Esta realidad evidencia cómo el patriarcado operaba más allá de las esferas políticas o económicas, afectando profundamente las trayectorias personales y artísticas de las mujeres. María Teresa impartió clases hasta una edad avanzada. En sus últimos años padeció la enfermedad de Alzheimer.

Su trayectoria dejó un legado imborrable en la danza y la cultura puertorriqueña, reflejado en las múltiples generaciones de bailarines que formó y en el impacto cultural de sus contribuciones artísticas. Falleció en el Hospital Auxilio

[188] Entrevista a Pilar Miranda, Guaynabo, Puerto Rico, 3 de febrero de 2020. Ubicada en el Anexo.

Mutuo en 2013.[189] Su memoria permanece como referencia clave en la preservación y promoción del folclore y las tradiciones escénicas del país.

[189] "Fallece fundadora de Gíbaro de Puerto Rico", *Metro*, 9 de agosto de 2013, https://www.metro.pr/pr/entretener/2013/08/09/fallece-fundadora-gibaro-puerto-rico.html.

3.3.6 Lidia González (Santurce, PR, 1938)

Lidia González Figueroa, conocida a veces como Lidia del Puerto y otras, como Lidia Rico nació en Santurce en 1938.[190] Desde temprana edad comenzó sus estudios de danza con destacadas maestras como Ruth Vera, Gloria Belmonte, Ana García y Gilda Navarra. En 1954, durante la visita de la compañía de Hurtado de Córdoba, fue seleccionada para integrarse a sus filas.[191] A pesar de tener apenas diecisiete años, debutó con la compañía el 26 de agosto de ese mismo año. Más adelante adoptó el nombre artístico de Lidia Rico y realizó giras por escenarios en Nueva York, Buenos Aires y España. En relación con su paso por Nueva York, el periódico *The New York Times* informó que, en octubre de 1954, Rico integró el elenco principal del *Spanish Ballet* de Hurtado de Córdoba durante una temporada de cuatro semanas en el Forty-Eighth Street Theatre, como antesala de una gira nacional.[192] Compartió escena con artistas como María de Alba, Beatriz Trujillo, Dorita Burgos, Elci Gallegos, La Sevillanita, Luis de Cáceres, Ricardo Modrego, Dejenanna Lorca y Jesús Sevilla. La dirección musical estuvo a cargo de James Leon y el acompañamiento de guitarra lo asumió Carlos Ramos. El repertorio incluyó composiciones como *Triana* y *Cádiz* de Albéniz, *Intermedio* de Granados, *Zapateado*, *Alegrías*, *Jota*, *Soleares*, *Garrotín* y *Malagueña*.

[190] "United States, Census, 1940", *FamilySearch*, entrada de Herminio González y Lidia Figueroa de González, 1940.
[191] "Parte con ballet", *El Mundo*, 2 de octubre de 1954, 9.
[192] "This Week's Programs", *The New York Times*, 10 de octubre de 1954, 351.

Durante su trayectoria en España, Lidia González estudió con maestros de renombre como Karen Taft, Héctor Zaraspe, Laura de Santelmo, Francisca González *la Quica*, Regla Ortega, Azorín y Alberto Lorca. Posteriormente, amplió su formación en Venezuela con Miro Schmenensky y, en Londres, con Ana Notgood. El hecho de que Lidia González se haya formado con reputadas personalidades resalta la calidad y el prestigio de su formación. Estos profesores eran figuras destacadas en el ámbito de la danza española y el ballet y también representaban diversas perspectivas y técnicas, lo le permitió desarrollar una formación integral y versátil. Estudiar con estos maestros significa que accedió a métodos rigurosos, técnicas refinadas y estilos variados, elementos fundamentales para la excelencia artística.

Parece ser que, además de recibir instrucción formal en las academias a las que asistía, Lidia González buscaba activamente ampliar sus conocimientos en cada país que visitaba. Este compromiso con su aprendizaje se evidencia en su decisión de tomar clases adicionales con reconocidos maestros locales, lo que le permitió nutrirse de diferentes tradiciones y enfoques de la danza. Durante su estancia en España se integró en el Ballet Español de Pilar López y se presentó en diversos escenarios de España, Portugal, Inglaterra, Bélgica y Venezuela.[193] Durante su participación en el ballet de Pilar López, interpretó el papel de la hechicera en la obra *El amor brujo*. La Figura 3.62 muestra un programa de una actuación en el Palace Theatre de Londres mientras que las Figuras 3.63 y 3.64 muestran un programa de la agrupación en el Teatro del Este, en Venezuela. Ambas actuaciones corresponden al año 1955.

[193] "Regresa a P.R de Europa joven bailarina Boricua", *El Mundo*, 5 de Julio de 1956, 24.

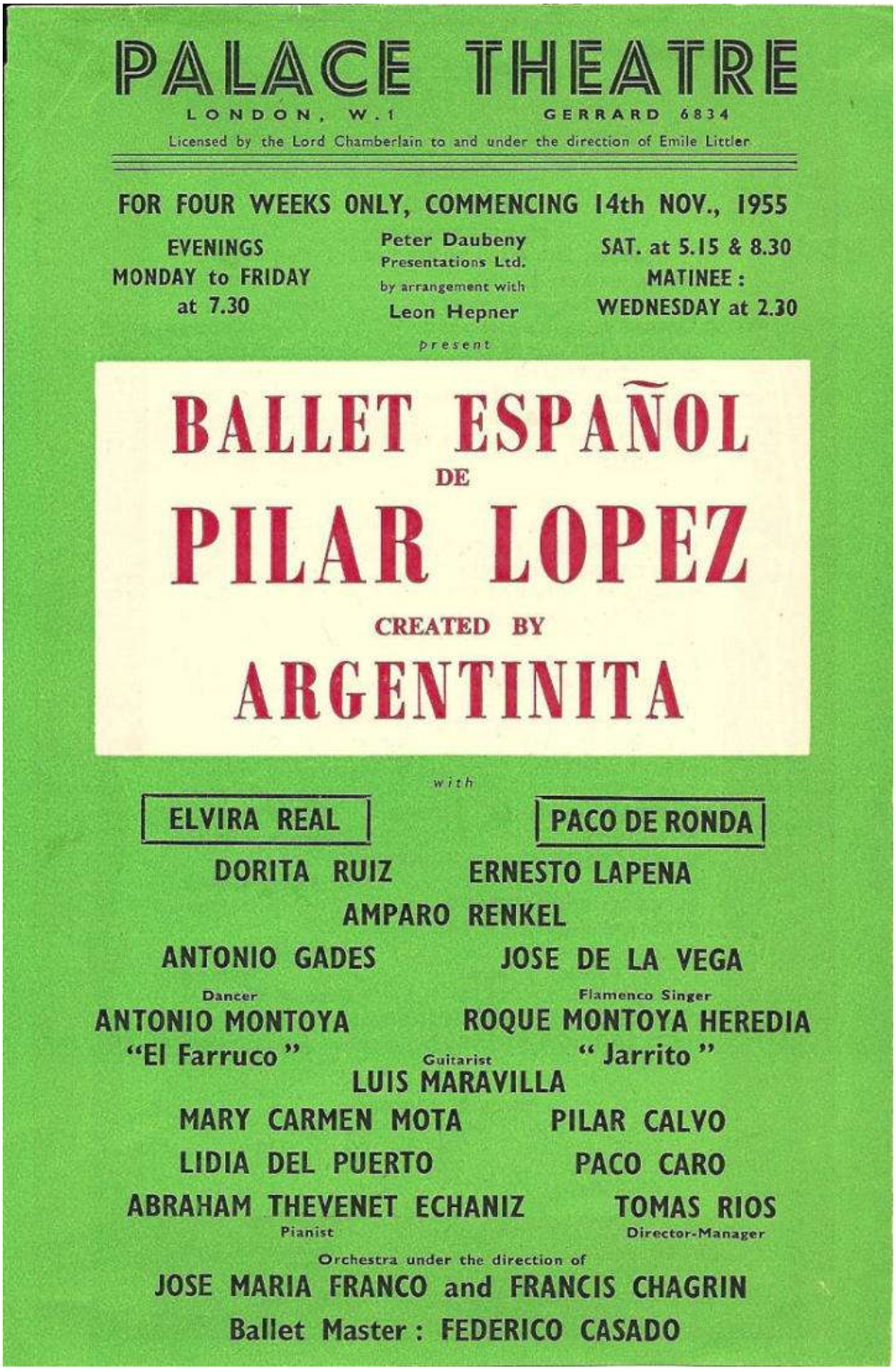


Figura 3.62 Ballet Pilar López en el Palace Theatre, Londres, 1955. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo de José de La Vega.* (Cortesía a Jeanne d´Arc Casas).

NUEVO BALLET ESPAÑOL
DE
PILAR LOPEZ
CREADO POR ARGENTINITA
ELENCO

ELVIRA REAL
DORITA RUIZ
PACO DE RONDA
ERNESTO LAPEÑA
AMPARO RENKEL
MARY CARMEN MOTA
LIDIA DEL PUERTO
PILAR CALVO
JOSE LUIS VEGA
ALONSO CANO
ANTONIO GARDES
PACO CORO
RICARDO ESCUDERO
ROQUE MONTOYA HEREDIA "Jarrito" (Cantaor)
ANTONIO MONTOYA "El Farruco" (Bailaor)

LUIS MARAVILLA
(Guitarrista)

SEBASTIAN FALGUERAS
(Técnico)

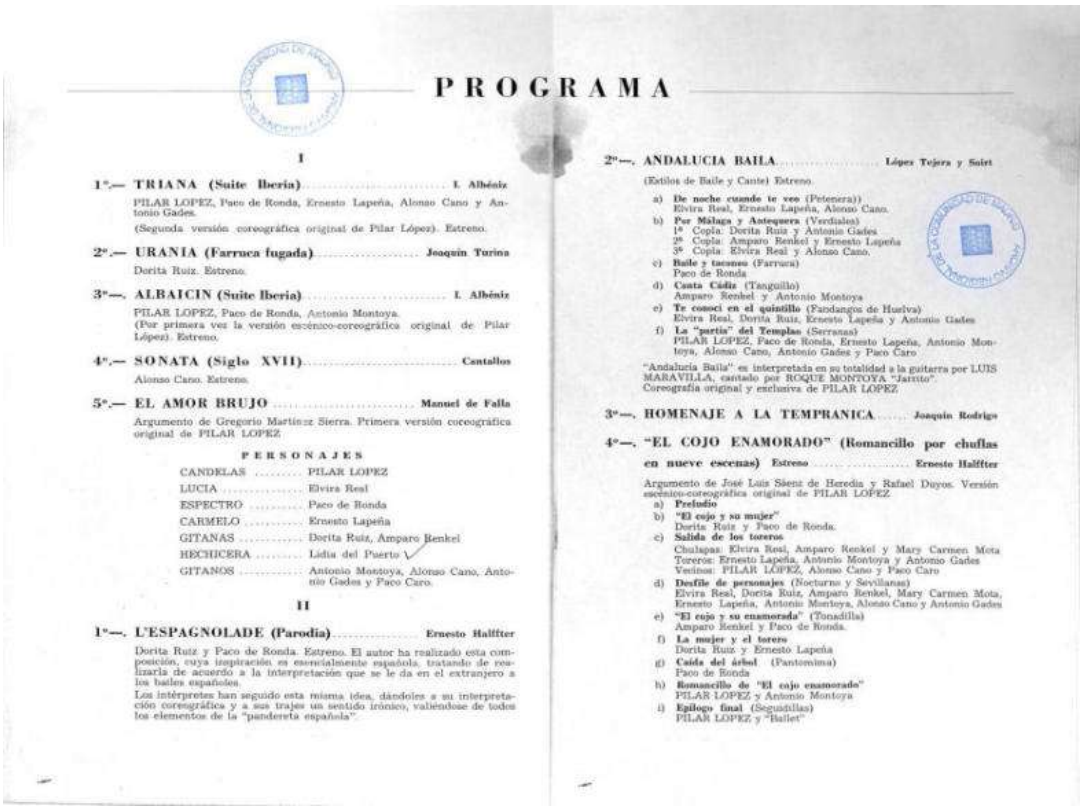
ABRAHAM THEVENET ECHANIZ
(Pianista)
TOMAS RIOS
(Dirección)

ORQUESTA BAJO LA DIRECCION DEL PROFESOR
JOSE MARIA FRANCO

Decorados de "El Amor Brujo", de VICTOR CORTEZO. Realizados por Manuel López.
Decorados de "Andalucía baila", de FERNANDO RIVERO. Realizados por José Rondela.
Decorados de "El cojo enamorado", de BURGOS. Realizados por Manuel López.
Figurines de EMILIO BURGOS, VICTOR CORTEZO, CARLOS SANTIESTEBAN y RICHARD.
Vestuario realizado por ENCARNACION, RAFRAN y BARREDO.
Atrezzo, RIVALTA.
Zapatería, CARLOS AMO y MARAMPUFFER.
Montaje escénico a cargo de SEGUNDO SANCHEZ MORO, asistido por ROMAN MONTEJO.
Sastra: ASCENSION VARAS GONZALEZ.
Regidor: LUIS COSME.
Vestuario y material escénico, propiedad de la EMPRESA ARTISTICA.
COREOGRAFICAS ORIGINALES Y EXCLUSIVAS DE PILAR LOPEZ.

CENSURA A

Figura 3.63 Pilar López en el Teatro del Este, Venezuela, 1955. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, *97893/7*.



PROGRAMA

I

1°.— **TRIANA (Suite Iberia)** ..... I. Albéniz
PILAR LOPEZ, Paco de Ronda, Ernesto Lapeña, Alonso Cano y Antonio Gades.
(Segunda versión coreográfica original de Pilar López). Estreno.

2°.— **URANIA (Farruca fugada)** ..... Joaquín Turina
Dorita Ruiz. Estreno.

3°.— **ALBAICIN (Suite Iberia)** ..... I. Albéniz
PILAR LOPEZ, Paco de Ronda, Antonio Montoya.
(Por primera vez la versión escénico-coreográfica original de Pilar López). Estreno.

4°.— **SONATA (Siglo XVII)** ..... Cantallos
Alonso Cano. Estreno.

5°.— **EL AMOR BRUJO** ..... Manuel de Falla
Argumento de Gregorio Martínez Sierra. Primera versión coreográfica original de PILAR LOPEZ

PERSONAJES

CANDELAS ..... PILAR LOPEZ
LUCIA ..... Elvira Real
ESPECTRO ..... Paco de Ronda
CARMELO ..... Ernesto Lapeña
GITANAS ..... Dorita Ruiz, Amparo Renkel
HECHICERA ..... Lidia del Puerto
GITANOS ..... Antonio Montoya, Alonso Cano, Antonio Gades y Paco Caro.

II

1°.— **L'ESPAGNOLADE (Parodia)** ..... Ernesto Halffter
Dorita Ruiz y Paco de Ronda. Estreno. El autor ha realizado esta composición, cuya inspiración es esencialmente española, tratando de realizarla de acuerdo a la interpretación que se le da en el extranjero a los bailes españoles.
Los intérpretes han seguido esta misma idea, dándoles a su interpretación coreográfica y a sus trajes un sentido irónico, valiéndose de todos los elementos de la "pandereta española".

2°.— **ANDALUCIA BAILA** ..... López Tejera y Suirt
(Estilos de Baile y Cante) Estreno.
a) **De noche cuando te veo** (Petenera))
Elvira Real, Ernesto Lapeña, Alonso Cano.
b) **Por Málaga y Antequera** (Verdiales)
1ª Copla: Dorita Ruiz y Antonio Gades
2ª Copla: Amparo Renkel y Ernesto Lapeña
3ª Copla: Elvira Real y Alonso Cano.
c) **Baile y taconeo** (Farruca)
Paco de Ronda
d) **Canta Cádiz** (Tanguillo)
Amparo Renkel y Antonio Montoya
e) **Te conocí en el quintillo** (Fandangos de Huelva)
Elvira Real, Dorita Ruiz, Ernesto Lapeña y Antonio Gades
f) **La "partía" del Templao** (Serranas)
PILAR LOPEZ, Paco de Ronda, Ernesto Lapeña, Antonio Montoya, Alonso Cano, Antonio Gades y Paco Caro
"Andalucía Baila" es interpretada en su totalidad a la guitarra por LUIS MARAVILLA, cantado por ROQUE MONTOYA "Jarrito".
Coreografía original y exclusiva de PILAR LOPEZ

3°.— **HOMENAJE A LA TEMPRANICA** ..... Joaquín Rodrigo

4°.— **"EL COJO ENAMORADO" (Romancillo por chuflas en nueve escenas)** Estreno ..... Ernesto Halffter
Argumento de José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Duyos. Versión escénico-coreográfica original de PILAR LOPEZ
a) **Preludio**
b) **"El cojo y su mujer"**
Dorita Ruiz y Paco de Ronda.
c) **Salida de los toreros**
Chulapas: Elvira Real, Amparo Renkel y Mary Carmen Mota
Toreros: Ernesto Lapeña, Antonio Montoya y Antonio Gades
Vecinos: PILAR LOPEZ, Alonso Cano y Paco Caro
d) **Desfile de personajes** (Nocturno y Sevillanas)
Elvira Real, Dorita Ruiz, Amparo Renkel, Mary Carmen Mota, Ernesto Lapeña, Antonio Montoya, Alonso Cano y Antonio Gades
e) **"El cojo y su enamorada"** (Tonadilla)
Amparo Renkel y Paco de Ronda.
f) **La mujer y el torero**
Dorita Ruiz y Ernesto Lapeña
g) **Caída del árbol** (Pantomima)
Paco de Ronda
h) **Romancillo de "El cojo enamorado"**
PILAR LOPEZ y Antonio Montoya
i) **Epílogo final** (Seguidillas)
PILAR LOPEZ y "Ballet"

Figura 3.64 Cont. Pilar López en el Teatro del Este, Venezuela, 1955. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, *97893/7*.

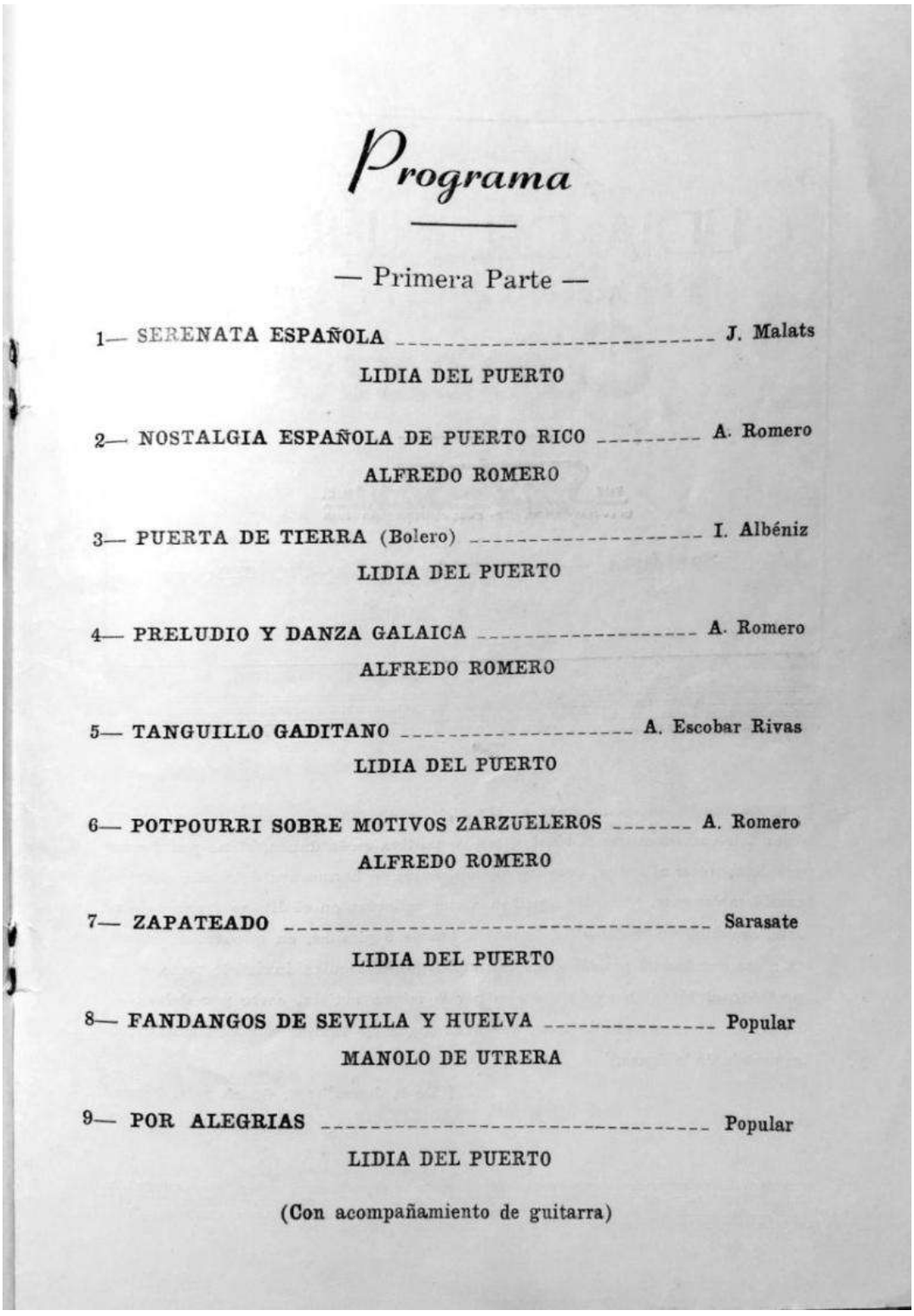
Posteriormente, recibió ofertas para actuar en Europa con compañías como las de Mariemma, Luisillo, y nuevamente, Hurtado de Córdoba. Sin embargo, declinó todas las propuestas, motivada por su deseo de regresar a Puerto Rico.

El 10 de noviembre de 1956, Lidia ofreció un recital en el Teatro Tapia, presentado por Domingo Blanco.[194] Contó con el acompañamiento de Alfredo Romero al piano y Manolo de Utrera a la guitarra. Su repertorio incluyó piezas como *Serenata española*, *Puerta de Tierra*, *Tanguillo gaditano*, *Zapateado*, *Por alegrías*,

[194] "Lidia del Puerto en el Tapia", *El Mundo*, 9 de noviembre de 1956, 10.

Triana, *Verdiales de Málaga*, *Seguiriyas*, *Tientos* y la Jota *La Dolores*. Además, realizó una presentación en San Germán, auspiciada por Pro Arte Musical.

Figura 3.65 Lidia del Puerto en el Tapia, 1956. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal Alma Concepción.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).



Programa

— Primera Parte —

1— SERENATA ESPAÑOLA ---------- J. Malats
LIDIA DEL PUERTO

2— NOSTALGIA ESPAÑOLA DE PUERTO RICO ---------- A. Romero
ALFREDO ROMERO

3— PUERTA DE TIERRA (Bolero) ---------- I. Albéniz
LIDIA DEL PUERTO

4— PRELUDIO Y DANZA GALAICA ---------- A. Romero
ALFREDO ROMERO

5— TANGUILLO GADITANO ---------- A. Escobar Rivas
LIDIA DEL PUERTO

6— POTPOURRI SOBRE MOTIVOS ZARZUELEROS ---------- A. Romero
ALFREDO ROMERO

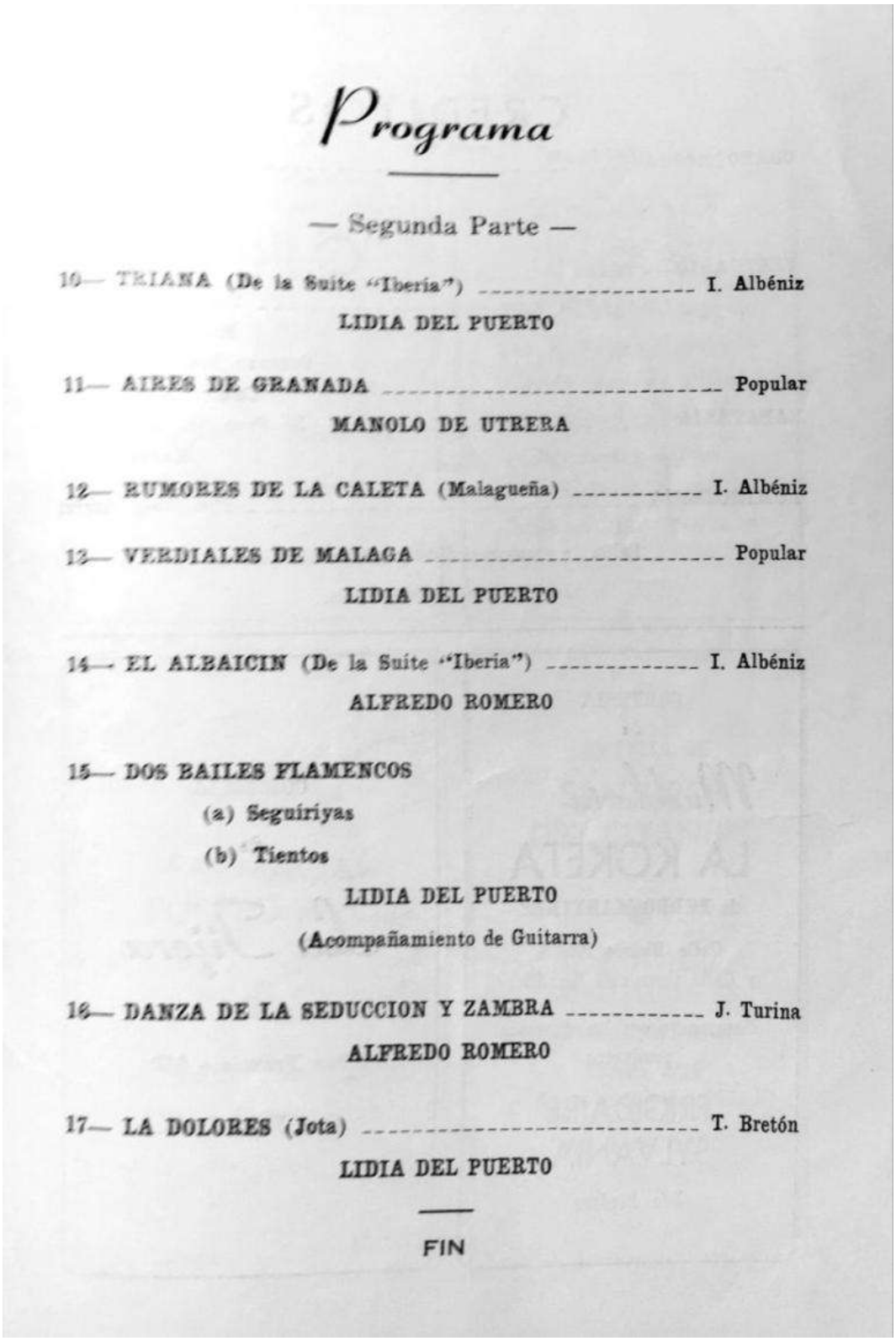
7— ZAPATEADO ---------- Sarasate
LIDIA DEL PUERTO

8— FANDANGOS DE SEVILLA Y HUELVA ---------- Popular
MANOLO DE UTRERA

9— POR ALEGRIAS ---------- Popular
LIDIA DEL PUERTO

(Con acompañamiento de guitarra)

Figura 3.66 Cont. Lidia del Puerto en el Tapia, 1956. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal Alma Concepción.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).



Programa

— Segunda Parte —

10— TRIANA (De la Suite "Iberia") ..... I. Albéniz

LIDIA DEL PUERTO

11— AIRES DE GRANADA ..... Popular

MANOLO DE UTRERA

12— RUMORES DE LA CALETA (Malagueña) ..... I. Albéniz

13— VERDIALES DE MALAGA ..... Popular

LIDIA DEL PUERTO

14— EL ALBAICIN (De la Suite "Iberia") ..... I. Albéniz

ALFREDO ROMERO

15— DOS BAILES FLAMENCOS

(a) Seguiriyas

(b) Tientos

LIDIA DEL PUERTO

(Acompañamiento de Guitarra)

16— DANZA DE LA SEDUCCION Y ZAMBRA ..... J. Turina

ALFREDO ROMERO

17— LA DOLORES (Jota) ..... T. Bretón

LIDIA DEL PUERTO

FIN

Figura 3.67 Cont. Lidia del Puerto en el Tapia, 1956. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal Alma Concepción.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

La selección de estas obras refleja un repertorio variado que abarcó distintos estilos de la tradición española, desde formas populares, como la jota hasta palos flamencos como las seguiriyas y los tientos. Esta diversidad del programa responde a la amplia experiencia profesional de Lidia, quien durante su trayectoria en España participó en espectáculos que incluían repertorios similares, considerados estándares en las presentaciones de baile español de la época. Al parecer, con estas piezas, la bailarina buscó recrear programas reconocidos y fortalecer el vínculo con audiencias familiarizadas con esas obras. Al mismo tiempo, exhibió su dominio técnico y expresivo en estilos consolidados dentro del panorama escénico internacional.

Sobre la función realizada en el Teatro Tapia Alfredo Matilla ofreció una crítica detallada en donde destacó su transición de estudiante a profesional comprometida con la danza española.[195] La reseña enfatiza que el baile español requiere más que técnica; exige la presencia del "duende", ese componente emocional e intangible que otorga profundidad y autenticidad a la interpretación.

Por otra parte, Matilla reconoció su formación junto a maestros destacados y su experiencia adquirida en compañías, lo cual cimentó su base técnica y escénica. Su decisión de debutar en formato de recital en Puerto Rico, su tierra natal, resulta significativa, y su actuación fue bien recibida por el público, aunque el autor sugiere que parte de ese éxito también provino de la simpatía local. El crítico elogió la claridad de sus movimientos, la expresión en brazos y manos, así como la elegancia general de su danza. Sin embargo, señalo áreas de mejora, como la necesidad de mayor soltura y seguridad para liberar completamente su temperamento artístico. En

[195] Alfredo Matilla, "En el Tapia: Presentación de Lidia del Puerto", *El Mundo*, 14 de noviembre de 1956, 24.

los bailes de zapateado, Lidia mostró mayor firmeza y conexión con la música, mientras que, en los bailes de zapatillas, el vestigio del ballet clásico pareció restarle fluidez. Esta característica contrasta con las demás bailarinas de este estudio, quienes poseían una sólida formación en ballet clásico.

Matilla concluyó animándola a perseverar, y subrayó que el camino hacia la perfección es largo y arduo. Valoró su entusiasmo, confianza y decisión como cualidades esenciales para alcanzar el éxito si mantenía la dedicación y el enfoque. La reseña finalizaba destacando la importancia de la autocrítica constante como clave para su desarrollo artístico.

Para la década de 1970 Lidia optó por retirarse de la danza y centró su atención en los estudios de derecho con el propósito de ejercer como abogada. Esta decisión representó un cambio notable en su trayectoria profesional.[196] El giro en su carrera evidenció su versatilidad y capacidad de incursionar en distintos campos. Al alejarse del ámbito artístico, al parecer, buscó estabilidad económica y nuevos desafíos intelectuales. Esta transición también reflejó el papel de las mujeres que, después de destacarse en las artes, accedieron a profesiones tradicionalmente masculinas.

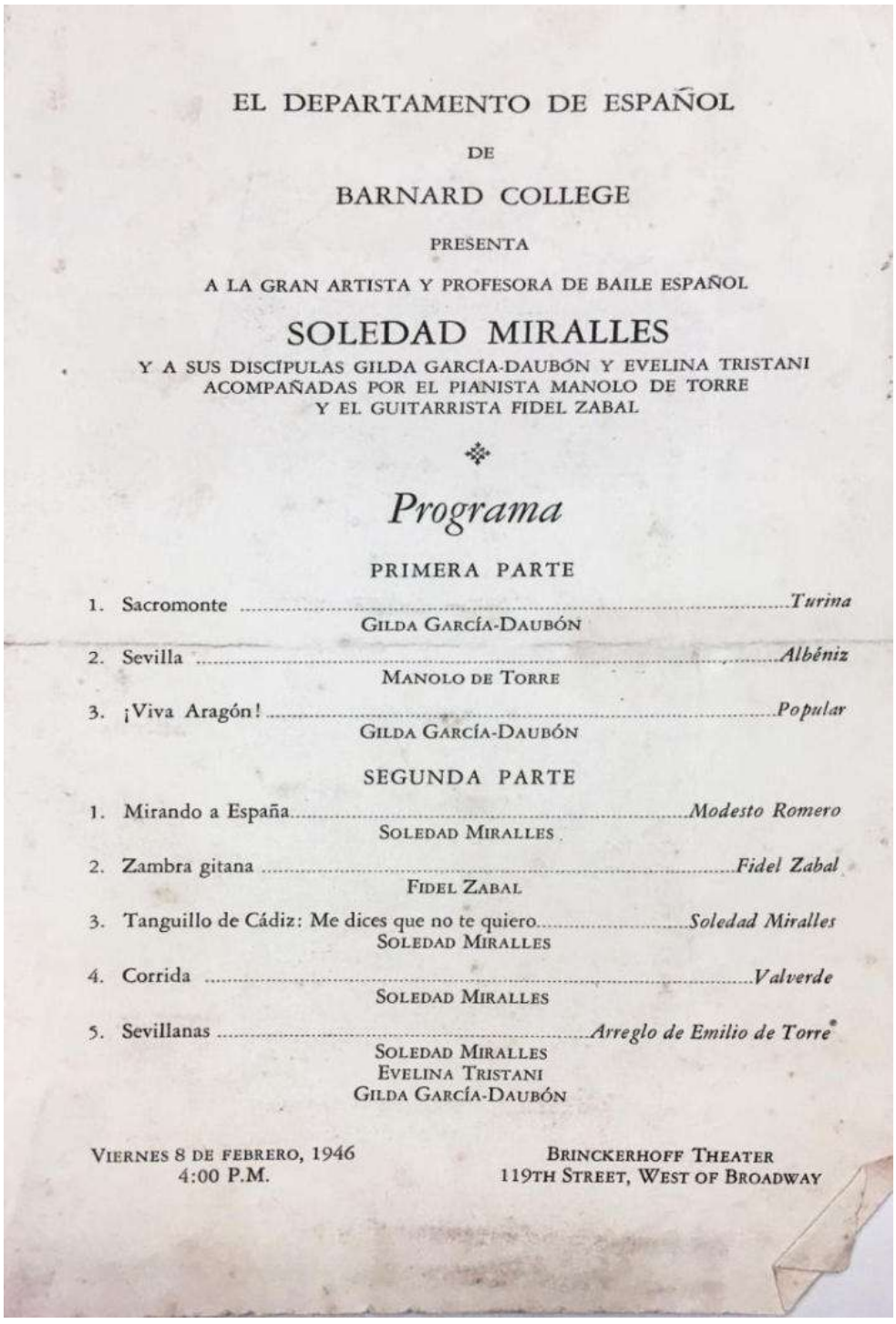
[196] Max González, "Baile español en Puerto Rico" en *Trayectoria del Ballet en Puerto Rico*, 349.

3.3.7 Gilda Navarra (Santurce, PR, 1921-San Juan, PR, 2015)

Gilda García Daubón, reconocida artísticamente como Gilda Navarra, nació en Santurce en 1921. Inició su formación en danza en Puerto Rico con destacados maestros como Lotti Tisher, Manuel Agulló y Paquita Hettinger. Durante la década de 1940, continuó sus estudios en Nueva York mientras cursaba su carrera universitaria en el Barnard College de la Universidad de Columbia. En ese periodo se convirtió en discípula de la bailarina española Soledad Miralles, quien la presentó en el Brinckerhoff Theater el 8 de febrero de 1946. En dicha función compartió escenario con la bailarina puertorriqueña Evelyn Tristani, acompañadas por los guitarristas Manolo de Torre y Fidel Zabal (Figura 3.68). Además, complementó su formación en ballet bajo la tutela de Louis Chalif y profundizó en los bailes españoles con Paco Cansino.

El 24 de noviembre de 1946 Gilda García viajó a España para convertirse en discípula de Pilar López. En 1947 ingresó en el Ballet de Pilar López y adoptó el nombre artístico de Navarra. Ese mismo año, la compañía se presentó en el Teatro Principal, donde formó parte de un elenco destacado junto a reconocidas figuras como José Greco, Manolo Vargas y Antonio A. Cruz "Mairena", entre otros (Figura 3.69). Posteriormente, el Ballet de Pilar López ofreció otra presentación el 25 de diciembre de 1947 en el Teatro Gran Vía.[197] El programa incluyó obras como *Capricho español* de Rimsky-Korsakov y *El sobrero de tres picos* de M. De Falla, por una orquesta bajo

[197] También podría ser 1948 pues por los datos reunidos, entendemos que Navarra bailó en la compañía de Pilar López desde 1947-hasta septiembre de 1949 cuando marchó para trabajar en la compañía de José Greco.



EL DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL

DE

BARNARD COLLEGE

PRESENTA

A LA GRAN ARTISTA Y PROFESORA DE BAILE ESPAÑOL

SOLEDAD MIRALLES

Y A SUS DISCÍPULAS GILDA GARCÍA-DAUBÓN Y EVELINA TRISTANI
ACOMPAÑADAS POR EL PIANISTA MANOLO DE TORRE
Y EL GUITARRISTA FIDEL ZABAL

Programa

PRIMERA PARTE

1. Sacromonte ..... *Turina*
GILDA GARCÍA-DAUBÓN
2. Sevilla ..... *Albéniz*
MANOLO DE TORRE
3. ¡Viva Aragón! ..... *Popular*
GILDA GARCÍA-DAUBÓN

SEGUNDA PARTE

1. Mirando a España ..... *Modesto Romero*
SOLEDAD MIRALLES
2. Zambra gitana ..... *Fidel Zabal*
FIDEL ZABAL
3. Tanguillo de Cádiz: Me dices que no te quiero ..... *Soledad Miralles*
SOLEDAD MIRALLES
4. Corrida ..... *Valverde*
SOLEDAD MIRALLES
5. Sevillanas ..... *Arreglo de Emilio de Torre*
SOLEDAD MIRALLES
EVELINA TRISTANI
GILDA GARCÍA-DAUBÓN

VIERNES 8 DE FEBRERO, 1946
4:00 P.M.

BRINCKERHOFF THEATER
119TH STREET, WEST OF BROADWAY

Figura 3.68 Soledad Miralles, 1946. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*. Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja. 3. Imagen 11.3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Figura 3.69 Pilar López en el Teatro Principal. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*. Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja. 3. Imagen 31.8 (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

la dirección de José María Franco.[198] Durante su trayectoria con la compañía de Pilar López, Gilda se presentó en diversos escenarios de España y Portugal (Figuras 3.70-3.71).

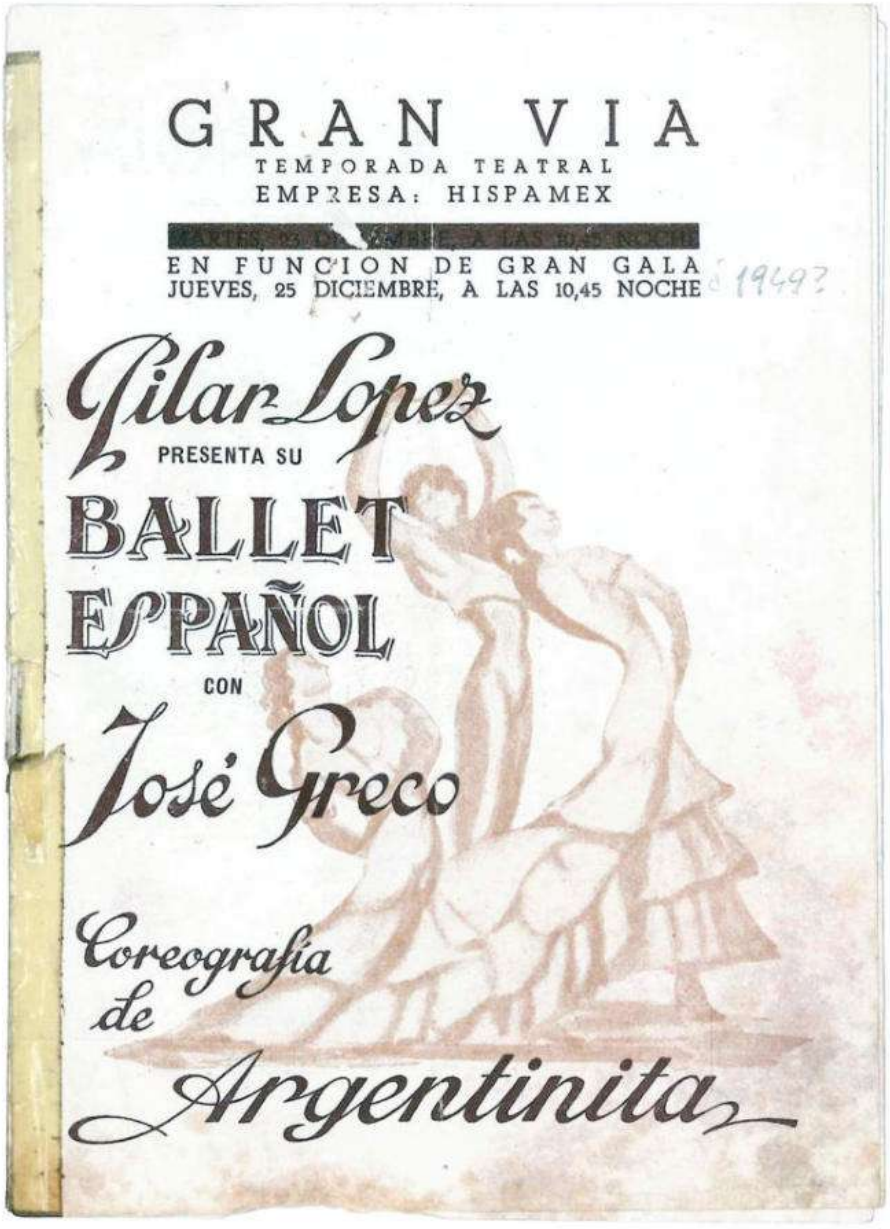
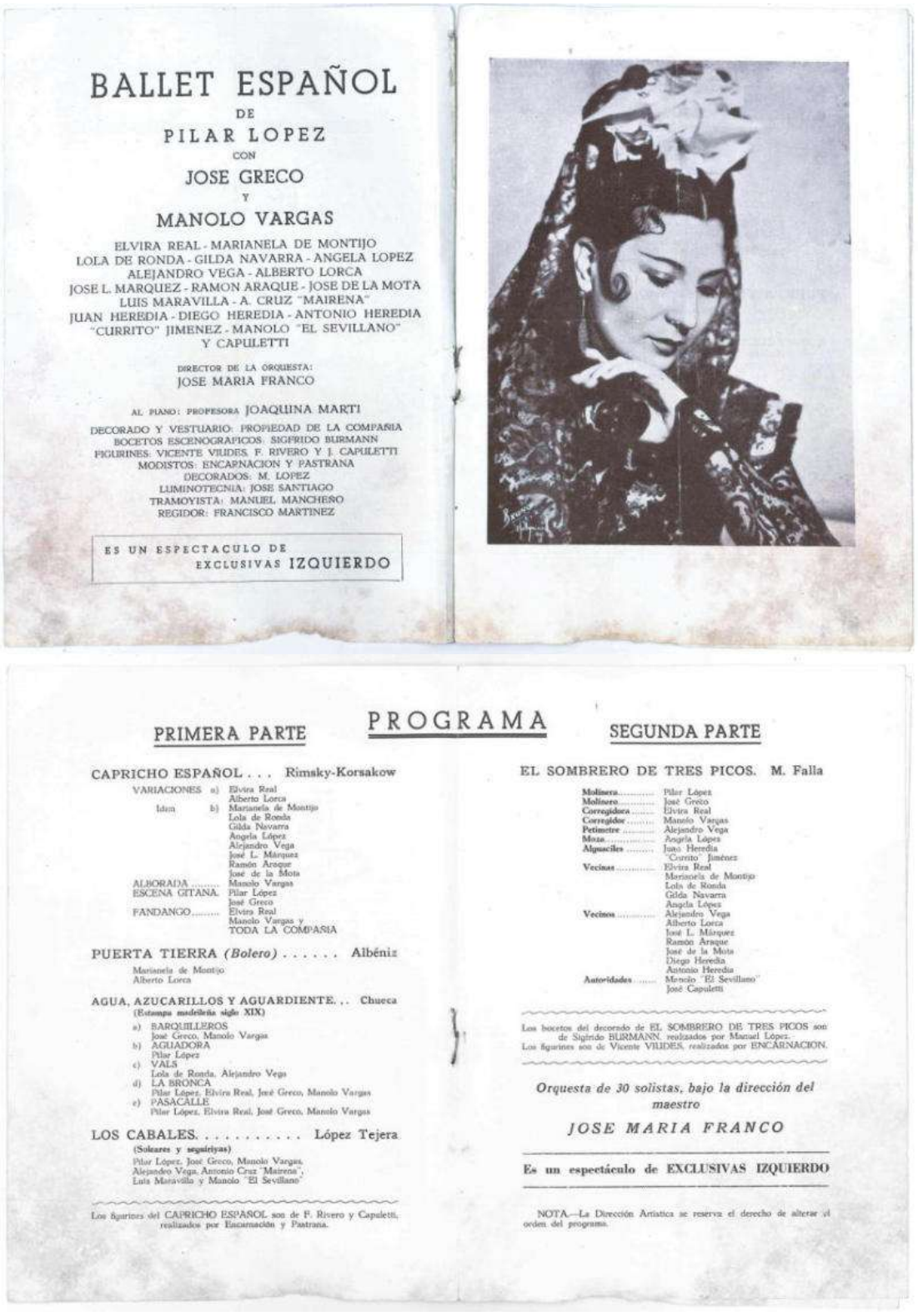


Figura 3.70 Pilar López en Teatro La Gran Vía, 1947 o 1948. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, *97893/7*.

[198] Pilar López presenta su Ballet Español con José Greco. Coreografía de Argentinita. Programa encontrado por esta investigadora en el Archivo Regional de Madrid, España.



BALLET ESPAÑOL

DE

PILAR LOPEZ

CON

JOSE GRECO

Y

MANOLO VARGAS

ELVIRA REAL - MARIANELA DE MONTIJO
LOLA DE RONDA - GILDA NAVARRA - ANGELA LOPEZ
ALEJANDRO VEGA - ALBERTO LORCA
JOSE L. MARQUEZ - RAMON ARAQUE - JOSE DE LA MOTA
LUIS MARAVILLA - A. CRUZ "MAIRENA"
JUAN HEREDIA - DIEGO HEREDIA - ANTONIO HEREDIA
"CURRITO" JIMENEZ - MANOLO "EL SEVILLANO"
Y CAPULETTI

DIRECTOR DE LA ORQUESTA:
JOSE MARIA FRANCO

AL PIANO: PROFESORA JOAQUINA MARTI

DECORADO Y VESTUARIO: PROPIEDAD DE LA COMPAÑIA
BOCETOS ESCENOGRAFICOS: SIGFRIDO BURMANN
FIGURINES: VICENTE VILLDES, F. RIVERO Y J. CAPULETTI
MODISTOS: ENCARNACION Y PASTRANA
DECORADOS: M. LOPEZ
LUMINOTECNIA: JOSE SANTIAGO
TRAMOYISTA: MANUEL MANCHEÑO
REGIDOR: FRANCISCO MARTINEZ

ES UN ESPECTACULO DE EXCLUSIVAS IZQUIERDO

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

CAPRICHO ESPAÑOL . . . Rimsky-Korsakow

VARIACIONES a) Elvira Real
Alberto Lorca
Idem b) Marianela de Montijo
Lola de Ronda
Gilda Navarra
Angela López
Alejandro Vega
José L. Márquez
Ramón Araque
José de la Mota
ALBORADA ..... Manolo Vargas
ESCENA GITANA. Pilar López
José Greco
FANDANGO..... Elvira Real
Manolo Vargas y
TODA LA COMPAÑIA

PUERTA TIERRA *(Bolero)* . . . . . Albéniz

Marianela de Montijo
Alberto Lorca

AGUA, AZUCARILLOS Y AGUARDIENTE. . . Chueca
(Estampa madrileña siglo XIX)

a) BARQUILLEROS
José Greco, Manolo Vargas
b) AGUADORA
Pilar López
c) VALS
Lola de Ronda, Alejandro Vega
d) LA BRONCA
Pilar López, Elvira Real, José Greco, Manolo Vargas
e) PASACALLE
Pilar López, Elvira Real, José Greco, Manolo Vargas

LOS CABALES. . . . . López Tejera
(Soleares y seguiriyas)

Pilar López, José Greco, Manolo Vargas,
Alejandro Vega, Antonio Cruz "Mairena",
Luis Maravilla y Manolo "El Sevillano"

Los figurines del CAPRICHO ESPAÑOL son de F. Rivero y Capuletti, realizados por Encarnación y Pastrana.

SEGUNDA PARTE

EL SOMBRERO DE TRES PICOS. M. Falla

Molinera..... Pilar López
Molinero..... José Greco
Corregidora..... Elvira Real
Corregidor..... Manolo Vargas
Petimetre..... Alejandro Vega
Moza..... Angela López
Alguaciles..... Juan Heredia
"Currito" Jiménez
Vecinas..... Elvira Real
Marianela de Montijo
Lola de Ronda
Gilda Navarra
Angela López
Vecinos..... Alejandro Vega
Alberto Lorca
José L. Márquez
Ramon Araque
José de la Mota
Diego Heredia
Antonio Heredia
Autoridades..... Manolo "El Sevillano"
José Capuletti

Los bocetos del decorado de EL SOMBRERO DE TRES PICOS son de Sigfrido BURMANN, realizados por Manuel López.
Los figurines son de Vicente VILDES, realizados por ENCARNACION.

Orquesta de 30 solistas, bajo la dirección del maestro

JOSE MARIA FRANCO

Es un espectáculo de EXCLUSIVAS IZQUIERDO

NOTA.—La Dirección Artística se reserva el derecho de alterar el orden del programa.

Figura 3.71 Pilar López en Teatro La Gran Vía. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, *97893/7*.

En 1949 Gilda Navarra se incorporó al Ballet de José Greco, lo que marcó una nueva etapa en su carrera profesional. Con esta compañía también se presentó en prestigiosos escenarios internacionales, como el Teatro de los Campos Elíseos en Paris, la Ópera de Bruselas y el Teatro Corso de Zúrich. Estas actuaciones reflejan el reconocimiento y la proyección internacional que alcanzó Navarra en el ámbito de la danza española.

Figura 3.72 Gilda Navarra, 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 37.2. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 26 de febrero de 2020).

Figura 3.73 Gilda Navarra. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3, Imagen, 36.4. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 26 de febrero de 2020).

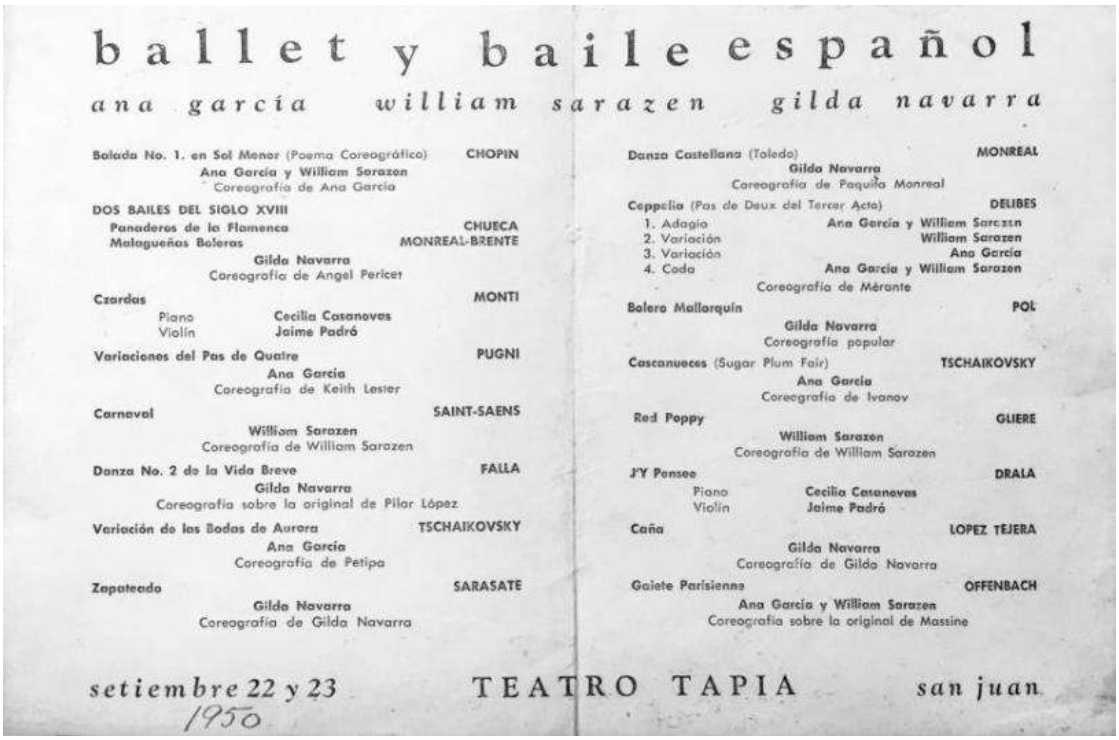
En 1950 Gilda y Ana García regresaron a Puerto Rico y establecieron una academia de ballet y bailes españoles en Santurce.[199] Como parte de sus esfuerzos por promover estas disciplinas, organizaron recitales en diversos escenarios de la isla. Se

[199] Ana García estudió en Nueva York y bailó con Ballet Society de George Balanchine y el Ballet de Alicia Alonso. Susan Homar, "Perfil de Gilda Navarra" Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, enero-junio 2002: 56-59.

presentaron en el Teatro Tapia[200], el Teatro de la UPR, Mayagüez y San Germán, donde colaboraron con el bailarín William Sarazen, miembro del Metropolitan Opera Ballet.[201] Las Figuras 3.74 y 3.75, correspondiente al concierto en el Teatro Tapia; Figuras 3.76 a 3.81, que muestran la presentación en la UPR, auspiciada por Pro Arte Musical; y Figuras 3.82 y 3.83, que recogen el recital en el Colegio de Agricultura de Mayagüez.

Figura 3.74 Ballet y Baile Español. 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

[200] "Concierto Ballet", *El Mundo*, 15 de septiembre de 1950, 9.
[201] "Pro Arte presentará Ana García y Gilda Navarra en Teatro UPR", *El Mundo*, 25 de noviembre de 1950, 5.



ballet y baile español

ana garcía william sarazen gilda navarra

Balada No. 1. en Sol Menor (Poema Coreográfico) CHOPIN
Ana García y William Sarazen
Coreografía de Ana García

DOS BAILES DEL SIGLO XVIII
Panaderos de la Flamenca CHUECA
Malagueñas Boleras MONREAL-BRENTE
Gilda Navarra
Coreografía de Angel Pericet

Czardas MONTI
Piano Cecilia Casanovas
Violín Jaime Padró

Variaciones del Pas de Quatre PUGNI
Ana García
Coreografía de Keith Lester

Carnaval SAINT-SAENS
William Sarazen
Coreografía de William Sarazen

Danza No. 2 de la Vida Breve FALLA
Gilda Navarra
Coreografía sobre la original de Pilar López

Variación de las Bodas de Aurora TSCHAIKOVSKY
Ana García
Coreografía de Petipa

Zapateado SARASATE
Gilda Navarra
Coreografía de Gilda Navarra

Danza Castellana (Toledo) MONREAL
Gilda Navarra
Coreografía de Paquita Monreal

Coppelia (Pas de Deux del Tercer Acto) DELIBES
1. Adagio Ana García y William Sarazen
2. Variación William Sarazen
3. Variación Ana García
4. Coda Ana García y William Sarazen
Coreografía de Mérante

Bolero Mallorquín POL
Gilda Navarra
Coreografía popular

Cascanueces (Sugar Plum Fair) TSCHAIKOVSKY
Ana García
Coreografía de Ivanov

Red Poppy GLIERE
William Sarazen
Coreografía de William Sarazen

J'Y Pense DRALA
Piano Cecilia Casanovas
Violín Jaime Padró

Caña LOPEZ TEJERA
Gilda Navarra
Coreografía de Gilda Navarra

Galete Parisienne OFFENBACH
Ana García y William Sarazen
Coreografía sobre la original de Massine

setiembre 22 y 23 1950 TEATRO TAPIA san juan

Figura 3.75 Cont. Ballet y Baile Español. 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

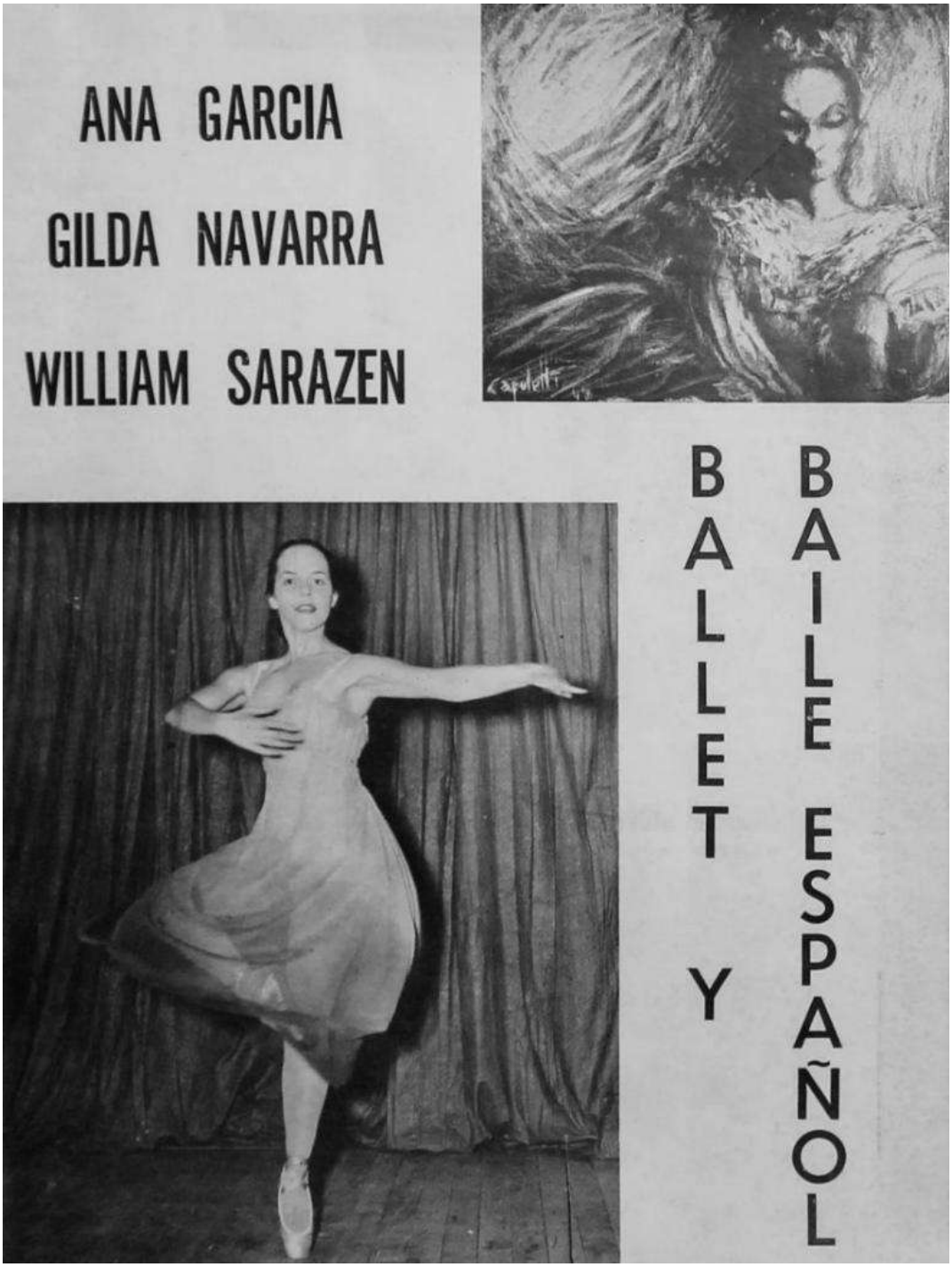


Figura 3.76 Ballet y baile español, Teatro UPR, 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 49.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Figura 3.77 Cont. Ballet y baile español, Teatro UPR, 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 49.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

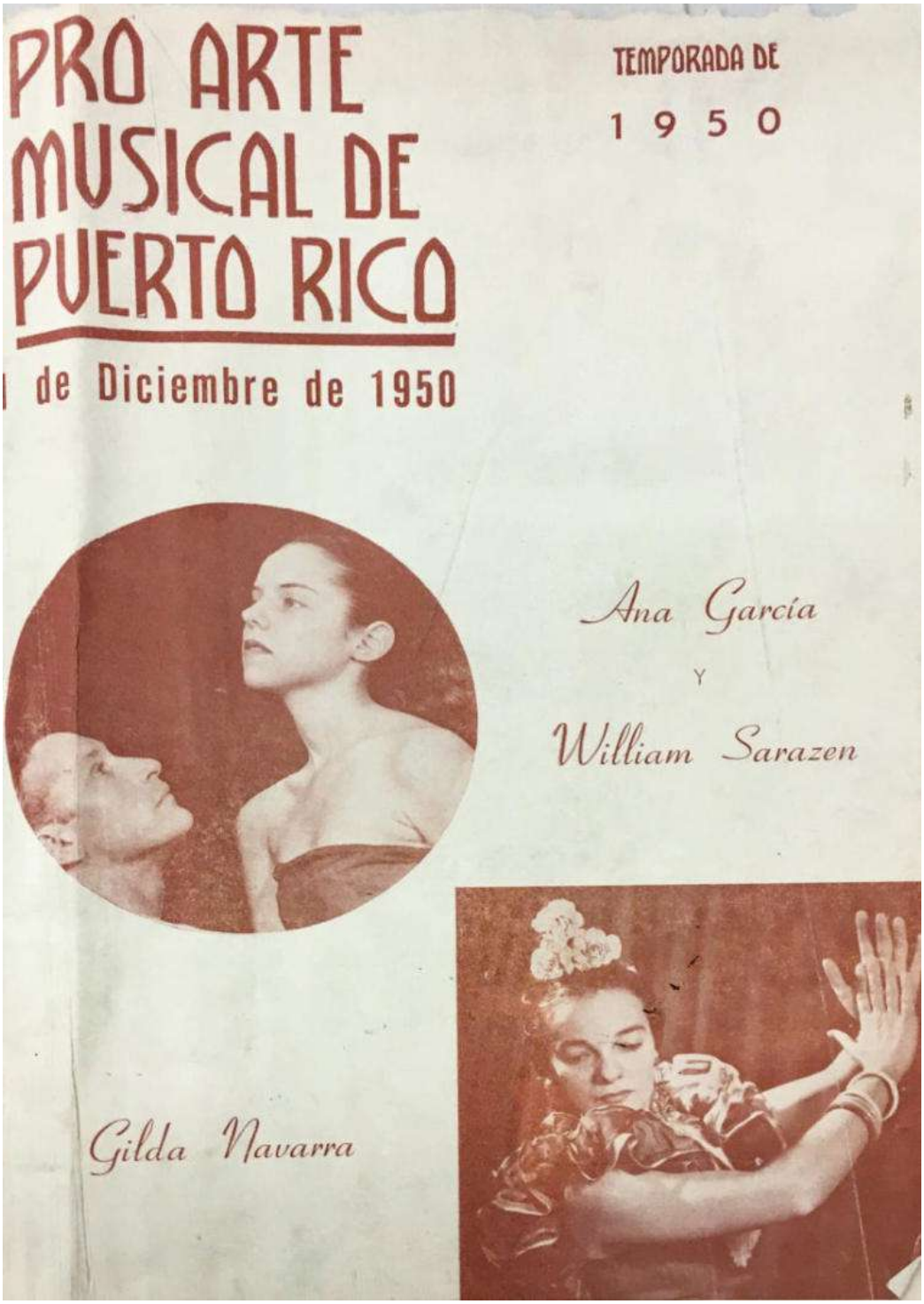
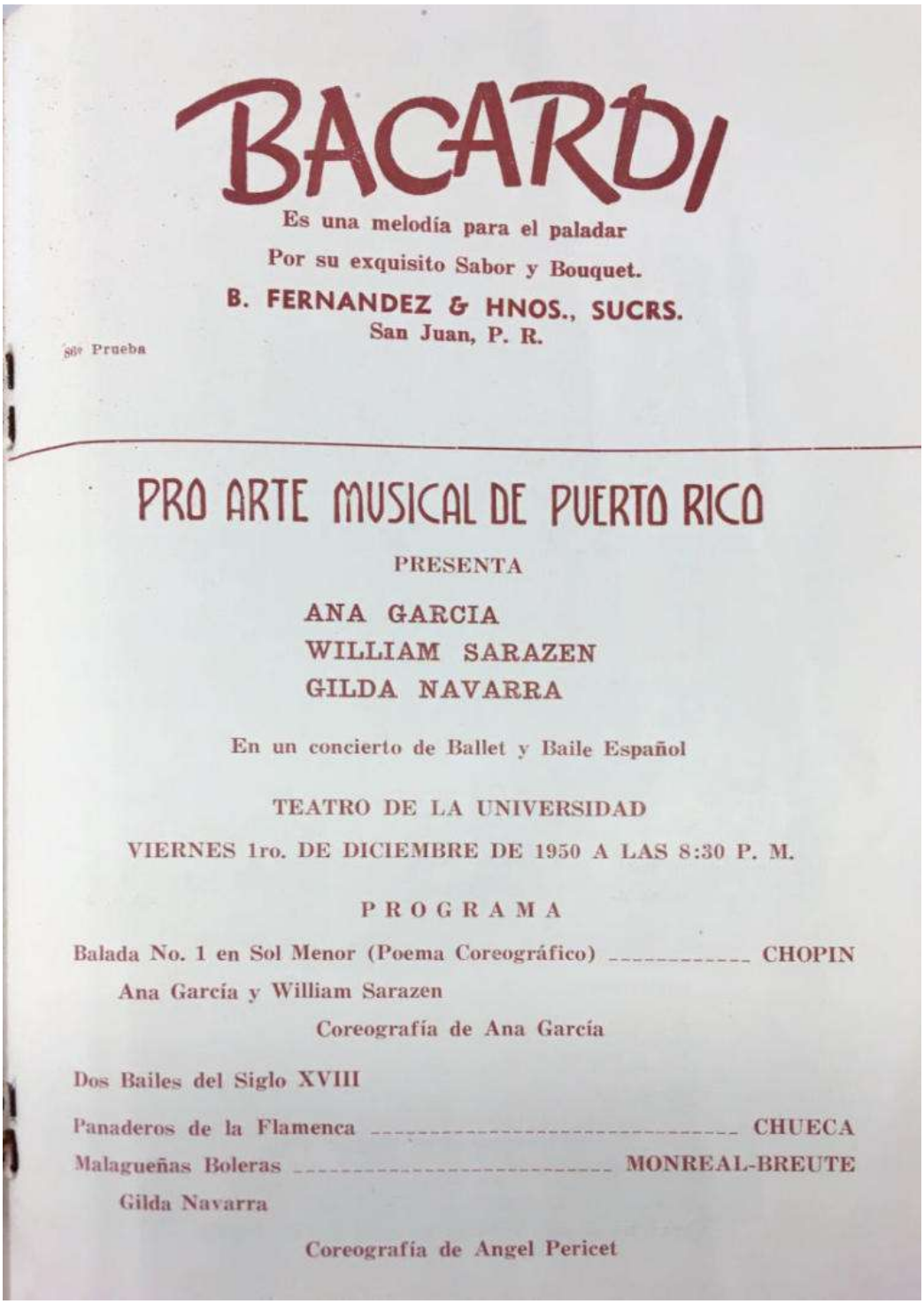


Figura 3.78 Ballet y Baile Español, Teatro UPR, 1 de diciembre de 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



BACARDI

Es una melodía para el paladar

Por su exquisito Sabor y Bouquet.

B. FERNANDEZ & HNOS., SUCRS.

San Juan, P. R.

8ª Prueba

PRO ARTE MUSICAL DE PUERTO RICO

PRESENTA

ANA GARCIA

WILLIAM SARAZEN

GILDA NAVARRA

En un concierto de Ballet y Baile Español

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

VIERNES 1ro. DE DICIEMBRE DE 1950 A LAS 8:30 P. M.

PROGRAMA

Balada No. 1 en Sol Menor (Poema Coreográfico) ---------- CHOPIN

Ana García y William Sarazen

Coreografía de Ana García

Dos Bailes del Siglo XVIII

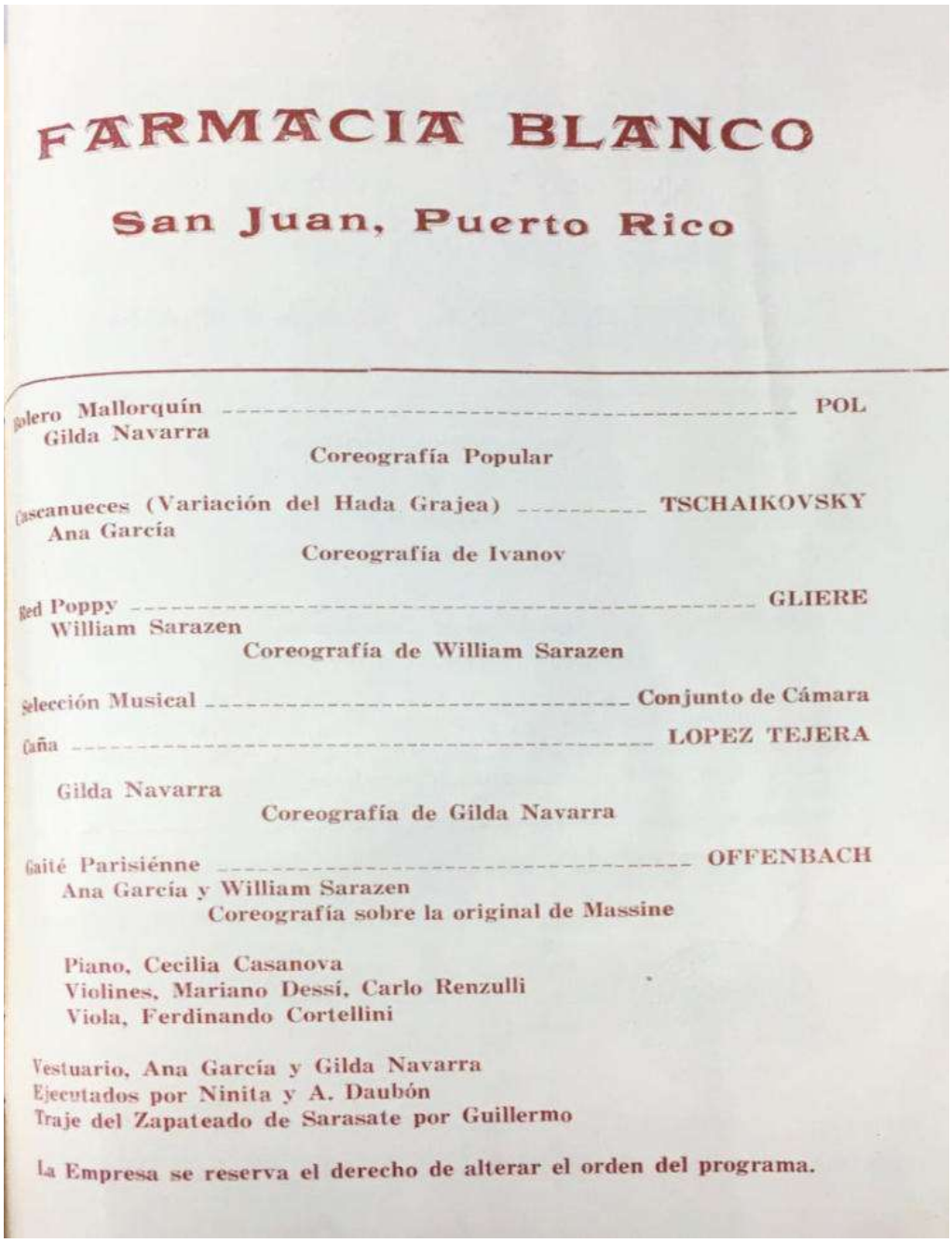
Panaderos de la Flamenca ---------- CHUECA

Malagueñas Boleras ---------- MONREAL-BREUTE

Gilda Navarra

Coreografía de Angel Pericet

Figura 3.79 Cont. Ballet y Baile Español, Teatro UPR, 1 de diciembre de 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



FARMACIA BLANCO

San Juan, Puerto Rico

Bolero Mallorquín ---------- POL
Gilda Navarra

Coreografía Popular

Cascanueces (Variación del Hada Grajea) ---------- TSCHAIKOVSKY
Ana García

Coreografía de Ivanov

Red Poppy ---------- GLIERE
William Sarazen

Coreografía de William Sarazen

Selección Musical ---------- Conjunto de Cámara

Caña ---------- LOPEZ TEJERA

Gilda Navarra

Coreografía de Gilda Navarra

Gaité Parisiénne ---------- OFFENBACH
Ana García y William Sarazen

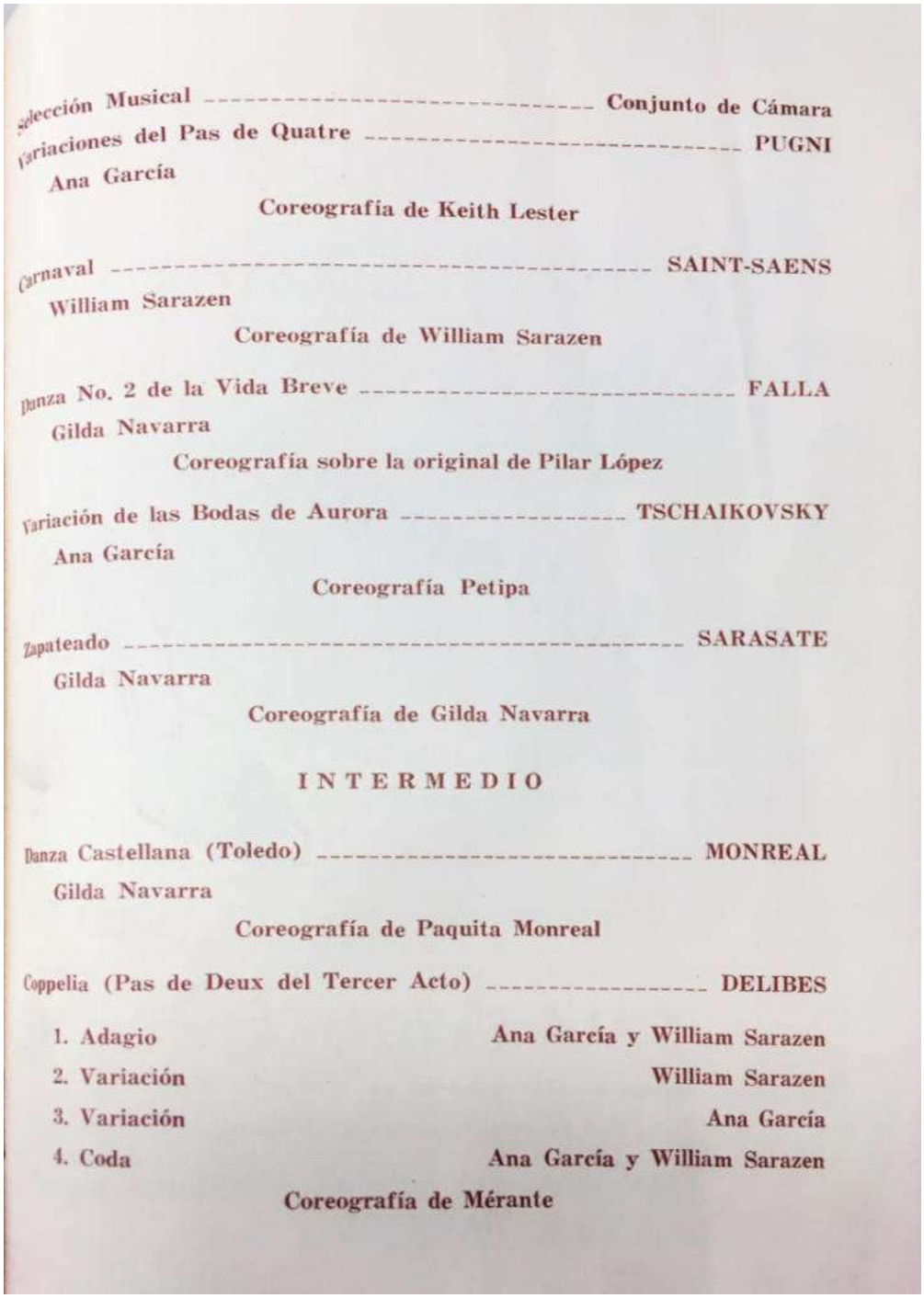
Coreografía sobre la original de Massine

Piano, Cecilia Casanova
Violines, Mariano Dessí, Carlo Renzulli
Viola, Ferdinando Cortellini

Vestuario, Ana García y Gilda Navarra
Ejecutados por Ninita y A. Daubón
Traje del Zapateado de Sarasate por Guillermo

La Empresa se reserva el derecho de alterar el orden del programa.

Figura 3.80 Cont. Ballet y Baile Español, Teatro UPR, 1 de diciembre de 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



Selección Musical ---------- Conjunto de Cámara

Variaciones del Pas de Quatre ---------- PUGNI

Ana García

Coreografía de Keith Lester

Carnaval ---------- SAINT-SAENS

William Sarazen

Coreografía de William Sarazen

Danza No. 2 de la Vida Breve ---------- FALLA

Gilda Navarra

Coreografía sobre la original de Pilar López

Variación de las Bodas de Aurora ---------- TSCHAIKOVSKY

Ana García

Coreografía Petipa

Zapateado ---------- SARASATE

Gilda Navarra

Coreografía de Gilda Navarra

INTERMEDIO

Danza Castellana (Toledo) ---------- MONREAL

Gilda Navarra

Coreografía de Paquita Monreal

Coppelia (Pas de Deux del Tercer Acto) ---------- DELIBES

1. Adagio — Ana García y William Sarazen
2. Variación — William Sarazen
3. Variación — Ana García
4. Coda — Ana García y William Sarazen

Coreografía de Mérante

Figura 3.81 Cont. Ballet y Baile Español, Teatro UPR, 1 de diciembre de 1950. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 51.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

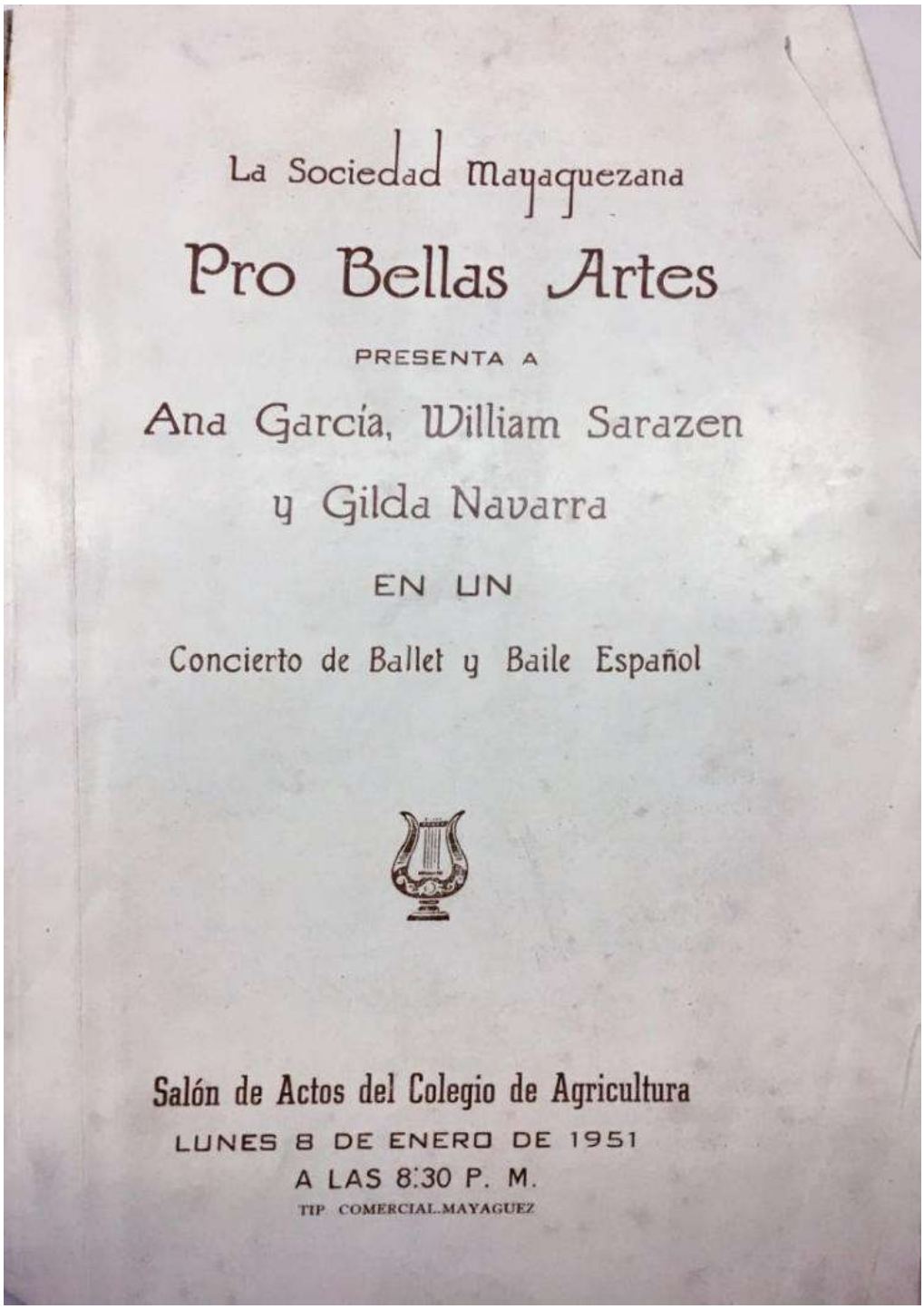
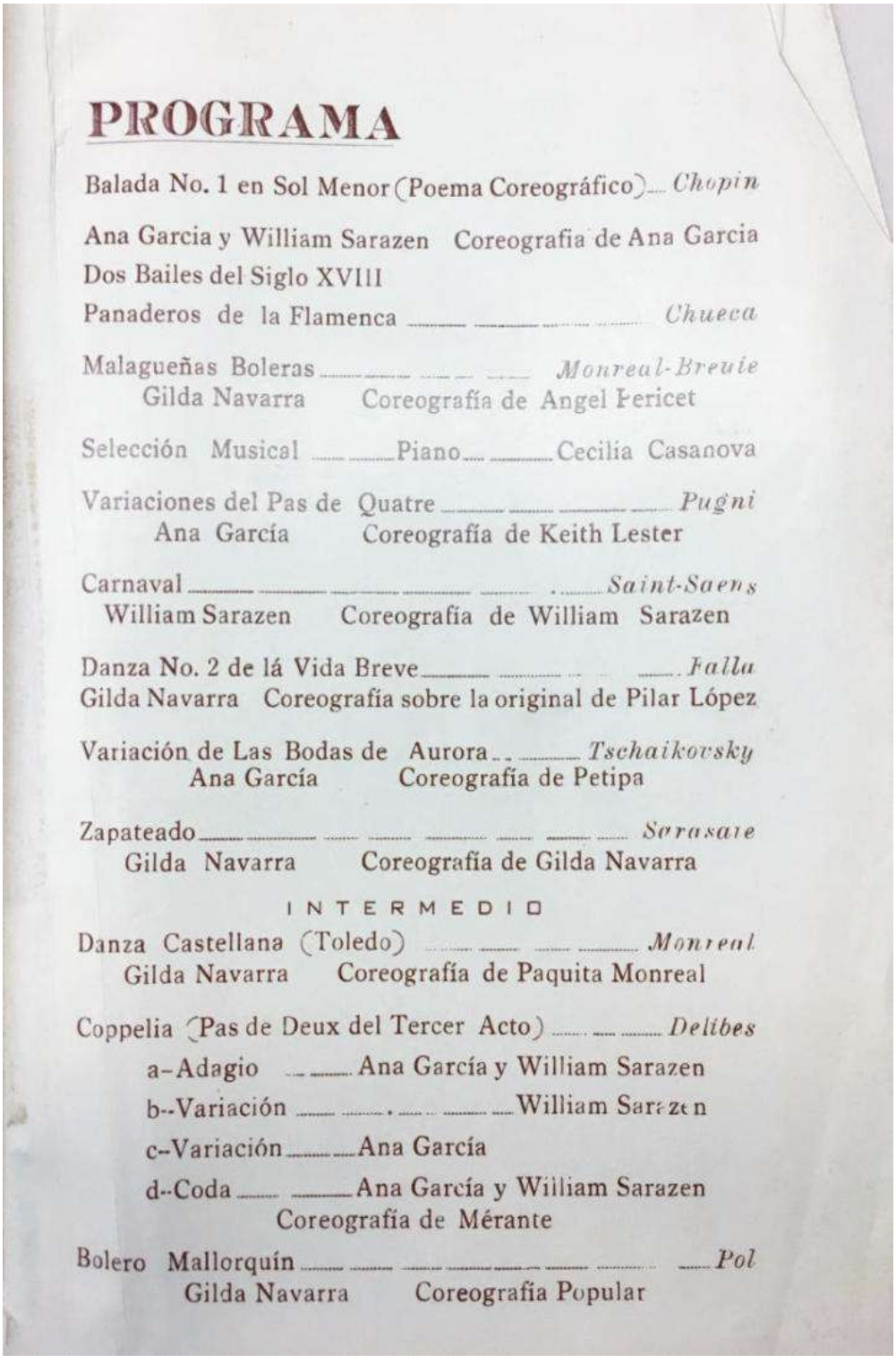


Figura 3.82 Ballet y baile español, Colegio de Agricultura, Mayagüez, 8 de enero de 1951. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



PROGRAMA

Balada No. 1 en Sol Menor (Poema Coreográfico) ... *Chopin*

Ana Garcia y William Sarazen Coreografia de Ana Garcia

Dos Bailes del Siglo XVIII

Panaderos de la Flamenca ... *Chueca*

Malagueñas Boleras ... *Monreal-Breuie*
Gilda Navarra Coreografía de Angel Fericet

Selección Musical ... Piano ... Cecilia Casanova

Variaciones del Pas de Quatre ... *Pugni*
Ana García Coreografía de Keith Lester

Carnaval ... *Saint-Saens*
William Sarazen Coreografía de William Sarazen

Danza No. 2 de lá Vida Breve ... *Falla*
Gilda Navarra Coreografía sobre la original de Pilar López

Variación de Las Bodas de Aurora ... *Tschaikovsky*
Ana García Coreografía de Petipa

Zapateado ... *Sarasate*
Gilda Navarra Coreografía de Gilda Navarra

INTERMEDIO

Danza Castellana (Toledo) ... *Monreal*
Gilda Navarra Coreografía de Paquita Monreal

Coppelia (Pas de Deux del Tercer Acto) ... *Delibes*

a–Adagio ... Ana García y William Sarazen

b--Variación ... William Sarazen

c--Variación ... Ana García

d--Coda ... Ana García y William Sarazen

Coreografía de Mérante

Bolero Mallorquín ... *Pol*
Gilda Navarra Coreografía Popular

Figura 3.83 Cont. Ballet y baile español, Colegio de Agricultura, Mayagüez, 8 de enero de 1951. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Cipriano de Rivas Cherif se destacó como director teatral, crítico literario y figura clave en la renovación escénica española.[202] Proveniente de una familia liberal, estudió Derecho por mandato familiar, aunque su verdadera vocación siempre fue el teatro. Durante su estancia en Italia entró en contacto con la ópera y las teorías vanguardistas de Gordon Craig, lo que marcó el inicio de su carrera experimental. Entre 1920 y 1930 dirigió teatros innovadores como El Mirlo Blanco y El Caracol, y fue libretista de numerosas piezas de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, *la Argentina*. Más adelante, entre 1930 y 1936, colaboró con Margarita Xirgu y puso en escena obras que integraron escenografías modernas, consolidando su papel como renovador de la escena española. La fundación del Teatro Escuela de Arte (TEA) evidenció su interés en fusionar la práctica escénica con la formación pedagógica. Aunque la Guerra Civil española interrumpió su trayectoria al ser represaliado durante el franquismo. Rivas Cherif mantuvo su compromiso con el teatro incluso en prisión, al ser encerrado en el franquismo, donde organizó producciones teatrales. Posteriormente, se exilió y continuó su legado en México, con estancias en Puerto Rico y Guatemala, donde promovió iniciativas escénicas y formativas.

Su llegada a Puerto Rico en septiembre de 1949 respondió a invitaciones para dictar conferencias sobre el teatro español en los recintos de Río Piedras y Mayagüez de la UPR. Además de abordar temas teatrales, manifestó interés por conocer la escena local.[203] La Asociación Pro Democracia lo invitó a impartir la conferencia titulada *Manuel Azaña: Apuntes para el retrato de un desconocido* en el Ateneo

[202] Real Academia de la Historia. "Cipriano de Rivas Cherif" *Diccionario Biográfico Español,* última modificación en 2024. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/37955-cipriano-de-rivas-cherif.
[203] "Rivas Cherif se halla interesado en Proyecto Patronato de Arte", *El Mundo*, 8 de septiembre de 1949, 7.

Puertorriqueño.[204] En el marco de estas actividades, Rivas Cherif dirigió *La Cuarentona* de Alejandro Tapia y Rivera, presentada en el Teatro Tapia en diciembre de 1949.[205] La UPR lo nombró profesor visitante, lo que le permitió dirigir el Teatro Rodante en los recintos de Río Piedras y Mayagüez. Con la compañía Teatro Español de América, presentó *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona en la UPR en 1950. En 1951 las hermanas García participaron en presentaciones realizadas los días 2 y 4 de marzo en el Teatro Tapia. Estos eventos, organizados por el dramaturgo exiliado español Cipriano de Rivas Cheriff, director de la Compañía de Teatro Español de América en Puerto Rico (TEA PR), incluyeron un programa centrado en el ballet y los bailes españoles. Durante estas funciones, las hermanas compartieron escenario con un cuadro flamenco.[206]

[204] "Cipriano Rivas Cherif habla hoy en el Ateneo", *El Mundo*, 2 de noviembre de 1949, 7.
[205] "Rivas Cherif dirigirá obra *La Cuarentona*", *El Mundo*, 17 de noviembre de 1949, 13.
[206] "Concierto de ballet y baile español", *El Mundo*, 1ro de marzo de 1951, 17.

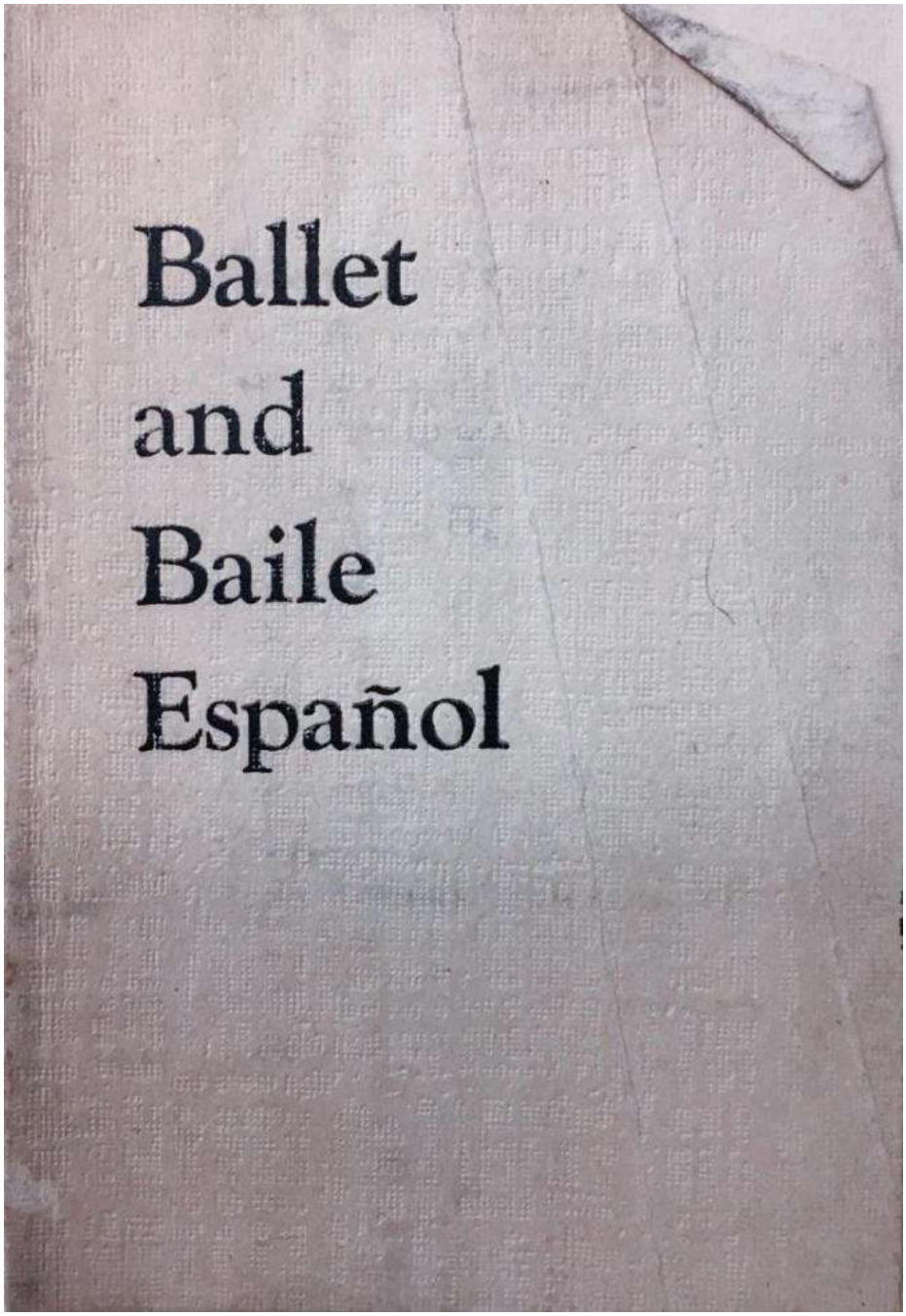


Figura 3.84 Cuadro flamenco por Ana García y Gilda Navarra, presentado por C. de Rivas Cherif. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

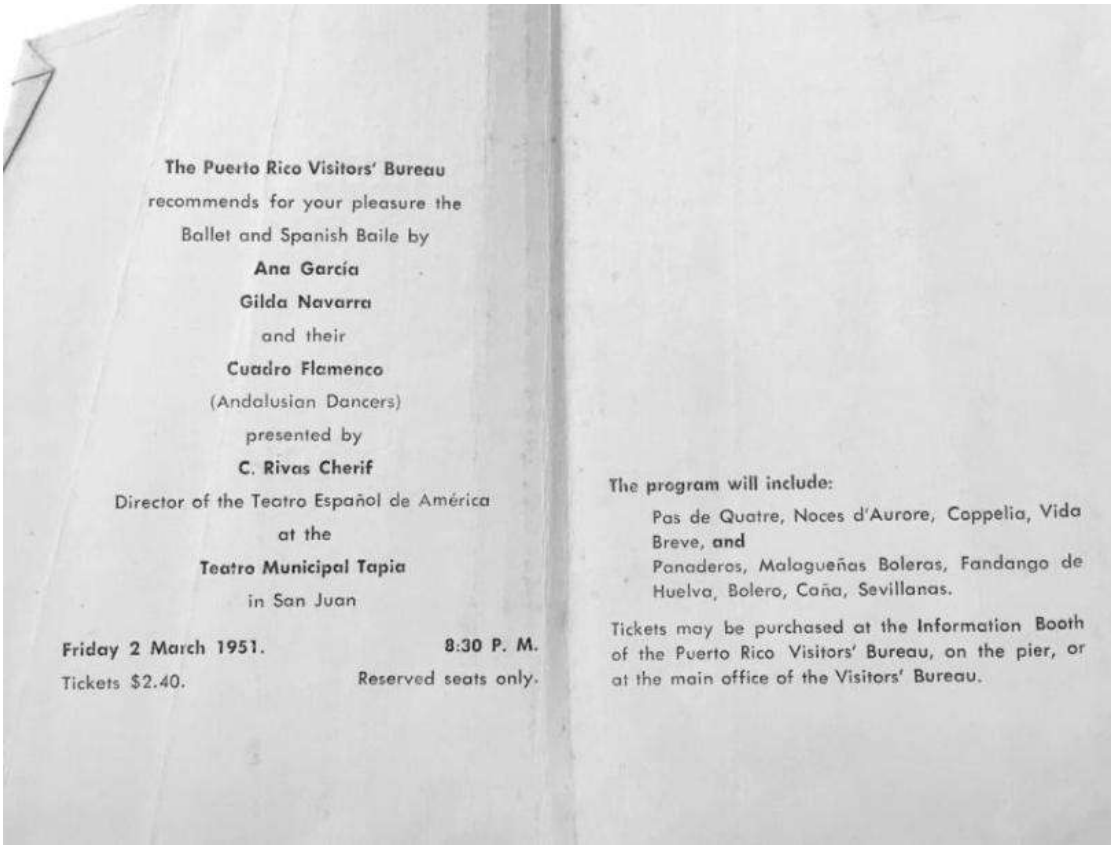


Figura 3.85 Cont. Cuadro flamenco por Ana García y Gilda Navarra, presentado por C. de Rivas Cherif. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

La colaboración de las hermanas García con Rivas Cherif evolucionó significativamente a partir de estos primeros encuentros, que inicialmente se centraron en la danza. Sin embargo, en las producciones teatrales que dirigió las artistas asumieron roles actorales que demandaron versatilidad y adaptabilidad. En 1951, bajo su dirección, se estrenó *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca en el Teatro de la UPR, donde Ana García interpretó a Amelia y Gilda Navarra dio vida a Prudencia (Figuras 3.86-3.87). Ese mismo año, Rivas Cherif dirigió *Yerma* de Federico García Lorca en la UPR. Esta producción contó con la participación

destacada de ambas hermanas e integró a las alumnas de su academia de ballet y baile español, quienes complementaron el elenco (Figuras 3.88-3.89).

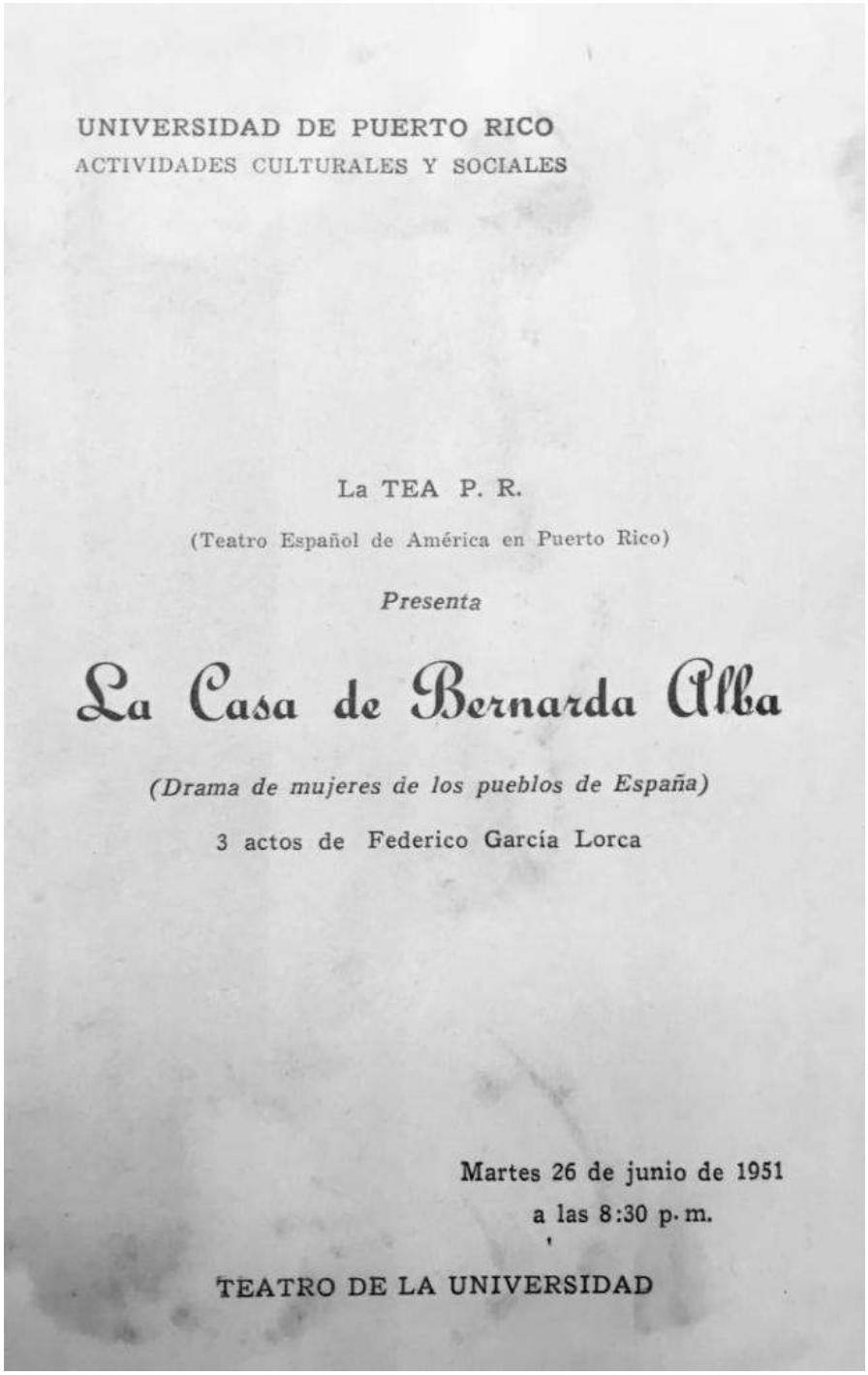


Figura 3.86 *La casa de Bernarda Alba*. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.6. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

LA CASA DE BERNARDA ALBA

Drama en tres actos de

Federico García Lorca

REPARTO

Bernarda ---------- Mona Marti

Angustias ---------- Amparo Granell

Martirio ---------- Gladys Aguayo

Magdalena ---------- Sonia Morales

Amelia ---------- Ana García

Adela ---------- Gloria Arjona

La Abuela ---------- Milagros Pablos

Poncia ---------- Lydia Echevarría

Criada ---------- Alicia Moreda

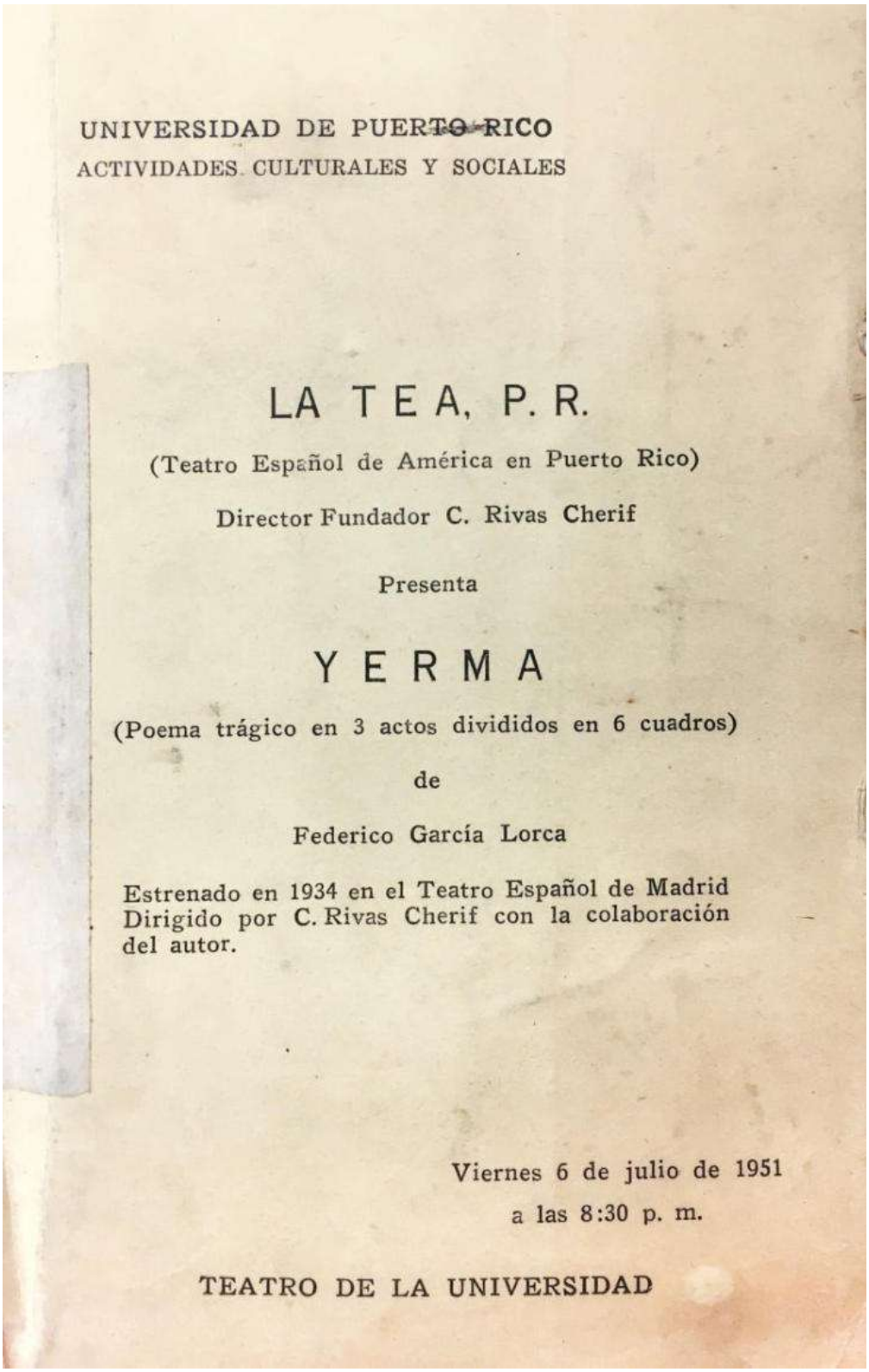
Prudencia ---------- Gilda Navarra

Mujer 1ª ---------- Hilda Inés López

Mujer 2ª ---------- Hedda Mac-Miller

Dirección: C. Rivas Cherif

Figura 3.87 Cont. *La casa de Bernarda Alba*. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.6. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO
ACTIVIDADES CULTURALES Y SOCIALES

LA TEA, P. R.

(Teatro Español de América en Puerto Rico)

Director Fundador C. Rivas Cherif

Presenta

YERMA

(Poema trágico en 3 actos divididos en 6 cuadros)

de

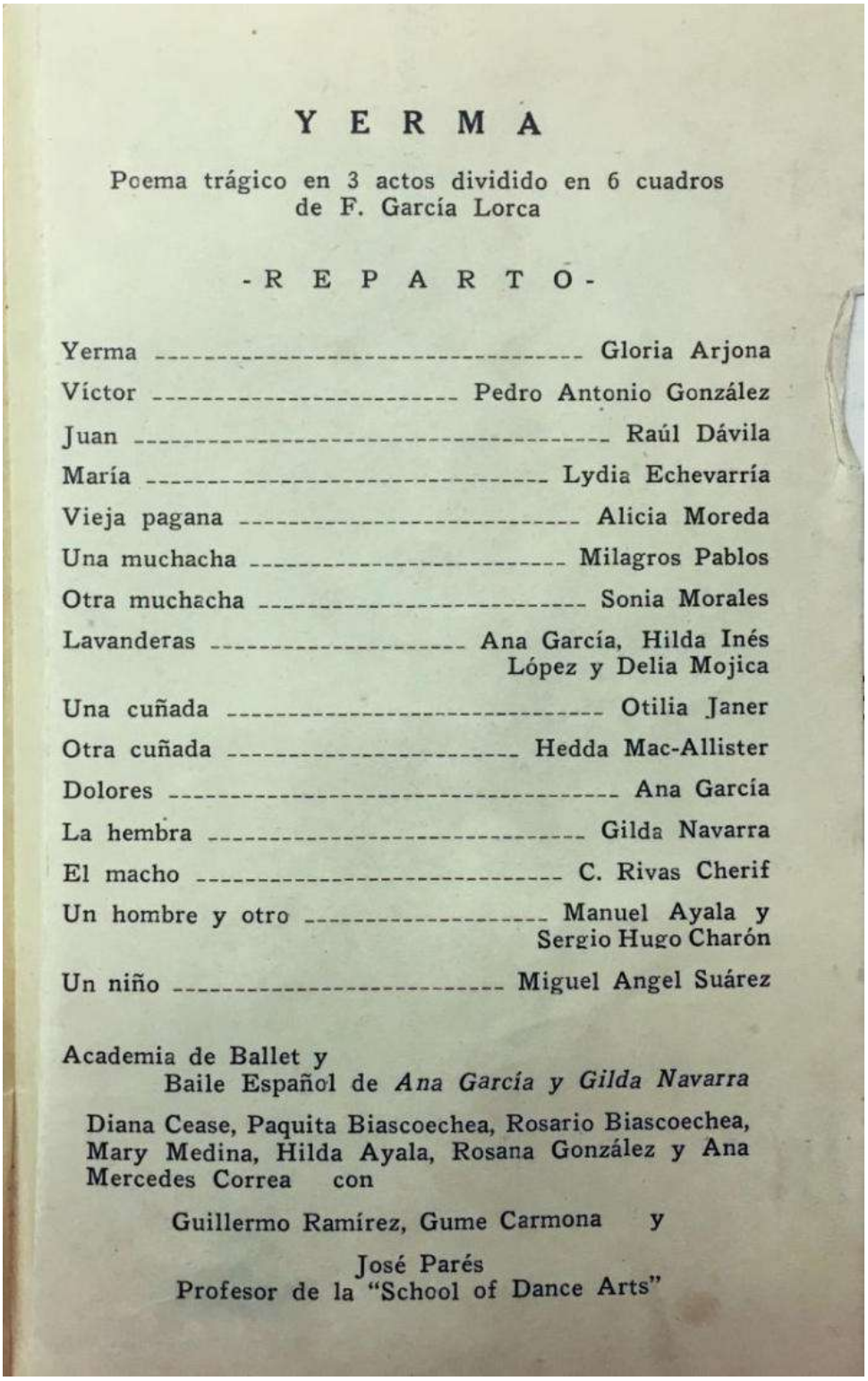
Federico García Lorca

Estrenado en 1934 en el Teatro Español de Madrid
Dirigido por C. Rivas Cherif con la colaboración
del autor.

Viernes 6 de julio de 1951
a las 8:30 p. m.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

Figura 3.88 *Yerma*. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



Y E R M A

Poema trágico en 3 actos dividido en 6 cuadros
de F. García Lorca

- R E P A R T O -

Yerma ---------- Gloria Arjona
Víctor ---------- Pedro Antonio González
Juan ---------- Raúl Dávila
María ---------- Lydia Echevarría
Vieja pagana ---------- Alicia Moreda
Una muchacha ---------- Milagros Pablos
Otra muchacha ---------- Sonia Morales
Lavanderas ---------- Ana García, Hilda Inés López y Delia Mojica
Una cuñada ---------- Otilia Janer
Otra cuñada ---------- Hedda Mac-Allister
Dolores ---------- Ana García
La hembra ---------- Gilda Navarra
El macho ---------- C. Rivas Cherif
Un hombre y otro ---------- Manuel Ayala y Sergio Hugo Charón
Un niño ---------- Miguel Angel Suárez

Academia de Ballet y
Baile Español de *Ana García y Gilda Navarra*

Diana Cease, Paquita Biascoechea, Rosario Biascoechea, Mary Medina, Hilda Ayala, Rosana González y Ana Mercedes Correa con

Guillermo Ramírez, Gume Carmona y

José Parés
Profesor de la "School of Dance Arts"

Figura 3.89 Cont. *Yerma*. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4, Imagen 53.3. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Aunque esta sección de la tesis está centrada en la figura de Gilda Navarra, no se puede pasar por alto el impacto que tuvo Federico García Lorca en la Generación del 30 y en la UPR a través de la Facultad de Estudios Hispánicos. Según Aníbal Salazar Anglada en su texto *Lorca muere en Puerto Rico: silencios, homenajes, elegías y otros llantos*, Federico García Lorca, aunque nunca visitó Puerto Rico, García Lorca influyó en la literatura de la isla a través de obras como *Romancero gitano* (1928).[207] La Generación del 30 puertorriqueña adoptó esta obra como referencia literaria, retomando el romance como forma poética. Este género, tradicional en la literatura española, se convirtió en un medio para expresar temas locales y culturales.

Francisco Manrique Cabrera destacó entre los poetas que siguieron la huella de Lorca. Su *Romance meñique* refleja tal cercanía al estilo lorquiano que el propio Lorca comentó: "Este poema pude haberlo escrito yo". Joaquín López López también exploró el romance en *A plena lumbre* (1934) y *Romancero de la luna* (1939). Estas obras consolidaron el romance como forma predominante en la poesía de la época.

La difusión de la obra de Lorca en Puerto Rico se realizó a través de revistas culturales y el intercambio académico. Publicaciones como *Índice* y la *Revista de Estudios Hispánicos* abordaron su obra, fortaleciendo los lazos entre la literatura española y puertorriqueña. Figuras como Federico de Onís y Fernando de los Ríos

[207] Aníbal Salazar Anglada, *Lorca muere en Puerto Rico: silencios, homenajes, elegías y otros llantos*, Revista de Estudios Hispánicos 5, no. 1 (2018), 26.

impulsaron este acercamiento desde espacios académicos en Nueva York y San Juan.[208]

Por otra parte, Anglada señala en su texto que el conflicto entre franquistas y exiliados trascendió la Península Ibérica. Puerto Rico se convirtió en escenario de disputas ideológicas que involucraron tanto a la prensa como a instituciones culturales. La presencia de exiliados republicanos generó roces con sectores afines al franquismo. La muerte de Lorca el 18 de agosto de 1936 recibió poca atención en la prensa puertorriqueña. *El Mundo*, el periódico de mayor circulación en la isla, ignoró inicialmente la noticia y luego le dedicó una columna publicada el 10 de septiembre de 1936.[209] La cobertura limitada refleja la polarización política en la isla durante la Guerra Civil española. La prensa evitó enfatizar la dimensión simbólica de Lorca como figura antifascista. Este silencio mostró las tensiones ideológicas que atravesaban los medios locales. Esta influencia literaria se extendió más allá de la poesía y la narrativa y alcanzó el ámbito teatral, especialmente a través de la UPR y su Departamento de Drama. La institución, comprometida con la difusión de la obra de Lorca, contó con la dirección de Victoria Espinosa para llevar a escena las complejidades de su teatro.[210]

---

[208] Consuelo Naranjo Orovio, *Los caminos de la JAE en América Latina: Redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos*, Revista de Indias, vol. LXVII, núm. 239, 2007.
[209] "Federico García Lorca fusilado", *El Mundo*, 10 de septiembre de 1936, 3.
[210] Victoria Espinosa fue una destacada directora, productora, pedagoga y figura fundamental del teatro puertorriqueño del siglo XX. Nació en Puerto Rico en 1922 y dedicó más de siete décadas a las artes escénicas, donde se convirtió en pionera e innovadora. Realizó estudios en la UPR, donde completó un bachillerato en artes con especialización en teatro entre 1945 y 1949. Posteriormente, obtuvo su maestría en Estudios Hispánicos y cursó estudios doctorales en teatro práctico en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), siendo una de las pocas personas en lograr dicho grado en ese programa.

Según Rosalina Perales, *Victoria Espinosa, mujer de teatro, puertorriqueña eterna*, señala que Espinosa dirigió los estrenos mundiales de *Así que pasen cinco años* en 1954 y *El público* en 1978, ambos presentados en la UPR.[211] También estrenó *Teatro breve* en 1965, por Theatron en el Ateneo. Estas obras fundamentales además figuran como su teatro surrealista completo.[212]

Asimismo, Victoria Espinosa también dirigió teatro variado de Lorca como: *Los títeres de cachiporra*, *La zapatera prodigiosa* (diseñó un escenario giratorio), *El retablillo de don Cristóbal*, *Yerma*, *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*, en diversas reposiciones. Su relación con el teatro se remonta a sus estudios en Middlebury College con Francisco y Concha García Lorca; y a su formación en la UPR en Río Piedras con Santiago Lavandero y Ludwig Schajowicz.[213]

Estas puestas en escena por Victoria Espinosa en definitiva reafirmaron la presencia cultural de Lorca en la isla y ofrecieron a la comunidad puertorriqueña la oportunidad de experimentar las propuestas vanguardistas del autor español. La elección de estas obras, caracterizadas por su lenguaje simbólico y estructuras experimentales, evidenció un interés por explorar temas universales como el amor, el tiempo, la identidad y la represión, asuntos que encontraron eco en las dinámicas culturales y políticas de Puerto Rico durante las décadas de 1950 y 1970. El legado literario de Lorca se transformó en una experiencia escénica que fortaleció los lazos entre la literatura, el teatro y la sociedad puertorriqueña.

---

[211] Rosalina Perales, *Victoria Espinosa, mujer de teatro, puertorriqueña eterna*, Argus-a: Artes y Humanidades, Vol. X, Ed. Nº 37 (septiembre 2020), 6.
[212] Laura Robledo González, *Federico García Lorca, Victoria Espinosa y el Teatro de la Universidad de Puerto Rico*, en *La Página*, ed. Iris M. Zavala y Domingo-Luis Hernández, con la colaboración de Eugenio García Cuevas, Año XXII, núm. 1/2/3 (2010): 199–219, Nº 83–85, ISSN 0214-8390.
[213] *Ibid.,* 199.

Al igual que Victoria Espinosa impulsó el desarrollo cultural en Puerto Rico a través de la creación de grupos teatrales y la dirección del Teatro Infantil Universitario, Gilda Navarra orientó parte de su trayectoria artística hacia la formación de las nuevas generaciones. Ambas artistas compartieron el interés por promover las artes escénicas entre el público infantil, reconociendo la importancia de cultivar la sensibilidad artística desde temprana edad. Espinosa, desde el teatro, buscaba un "teatro total" que integrara espectáculo y formación, mientras que Navarra, a través de la danza y el movimiento, fomentaba la educación cultural en la infancia.[214]

En esa misma línea, la academia de bailes de Ana García y Gilda Navarra amplió su alcance al fundar el Teatro del Niño, institución dedicada a la formación infantil. Esta iniciativa contribuyó al desarrollo cultural de la comunidad al ofrecer experiencias escénicas diseñadas para niños. Entre las producciones destacadas de la compañía figuran las piezas *Pedro y el Lobo* y *La cucaracha Martina*, con música de Jack Delano, la coreografía de Gilda Navarra y escenografía del exiliado español Carlos Marichal presentadas en el Teatro Tapia el 22 de febrero de 1952.[215] Según Alma Concepción, bailarina solista de Ballets de San Juan, en su escrito, *Recordando los comienzos: Ballets de San Juan*, menciona que, aunque *Pedro y el Lobo* era un cuento musicalizado por Prokofiev y *La cucaracha Martina*, se desarrollaba en Puerto Rico: "[…] los personajes bailábamos bailes españoles: la cucarachita, un *Zapateado*, y el ratoncito una *Farruca*, mientras que las amigas de la cucarachita representaban

[214] *Ibid*., 7.
[215] "*Pedro y el lobo*, *La cucarachita Martina*", *El Mundo*, 30 de enero de1952, 22.

diferentes bailes regionales. La escenografía, diseñada por Carlos Marichal, estuvo también inspirada en una casa española".[216]

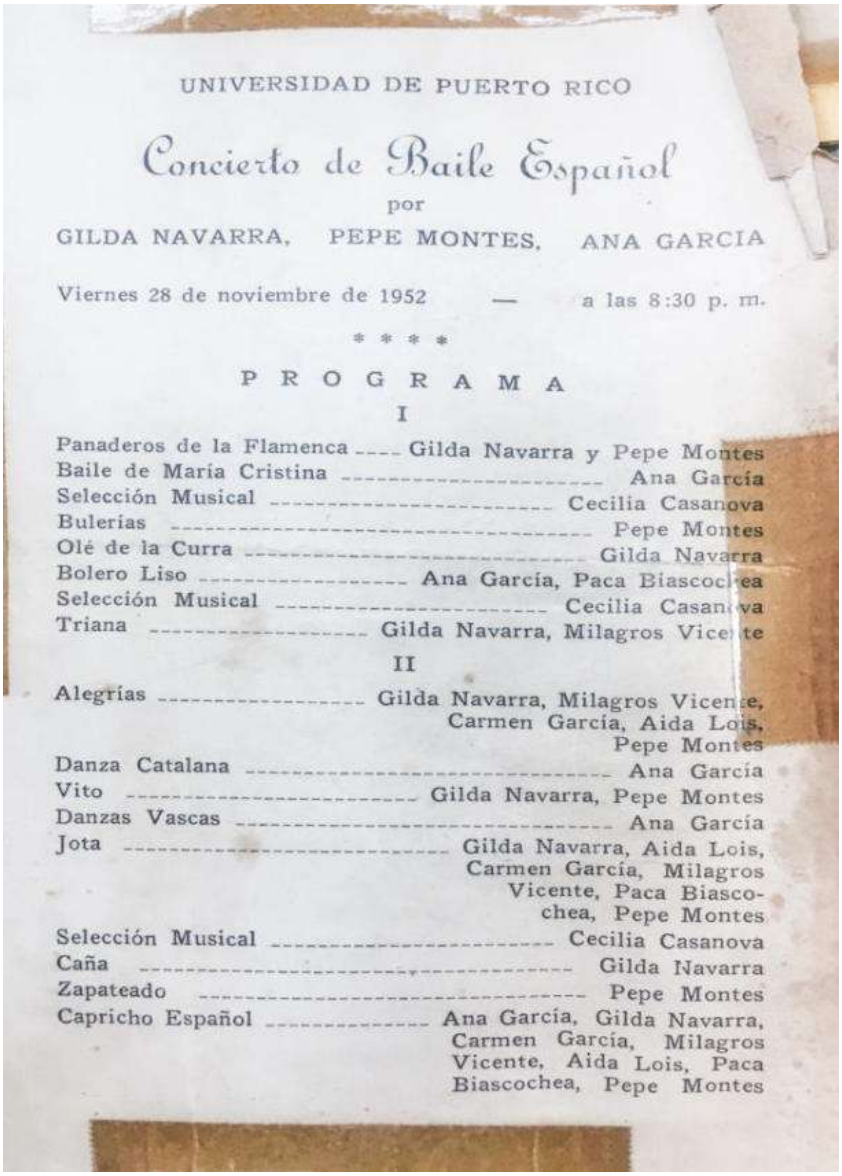
Al igual que la fundación del Teatro del Niño permitió a Gilda Navarra promover la educación artística infantil, sus presentaciones en el ámbito profesional contribuyeron a enriquecer la vida cultural puertorriqueña. La versatilidad de Navarra se reflejó tanto en su compromiso con la formación de las nuevas generaciones como en su activa participación en la escena artística del país. Entre el 15 y el 17 de agosto de 1952, junto a Ana García y Pepe Montes, la coreógrafa ofreció un concierto de bailes españoles en el Teatro Tapia con la colaboración musical de los pianistas Cecilia Casanova y Alfredo Romero, quien se encargó de los arreglos. Este evento marcó el inicio de una destacada colaboración entre los tres artistas.

Ese mismo año, el 14 de octubre, volvieron a presentarse en el Teatro Universitario bajo el auspicio de la División de Actividades Culturales y Sociales de la UPR. Ambas presentaciones evidenciaron el interés de Navarra por acercar diversas manifestaciones artísticas al público puertorriqueño y fortalecer los lazos entre la danza, la música y la comunidad académica. Esta faceta profesional complementó su labor educativa, consolidando su figura como una promotora integral de las artes escénicas en la isla.[217]

El 28 de noviembre Gilda Navarra, Pepe Montes y Ana García se presentaron en el Teatro de la UPR. El concierto incluyó la participación de las bailarinas Paquita Biascoechea, Carmen Irma García, Milagros Vicente, Aida Luz Lois y la pianista

[216] Alma Concepción, "Recordando los comienzos: Ballets de San Juan"*, 80 grados*, 4 de diciembre de 2020, https://www.80grados.net/recordando-los-comienzos-ballets-de-san-juan/.
[217] "Bailes españoles", *El Mundo*, 14 de octubre de 1952, 8.

Cecilia Casanova. La función se organizó con el propósito de recaudar fondos para la Navidad del Niño (Figura 3.90).



UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Concierto de Baile Español

por

GILDA NAVARRA, PEPE MONTES, ANA GARCIA

Viernes 28 de noviembre de 1952 — a las 8:30 p. m.

* * * *

PROGRAMA

I

Panaderos de la Flamenca	Gilda Navarra y Pepe Montes
Baile de María Cristina	Ana García
Selección Musical	Cecilia Casanova
Bulerías	Pepe Montes
Olé de la Curra	Gilda Navarra
Bolero Liso	Ana García, Paca Biascochea
Selección Musical	Cecilia Casanova
Triana	Gilda Navarra, Milagros Vicente

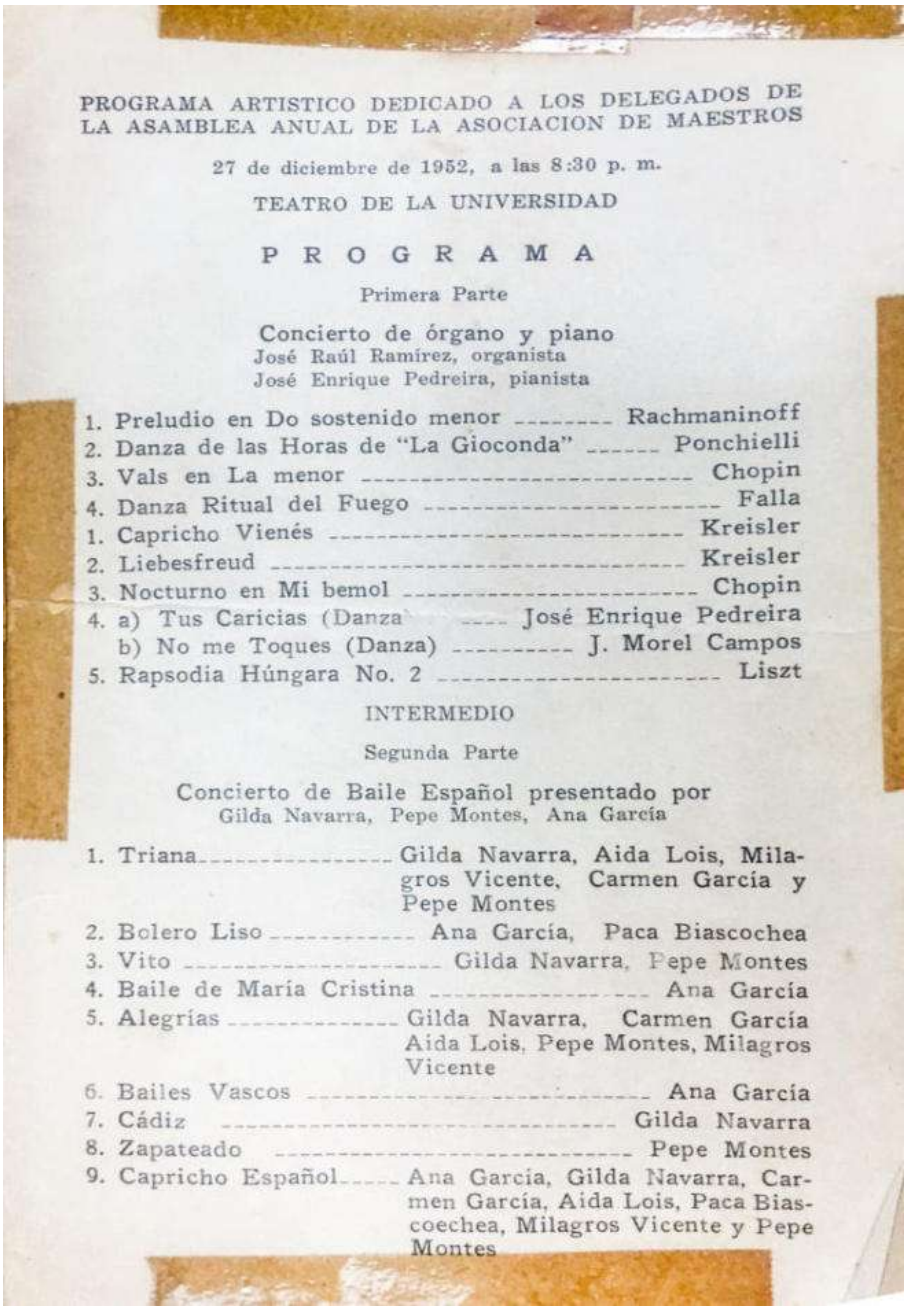
II

Alegrías	Gilda Navarra, Milagros Vicente, Carmen García, Aida Lois, Pepe Montes
Danza Catalana	Ana García
Vito	Gilda Navarra, Pepe Montes
Danzas Vascas	Ana García
Jota	Gilda Navarra, Aida Lois, Carmen García, Milagros Vicente, Paca Biascochea, Pepe Montes
Selección Musical	Cecilia Casanova
Caña	Gilda Navarra
Zapateado	Pepe Montes
Capricho Español	Ana García, Gilda Navarra, Carmen García, Milagros Vicente, Aida Lois, Paca Biascochea, Pepe Montes

Figura 3.90 Concierto de baile español, 28 de noviembre de 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Posteriormente, el 27 de diciembre las hermanas García y Pepe Montes ofrecieron un concierto de baile español dedicado a los delegados de la asamblea anual de la Asociación de Maestros. La presentación tuvo lugar en el Teatro

Universitario y contó con la participación de las mismas bailarinas y de la pianista mencionada anteriormente (Figura 3.91).



PROGRAMA ARTISTICO DEDICADO A LOS DELEGADOS DE LA ASAMBLEA ANUAL DE LA ASOCIACION DE MAESTROS

27 de diciembre de 1952, a las 8:30 p. m.

TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

P R O G R A M A

Primera Parte

Concierto de órgano y piano
José Raúl Ramírez, organista
José Enrique Pedreira, pianista

1. Preludio en Do sostenido menor ..... Rachmaninoff
2. Danza de las Horas de "La Gioconda" ..... Ponchielli
3. Vals en La menor ..... Chopin
4. Danza Ritual del Fuego ..... Falla
1. Capricho Vienés ..... Kreisler
2. Liebesfreud ..... Kreisler
3. Nocturno en Mi bemol ..... Chopin
4. a) Tus Caricias (Danza) ..... José Enrique Pedreira
   b) No me Toques (Danza) ..... J. Morel Campos
5. Rapsodia Húngara No. 2 ..... Liszt

INTERMEDIO

Segunda Parte

Concierto de Baile Español presentado por
Gilda Navarra, Pepe Montes, Ana García

1. Triana ..... Gilda Navarra, Aida Lois, Milagros Vicente, Carmen García y Pepe Montes
2. Bolero Liso ..... Ana García, Paca Biascochea
3. Vito ..... Gilda Navarra, Pepe Montes
4. Baile de María Cristina ..... Ana García
5. Alegrías ..... Gilda Navarra, Carmen García Aida Lois, Pepe Montes, Milagros Vicente
6. Bailes Vascos ..... Ana García
7. Cádiz ..... Gilda Navarra
8. Zapateado ..... Pepe Montes
9. Capricho Español ..... Ana García, Gilda Navarra, Carmen García, Aida Lois, Paca Biascoechea, Milagros Vicente y Pepe Montes

Figura 3.91 Programa artístico, 27 de diciembre de 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.92 Gilda Navarra y Pepe Montes. 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts, MGZMD 450, Caja 4, Imagen, 54.1. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 26 de febrero de 2020).

Figura 3.93 Gilda Navarra y Pepe Montes. 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts, MGZMD 450, Box 4. Imagen, 54.2. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 26 de febrero de 2020).

Figura 1. Gilda Navarra y Pepe Montes. 1952. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts, MGZMD 450, Box 4. Imagen, 54.3. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 26 de febrero de 2020).

En 1953, Ana García y Gilda Navarra ofrecieron un concierto en el Teatro Tapia los días 24 de abril y 1 de mayo. El programa, variado y cuidadosamente seleccionado, incluyó *Suite española* con música de Domenico Scarlatti y vestuario de José Manuel Capuletti, pintor a quien Gilda conoció en España y con quien entabló una estrecha amistad. Capuletti, al considerarla su musa, le dedicó varios retratos.

Además, se presentó el segundo acto del ballet *Giselle* y un cuadro flamenco compuesto por las coreografías *Farruca*, *Bolero*, *Tangos*, *Zapateado*, *Soleares* y *Sevillanas* (Figuras 3.95-3.96).

A lo largo de su trayectoria, Gilda Navarra y Ana García realizaron aportaciones fundamentales al desarrollo artístico y cultural de Puerto Rico. Su trabajo no se limitó a la interpretación escénica, sino que abarcó la formación de nuevas generaciones de artistas, la difusión de la danza española y clásica, y la creación de espacios que promovieron la educación artística. Ambas artistas demostraron un alto nivel de profesionalismo, reflejado en su formación en instituciones de prestigio y su participación en compañías de renombre.

Al regresar a Puerto Rico, consolidaron ese bagaje internacional y lo pusieron al servicio de la comunidad, dejando un legado que enriqueció el panorama cultural de la isla. Además de sus presentaciones, su dedicación a la enseñanza y la dirección artística contribuyó a establecer bases sólidas para el desarrollo de las artes escénicas, fortaleciendo así la identidad cultural puertorriqueña y ampliando las oportunidades de acceso a la danza y el teatro.

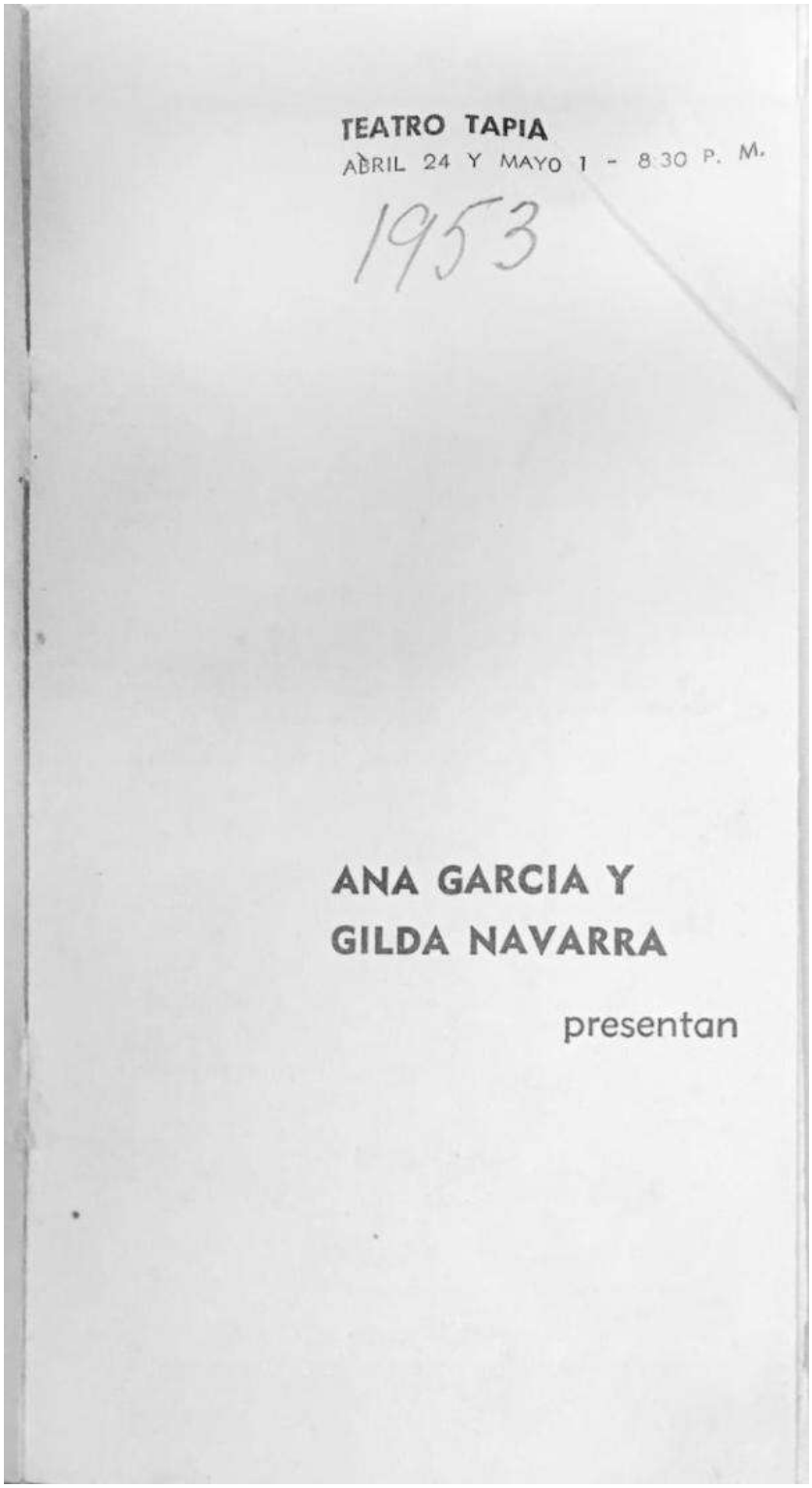
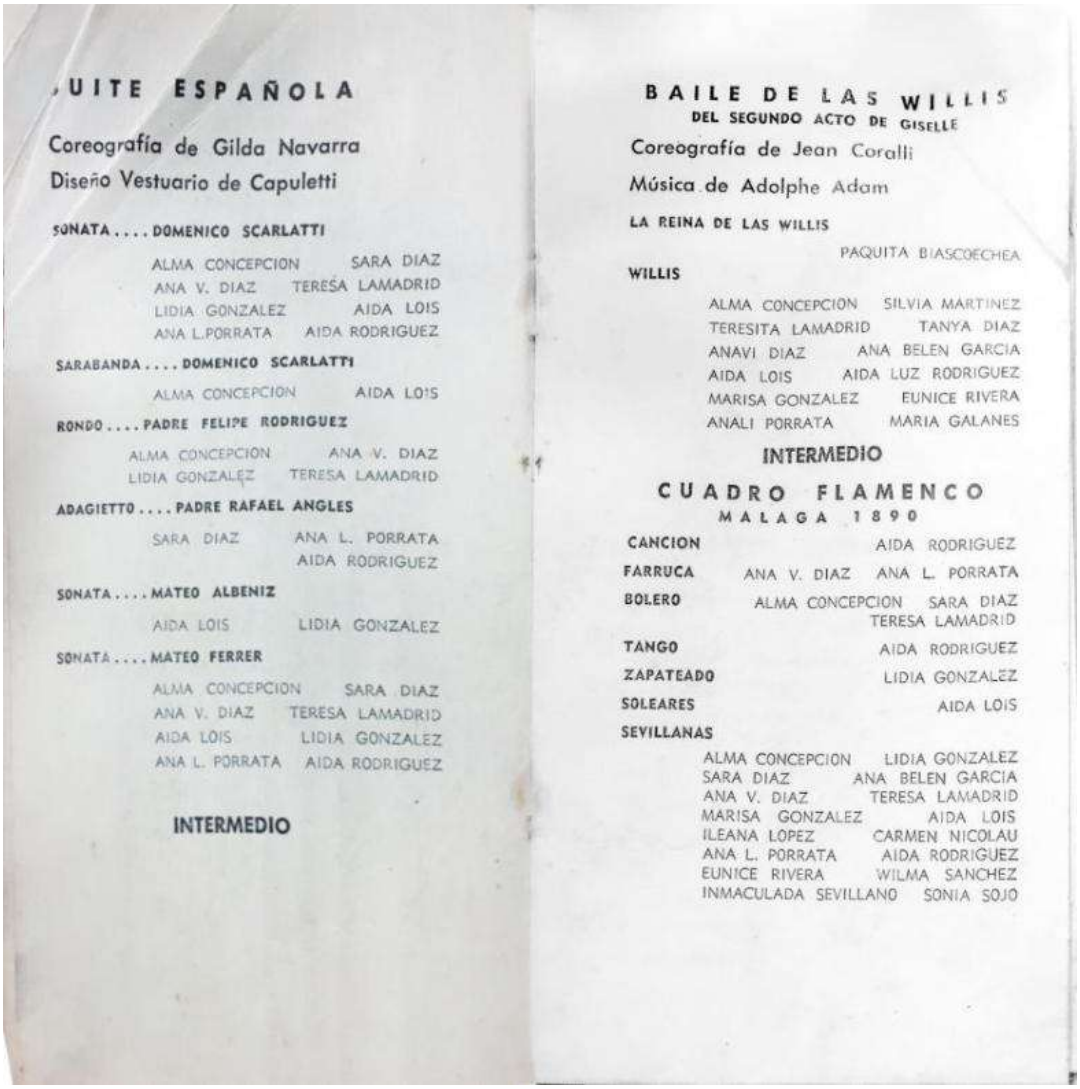


Figura 3.95 Ana García y Gilda Navarra presentan, 1953. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilva Navarra Archives.* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 3, Imagen 74.4. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas 26 de Febrero de 2020).



UITE ESPAÑOLA

Coreografía de Gilda Navarra
Diseño Vestuario de Capuletti

SONATA .... DOMENICO SCARLATTI

ALMA CONCEPCION — SARA DIAZ
ANA V. DIAZ — TERESA LAMADRID
LIDIA GONZALEZ — AIDA LOIS
ANA L.PORRATA — AIDA RODRIGUEZ

SARABANDA .... DOMENICO SCARLATTI

ALMA CONCEPCION — AIDA LOIS

RONDO .... PADRE FELIPE RODRIGUEZ

ALMA CONCEPCION — ANA V. DIAZ
LIDIA GONZALEZ — TERESA LAMADRID

ADAGIETTO .... PADRE RAFAEL ANGLES

SARA DIAZ — ANA L. PORRATA
AIDA RODRIGUEZ

SONATA .... MATEO ALBENIZ

AIDA LOIS — LIDIA GONZALEZ

SONATA .... MATEO FERRER

ALMA CONCEPCION — SARA DIAZ
ANA V. DIAZ — TERESA LAMADRID
AIDA LOIS — LIDIA GONZALEZ
ANA L. PORRATA — AIDA RODRIGUEZ

INTERMEDIO

BAILE DE LAS WILLIS
DEL SEGUNDO ACTO DE GISELLE

Coreografía de Jean Coralli
Música de Adolphe Adam

LA REINA DE LAS WILLIS

PAQUITA BIASCOECHEA

WILLIS

ALMA CONCEPCION — SILVIA MARTINEZ
TERESITA LAMADRID — TANYA DIAZ
ANAVI DIAZ — ANA BELEN GARCIA
AIDA LOIS — AIDA LUZ RODRIGUEZ
MARISA GONZALEZ — EUNICE RIVERA
ANALI PORRATA — MARIA GALANES

INTERMEDIO

CUADRO FLAMENCO
MALAGA 1890

CANCION — AIDA RODRIGUEZ
FARRUCA — ANA V. DIAZ — ANA L. PORRATA
BOLERO — ALMA CONCEPCION — SARA DIAZ — TERESA LAMADRID
TANGO — AIDA RODRIGUEZ
ZAPATEADO — LIDIA GONZALEZ
SOLEARES — AIDA LOIS
SEVILLANAS

ALMA CONCEPCION — LIDIA GONZALEZ
SARA DIAZ — ANA BELEN GARCIA
ANA V. DIAZ — TERESA LAMADRID
MARISA GONZALEZ — AIDA LOIS
ILEANA LOPEZ — CARMEN NICOLAU
ANA L. PORRATA — AIDA RODRIGUEZ
EUNICE RIVERA — WILMA SANCHEZ
INMACULADA SEVILLANO — SONIA SOJO

Figura 3.96 Cont. Ana García y Gilda Navarra presentan, 1953. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilva Navarra Archives.* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Box 3, Imagen 74.4. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas 26 de Febrero de 2020).

La fundación de la Academia de Ballet y Bailes Españoles en 1950 marcó un hito en la historia de la danza en Puerto Rico. Este espacio se distinguió por ofrecer una formación técnica de excelencia, promover el intercambio cultural y fomentar la creación artística. Dicho esfuerzo alcanzó su punto culminante con la creación de la Compañía de Ballets de San Juan en 1954. Esta institución estableció el ballet clásico

y el baile español como expresiones artísticas centrales en el panorama cultural de la isla, consolidando su relevancia en la vida cultural puertorriqueña.

Bajo el liderazgo de Luis Muñoz Marín, Puerto Rico experimentó un resurgimiento cultural que impulsó notablemente las artes. En este contexto, Ballets de San Juan, fundado en 1954 por Ana García y Gilda Navarra, se convirtió en un pilar de este movimiento. Desde sus inicios, la compañía operó como una entidad sin fines de lucro que integró el ballet clásico y la danza española en su propuesta artística. Esta fusión de disciplinas respondió a un deseo de reflejar los valores culturales y estéticos del momento. La combinación de estas formas de danza permitió la creación de una identidad cultural única, alineada con los ideales del imaginario puertorriqueño promovido por el gobierno de Muñoz Marín.

El respaldo institucional fortaleció esta iniciativa. En 1956, la Legislatura de Puerto Rico, a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña, asignó una subvención económica a la compañía, lo que aseguró su continuidad y expansión. Más allá de la técnica, la labor de las hermanas García trascendió el ámbito escénico. Convirtieron Ballets de San Juan en un vehículo para fortalecer un imaginario cultural que, mediante un repertorio inspirado en el ballet y el baile español, dialogaba con la identidad puertorriqueña. Este enfoque integrador incluyó colaboraciones con compositores y artistas plásticos locales, lo que resultó en la creación de piezas originales que capturaron la esencia cultural de la isla.

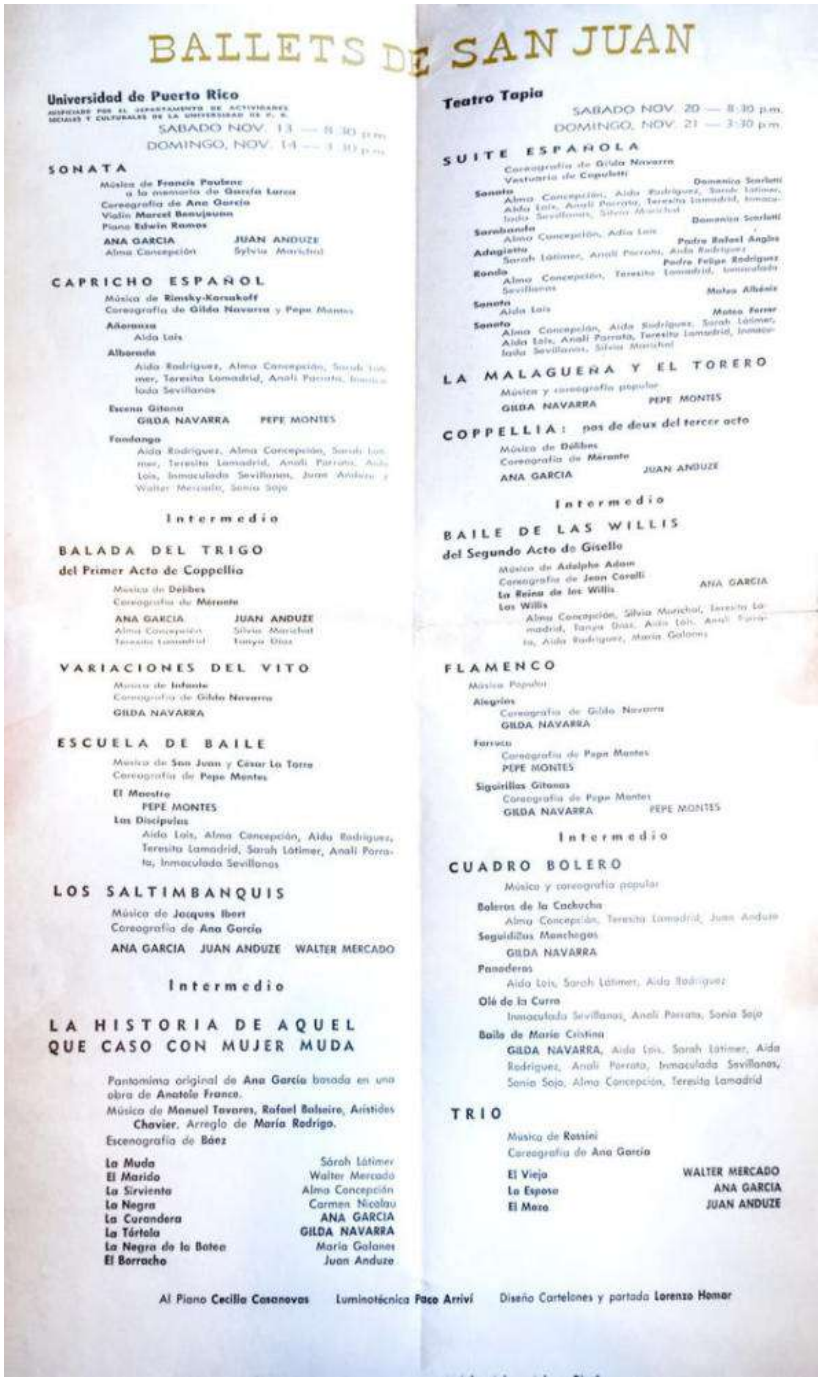
El impacto de la compañía también se reflejó en la profesionalización de la danza en Puerto Rico. Ballets de San Juan formalizó la enseñanza del ballet y el baile español, brindó oportunidades laborales a artistas locales y ofreció becas para estudios

en España. La dedicación de Ana García y Gilda Navarra fue clave para establecer las bases de la danza profesional en la isla. Su visión y compromiso consolidaron a la compañía como un proyecto que equilibraba tradición, modernidad y un profundo sentido de identidad cultural.

Ballets de San Juan debutó como compañía los días 13 y 14 de noviembre de 1954 en el Teatro de la Universidad. Sus fundadores fueron Ana García, Gilda Navarra y Juan Anduze.[218] Además contaron con la actuación especial del reconocido bailarín y maestro Pepe Montes. Poco después, la compañía se presentó en el Teatro Tapia los días 20 y 21 de noviembre del mismo año, reforzando así su presencia en los principales escenarios del país. Las Figuras 3.97-3.100 muestran el programa que incluyó coreografías de ballet y baile español y el cartel de Ballets de San Juan, confeccionado por el artista Lorenzo Homar. En 1955, la compañía presentó funciones de forma continua y se consolidó como una institución destacada en el panorama artístico puertorriqueño. Ese mismo año, la presentación de la célebre bailarina Alicia Alonso como artista invitada en el Teatro Tapia, los días 18 al 20 de febrero, marcó un momento importante en su trayectoria. La participación de Alonso atrajo la atención internacional hacia la compañía. Las Figuras 3.101-3.102 exponen el programa que incluyó un repertorio variado de bailes españoles y el segundo acto del ballet Giselle, interpretado por la propia Alicia Alonso. Así, la visita de Alonso enriqueció el repertorio del Ballets de San Juan y fortaleció los lazos culturales entre Puerto Rico y Cuba. Esta relación cobró mayor relevancia considerando la trayectoria de Ana García, quien se integró en el Ballet Alicia Alonso en 1948. El intercambio

[218] Juan Anduze estudió en la School of American Ballet en Nueva York y cursó estudios prácticos en el París Opera Ballet y el Stuggart Ballet, en Alemania.

artístico entre ambas islas se manifestó en colaboraciones entre destacados artistas y en la circulación de propuestas escénicas que favorecieron el desarrollo de la danza en la región.



BALLETS DE SAN JUAN

Universidad de Puerto Rico

SABADO NOV. 13 — 8:30 p.m.
DOMINGO, NOV. 14 — 3:30 p.m.

SONATA
Música de Francis Poulenc
a la memoria de García Lorca
Coreografía de Ana García
Violín Marcel Benajouan
Piano Edwin Ramos
ANA GARCIA — Alma Concepción
JUAN ANDUZE — Sylvia Marichal

CAPRICHO ESPAÑOL
Música de Rimsky-Korsakoff
Coreografía de Gilda Navarra y Pepe Montes
Añoranza
Aida Laís
Alborada
Aida Rodríguez, Alma Concepción, Sarah Latimer, Teresita Lamadrid, Anali Parrata, Inmaculada Sevillanas
Escena Gitana
GILDA NAVARRA — PEPE MONTES
Fandango
Aida Rodríguez, Alma Concepción, Sarah Latimer, Teresita Lamadrid, Anali Parrata, Aida Laís, Inmaculada Sevillanas, Juan Anduze y Walter Mercado, Sonia Sojo

Intermedio

BALADA DEL TRIGO
del Primer Acto de Coppellia
Música de Délibes
Coreografía de Mérante
ANA GARCIA — Alma Concepción, Teresita Lamadrid
JUAN ANDUZE — Silvia Marichal, Tonya Díaz

VARIACIONES DEL VITO
Música de Infante
Coreografía de Gilda Navarra
GILDA NAVARRA

ESCUELA DE BAILE
Música de San Juan y César La Torre
Coreografía de Pepe Montes
El Maestro
PEPE MONTES
Los Discípulos
Aida Laís, Alma Concepción, Aida Rodríguez, Teresita Lamadrid, Sarah Latimer, Anali Parrata, Inmaculada Sevillanas

LOS SALTIMBANQUIS
Música de Jacques Ibert
Coreografía de Ana García
ANA GARCIA — JUAN ANDUZE — WALTER MERCADO

Intermedio

LA HISTORIA DE AQUEL QUE CASO CON MUJER MUDA
Pantomima original de Ana García basada en una obra de Anatole France.
Música de Manuel Tavares, Rafael Balseiro, Aristides Chavier. Arreglo de María Rodrigo.
Escenografía de Báez

La Muda	Sárah Látimer
El Marido	Walter Mercado
La Sirvienta	Alma Concepción
La Negra	Carmen Nicolau
La Curandera	ANA GARCIA
La Tórtola	GILDA NAVARRA
La Negra de la Batea	María Galanes
El Borracho	Juan Anduze

Al Piano Cecilio Casanovas — Luminotécnica Paco Arrivi — Diseño Carteles y portada Lorenzo Homar

Teatro Tapia

SABADO NOV. 20 — 8:30 p.m.
DOMINGO, NOV. 21 — 3:30 p.m.

SUITE ESPAÑOLA
Coreografía de Gilda Navarra
Vestuario de Cegalotti
Sonata — Domenico Scarlatti
Alma Concepción, Aida Rodríguez, Sarah Latimer, Aida Laís, Anali Parrata, Teresita Lamadrid, Inmaculada Sevillanas, Silvia Marichal
Sarabanda — Domenico Scarlatti
Alma Concepción, Adia Laís
Adagietto — Pedro Rafael Ángles
Sarah Latimer, Anali Parrata, Aida Rodríguez
Ronda — Pedro Felipe Rodríguez
Alma Concepción, Teresita Lamadrid, Inmaculada Sevillanas
Sonata — Mateo Albéniz
Aida Laís
Sonata — Mateo Ferrer
Alma Concepción, Aida Rodríguez, Sarah Latimer, Aida Laís, Anali Parrata, Teresita Lamadrid, Inmaculada Sevillanas, Silvia Marichal

LA MALAGUEÑA Y EL TORERO
Música y coreografía popular
GILDA NAVARRA — PEPE MONTES

COPPELLIA: pas de deux del tercer acto
Música de Délibes
Coreografía de Mérante
ANA GARCIA — JUAN ANDUZE

Intermedio

BAILE DE LAS WILLIS
del Segundo Acto de Giselle
Música de Adolphe Adam
Coreografía de Jean Coralli
La Reina de las Willis — ANA GARCIA
Las Willis
Alma Concepción, Silvia Marichal, Teresita Lamadrid, Tonya Díaz, Aida Laís, Anali Parrata, Aida Rodríguez, María Galanes

FLAMENCO
Música Popular
Alegrías
Coreografía de Gilda Navarra
GILDA NAVARRA
Farruca
Coreografía de Pepe Montes
PEPE MONTES
Siguirillas Gitanas
Coreografía de Pepe Montes
GILDA NAVARRA — PEPE MONTES

Intermedio

CUADRO BOLERO
Música y coreografía popular
Boleros de la Cachucha
Alma Concepción, Teresita Lamadrid, Juan Anduze
Seguidillas Manchegas
GILDA NAVARRA
Panaderos
Aida Laís, Sarah Latimer, Aida Rodríguez
Olé de la Curra
Inmaculada Sevillanas, Anali Parrata, Sonia Sojo
Baile de María Cristina
GILDA NAVARRA, Aida Laís, Sarah Latimer, Aida Rodríguez, Anali Parrata, Inmaculada Sevillanas, Sonia Sojo, Alma Concepción, Teresita Lamadrid

TRIO
Música de Rossini
Coreografía de Ana García

El Viejo	WALTER MERCADO
La Esposa	ANA GARCIA
El Moro	JUAN ANDUZE

Figura 3.97 Programa Teatro Tapia, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Alma Concepción.* (Foto tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2017).

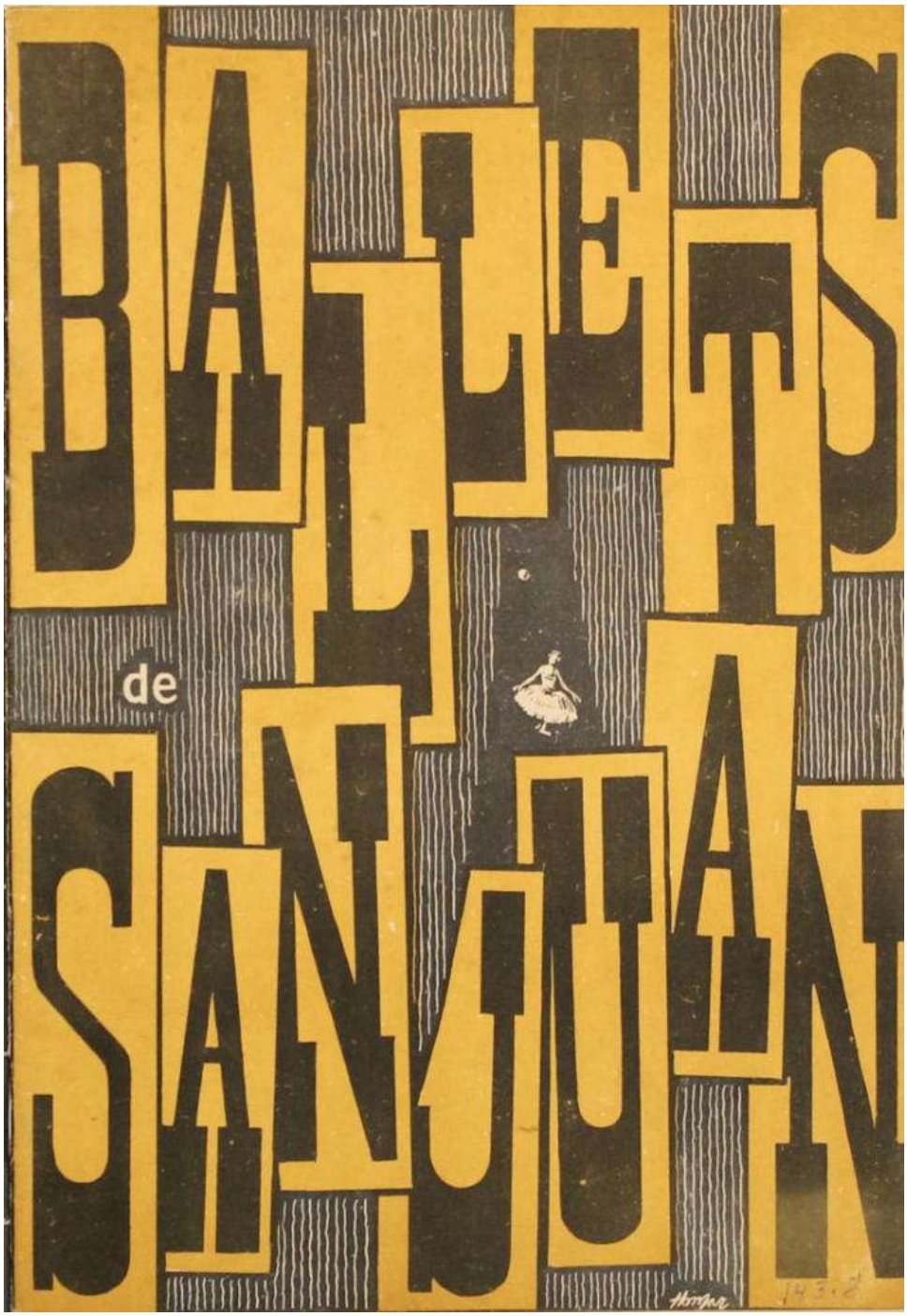


Figura 3.98 Cartel de Ballets de San Juan, Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5, Imagen 143.8. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Figura 3.99 Programa Ballets de San Juan, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Figura 3.100 Programa Ballets de San Juan, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

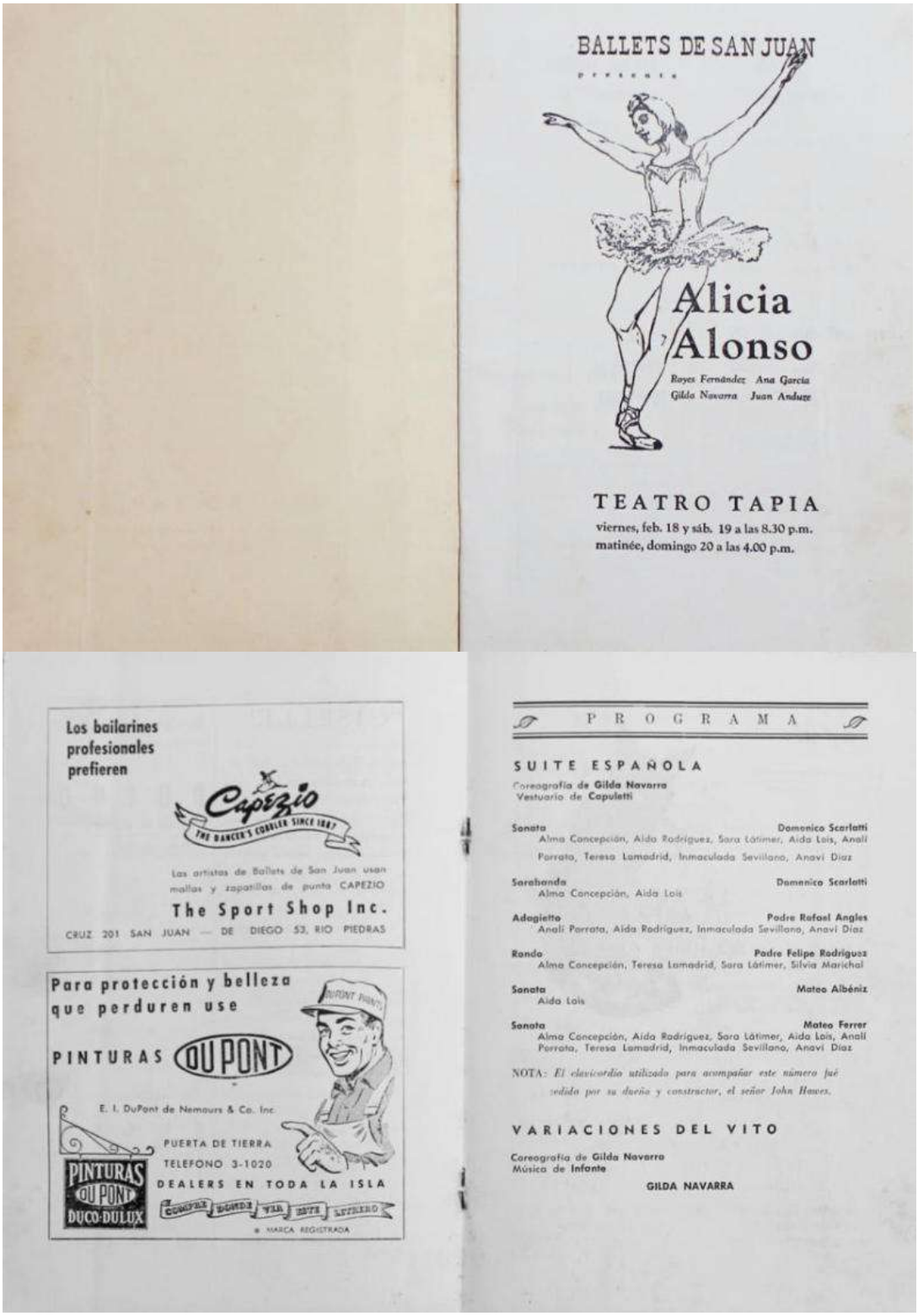


Figura 3.101 Alicia Alonso en el Tapia, 1955. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

Figura 3.102 Cont. Alicia Alonso en el Tapia, 1955. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. *MGZMD 450, Caja 5.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

La figura de Manuel Agulló merece especial mención por su papel como vínculo cultural entre Cuba y Puerto Rico. Como se apuntó anteriormente, su trabajo facilitó el diálogo entre las tradiciones dancísticas de ambos países y promovió la profesionalización de la danza en la isla. La participación de artistas como Alonso y la intervención de figuras como Agulló contribuyeron al crecimiento del Ballets de San Juan, reafirmaron el compromiso de la compañía con la excelencia artística e impulsaron la integración cultural caribeña.

Igualmente, como parte de su compromiso con la promoción cultural, el 26 de junio de 1955 se presentó un programa en el Teatro La Perla en Ponce caracterizado por la incorporación de Pedro Lorca como coreógrafo y bailarín principal, junto a Ana García, Gilda Navarra y Juan Anduze.[219] El variado repertorio incluyó *Mozartina*, con coreografía de Ana García; y *Zorongo gitano*, con música de Federico García Lorca sobre un tema popular y coreografía de Pedro Lorca, inspirada en la interpretación de Rosario. Asimismo, se presentó *Suite latinoamericana*, que abarcó danzas mexicanas, peruanas, argentinas, venezolanas y puertorriqueñas, con coreografía conjunta de Ana García y Pedro Lorca. En ella, de nuevo, los artistas dialogaban con otros modelos coreográficos de la época, que incorporaban repertorio perteneciente de América con lenguajes de la danza española en las propuestas escénicas en sintonía con parte de las políticas de la Hispanidad.

Además de interpretar *Cuadro flamenco*, con coreografía de Gilda Navarra, que integró números como *Zapateado*, *Farruca*, *Sevillanas*, *Seguirillas* y *Fandangos*,

[219] Fue primer bailarín y coreógrafo de bailes españoles con BSJ desde 1956. estudió bailes españoles con Paco Casino y Juan Martínez. Perteneció al Ballet de Ana María y al de Rosario.

el programa incluyó el paso a dos del segundo acto del ballet *El lago de los cisnes*, una muestra de la versatilidad y combinación de distintos lenguajes y tradiciones. Finalmente se presentó *La muda*, pantomima bailada basada en un cuento de Anatole France, con adaptación de Ana García y música de Manuel Tavárez, Rafael Balseiro y Arístides Chavier, arreglada por la destacada compositora exiliada María Rodrigo.[220] Este repertorio evidenció una preferencia por piezas de origen internacional y nacional, lo que reflejó la influencia artística recibida de sus mentores de danza y de sus experiencias artísticas. Las Figuras 3.103-3.104 muestran el programa del repertorio presentado.

En la siguiente temporada, el 26 de abril de 1956, Ballets de San Juan ofreció su nuevos estrenos en el Teatro Tapia. El primero de ellos fue el ballet *La bruja de Loíza*. Basada en una leyenda puertorriqueña recopilada por Ricardo Alegría, la obra contó con música original de Jack Delano y coreografía de Ana García. Este evento marcó un hito en la historia del ballet puertorriqueño, al ser considerada la primera pieza coreográfica del repertorio nacional.[221] La obra integró elementos del ballet clásico europeo con música orquestal que incorporó ritmos y movimientos inspirados en bailes y melodías de la cultura afroantillana. Esta combinación evidenció una propuesta estética innovadora en la que se destacó a Loíza, comunidad afrodescendiente, como un referente de la identidad cultural puertorriqueña en un periodo en el que tal reconocimiento resultaba poco común y, en ciertos sectores,

[220] María Rodrigo, exiliada española, se menciona en el capítulo 1 de esta investigación. Además, véase Consuelo Naranjo Orovio y Miguel Ángel Puig Samper, *De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006).
[221] Carla S. Curet-Auffant, *Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea de Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980),* 164.

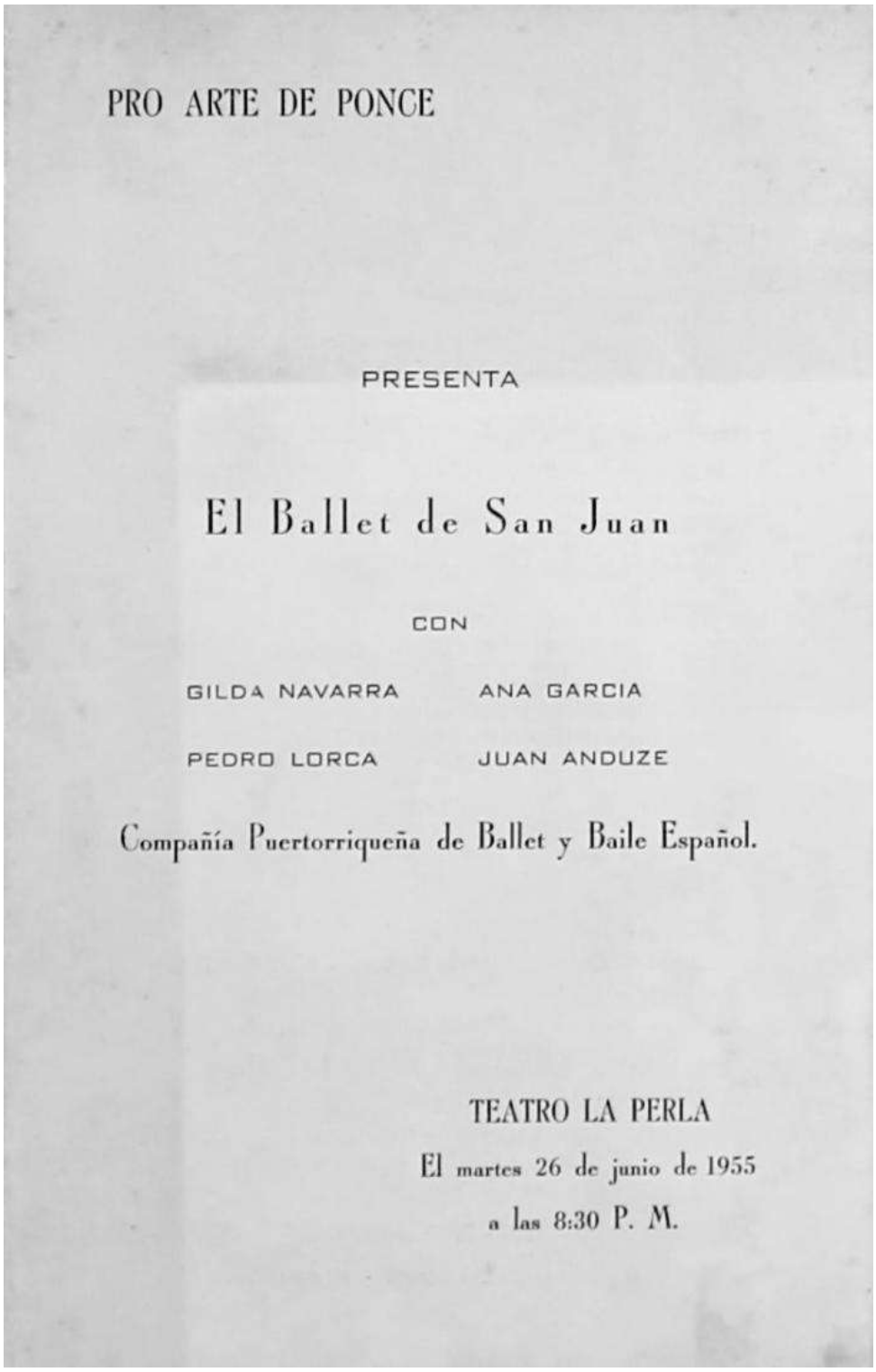
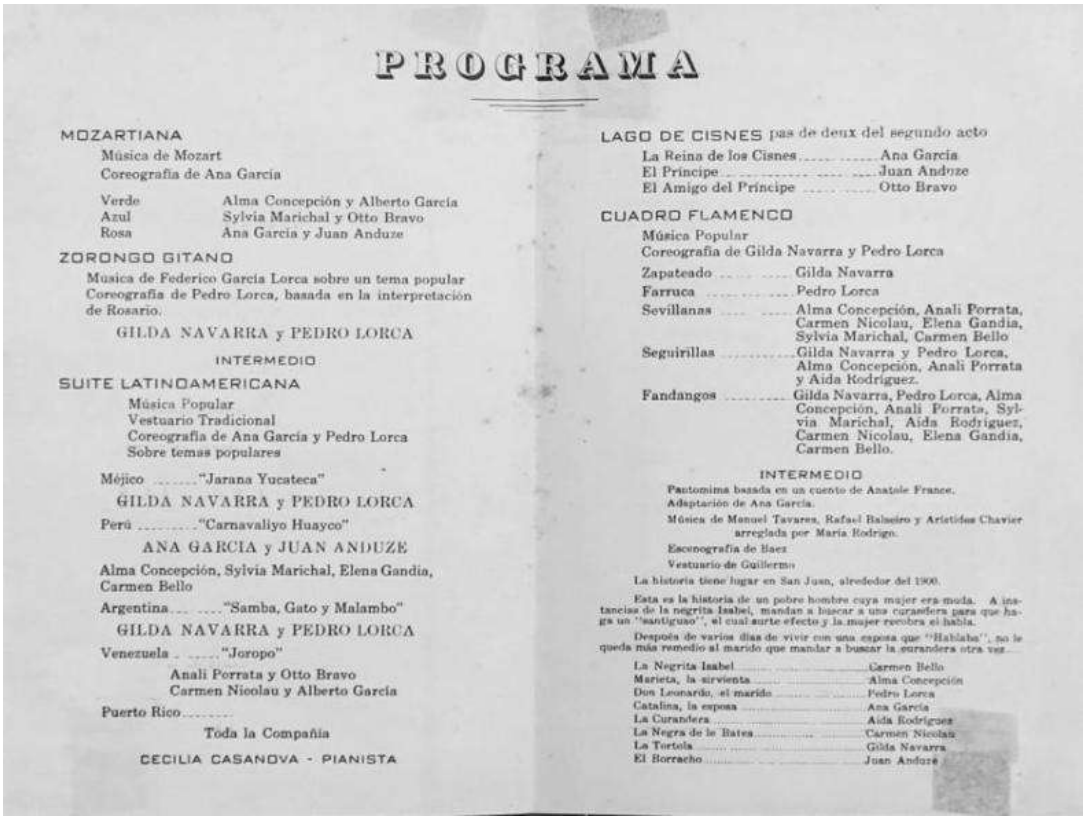


Figura 3.103 Pro Arte de Ponce presenta a BSJ. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



PROGRAMA

MOZARTIANA
Música de Mozart
Coreografía de Ana García

Verde — Alma Concepción y Alberto García
Azul — Sylvia Marichal y Otto Bravo
Rosa — Ana García y Juan Anduze

ZORONGO GITANO
Música de Federico García Lorca sobre un tema popular
Coreografía de Pedro Lorca, basada en la interpretación de Rosario.
GILDA NAVARRA y PEDRO LORCA

INTERMEDIO

SUITE LATINOAMERICANA
Música Popular
Vestuario Tradicional
Coreografía de Ana García y Pedro Lorca
Sobre temas populares

Méjico ..... "Jarana Yucateca"
GILDA NAVARRA y PEDRO LORCA
Perú ..... "Carnavaliyo Huayco"
ANA GARCIA y JUAN ANDUZE
Alma Concepción, Sylvia Marichal, Elena Gandía, Carmen Bello
Argentina ..... "Samba, Gato y Malambo"
GILDA NAVARRA y PEDRO LORCA
Venezuela ..... "Joropo"
Anali Porrata y Otto Bravo
Carmen Nicolau y Alberto García
Puerto Rico .....
Toda la Compañía

CECILIA CASANOVA - PIANISTA

LAGO DE CISNES pas de deux del segundo acto
La Reina de los Cisnes ..... Ana García
El Príncipe ..... Juan Anduze
El Amigo del Príncipe ..... Otto Bravo

CUADRO FLAMENCO
Música Popular
Coreografía de Gilda Navarra y Pedro Lorca
Zapateado ..... Gilda Navarra
Farruca ..... Pedro Lorca
Sevillanas ..... Alma Concepción, Anali Porrata, Carmen Nicolau, Elena Gandía, Sylvia Marichal, Carmen Bello
Seguirillas ..... Gilda Navarra y Pedro Lorca, Alma Concepción, Anali Porrata y Aida Rodríguez.
Fandangos ..... Gilda Navarra, Pedro Lorca, Alma Concepción, Anali Porrata, Sylvia Marichal, Aida Rodríguez, Carmen Nicolau, Elena Gandía, Carmen Bello.

INTERMEDIO
Pantomima basada en un cuento de Anatole France.
Adaptación de Ana García.
Música de Manuel Tavares, Rafael Balseiro y Aristides Chavier arreglada por María Rodrigo.
Escenografía de Báez
Vestuario de Guillermo
La historia tiene lugar en San Juan, alrededor del 1900.

Esta es la historia de un pobre hombre cuya mujer era muda. A instancias de la negrita Isabel, mandan a buscar a una curandera para que haga un "santiguao", el cual surte efecto y la mujer recobra el habla.

Después de varios días de vivir con una esposa que "Hablaba", no le queda más remedio al marido que mandar a buscar la curandera otra vez.

La Negrita Isabel ..... Carmen Bello
Marieta, la sirvienta ..... Alma Concepción
Don Leonardo, el marido ..... Pedro Lorca
Catalina, la esposa ..... Ana García
La Curandera ..... Aida Rodríguez
La Negra de la Batea ..... Carmen Nicolau
La Tortola ..... Gilda Navarra
El Borracho ..... Juan Anduze

Figura 3.104 Cont. Pro Arte de Ponce presenta a BSJ. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

polémico. La consideración de *La bruja de Loíza* como el primer ballet puertorriqueño refleja una visión progresista, y un compromiso por representar la diversidad cultural de la isla a través de creaciones originales.

La temporada se extendió del 26 al 29 de abril y del 3 al 6 de mayo, constituyendo la primera ocasión en que una compañía de ballet puertorriqueña ofrecía un ciclo de funciones de repertorio relativamente extenso en la isla.[222] Esta iniciativa amplió el acceso del público local al ballet y reafirmó la consolidación del Ballets de San Juan como una institución cultural de relevancia nacional. Además, la

[222] "Ballets de San Juan en el Tapia", *El Mundo*, 26 de abril de 1956, 12.

compañía incorporó coreografías de Pedro Lorca como: *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov; *Jota*, de Larregla; *Estampas regionales*, con música popular; y *Zorongo gitano*, basado en el texto de Federico García Lorca. Por su parte, Gilda Navarra aportó con *Zapateado de Turina*, inspirada en la música de Joaquín Turina.[223] Juntos crearon el ballet entero de *El sombrero de tres picos*, con música de Manuel de Falla el cual se circunscribe a las versiones que se presentaron fuera de España entre los años 1940 y 1950. Según Idoia Murga en su escrito "Tricornios republicanos. *El sombrero de tres picos* en el exilio español de 1939", la versión puertorriqueña aunque menos innovadora en lo dancístico que otras reposiciones de la obra, contribuyó a la consolidación del Ballets de San Juan y a la difusión de la danza española en el Caribe. La puesta en escena, influida por el legado escénico picassiano y los aportes de artistas exiliados, representó un esfuerzo por preservar y reinterpretar la herencia cultural española en un contexto latinoamericano.[224] Estas propuestas coreográficas coexistieron con creaciones originales como *La bruja de Loíza*, que abordaron temáticas puertorriqueñas. Esta diversidad en el repertorio evidenció la evolución artística de la compañía, que transitó desde un enfoque centrado en piezas de tradición europea y española hacia la exploración de temas y sonoridades locales. Este desarrollo reflejó tanto el interés por mantener la herencia clásica como la búsqueda de una identidad artística que dialogara con la realidad cultural puertorriqueña.

[223] Joaquín Turina Pérez, 1882-1949. Compositor pianista, musicólogo y académico español. "Joaquín Turina Pérez", *Real Academia de la Historia*, https://historia-hispanica.rah.es/biografias/44263-joaquin-turina-perez.

[224] Idoia Murga Castro, "Tricornios republicanos. El sombrero de tres picos en el exilio español de 1939" en *Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después*, ed. Dácil González Mesa, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020), 569–571.

Por otro lado, Gilda Navarra, junto a las integrantes de Ballets de San Juan, participó en el programa *Alegrías y castañuelas*, transmitido todos los domingos a través de Wapa-TV, Canal 4. Esta participación amplió la proyección pública de la compañía y facilitó el acceso de las audiencias televisivas a las artes escénicas. El 15 de julio de 1956 se presentó por primera vez en televisión el ballet completo de *El sombrero de tres picos*, con la colaboración del bailarín Pedro Lorca.[225] La Figura 105 muestra a Gilda Navarra en el programa de televisión *Alegrías y castañuelas*, mientras que la Figura 106 presenta a Gilda Navarra y Pedro Lorca en una actuación a dúo.

La transmisión de *Alegrías y castañuelas* en la televisión puertorriqueña durante la década de 1950 permitió que el baile español alcanzara una audiencia amplia. Este programa acercó las artes escénicas a la población, reforzó la herencia cultural hispánica y brindó visibilidad a artistas locales como Gilda Navarra y los miembros de la compañía de Ballets de San Juan. Su presencia en la televisión facilitó la profesionalización de los bailarines, promovió la educación cultural y fortaleció la identidad puertorriqueña vinculada a sus raíces españolas.

[225] "Gilda Navarra y Pedro Lorca presentan *El sombrero de tres picos* en Wapa TV", *El Mundo*, 13 de julio de 1956, 14.

Figura 3.105 Gilda Navarra en Alegrías y Castañuelas, 1956. Adaptado de Marwin Sánchez*, Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts, Caja 5.a. Imagen, 112.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas 26 de febrero de 2020).

Figura 3.106 Gilda Navarra y Pedro Lorca en Alegrías y Castañuelas, 1956. Adaptado de Marwin Sánchez*, Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts, Caja 5.a. Imagen, 111.1. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas 26 de febrero de 2020).

En 1957 la compañía presentó tres funciones especiales en ocasión del Festival Casals.[226] Este evento marcó otro hito en la historia cultural de a isla pues fue la primera vez que se presentó un ballet en el contexto del festival, fundado un año antes.[227] Las funciones se celebraron los días 24, 27 y 30 de abril en el Teatro

[226] Helen V. Tooker, "Ballets de San Juan ofrecerá tres funciones durante el festival", *El Mundo*, 22 de abril de 1957, 12.
[227] Véase Introducción de esta tesis.

Tapia.[228] El programa incluyó el estreno de *Suite medieval*, que consistió en danzas cortesanas de los siglos catorce y quince, con coreografía de Ana García, mientras que el diseño del decorado y vestuario estuvo a cargo de Carlos Marichal.[229] La segunda pieza, *Sortilegio*, contó con la coreografía por Pedro Lorca [230] y destacó la interpretación de Elena Gandía, recientemente ascendida a solista de la compañía, quien se alternó el rol de Gitana con la bailarina Teresa Lamadrid.[231] Finalmente, el tercer número fue *Juan Bobo*, con coreografía de Ana García, música original de Héctor Campos Parsi y diseño escenográfico y de vestuario por Lorenzo Homar.[232] La participación de ballets de San Juan en el Festival Casals fue reseñado por Alfredo Matilla en el periódico *El Mundo.* [233]

Sobre las *Fantasía medieval*, Matilla destacó la elegancia de la coreografía de Ana García y la cuidada selección musical, transcrita y armonizada por Roger Martínez. Resaltó la escenografía de Marichal y la iluminación de Francisco Arriví, considerándolas complementos ideales para la obra. Aunque señaló que la naturaleza plástica del ballet lo hacía un tanto repetitivo, reconoció la calidad general del montaje. Respecto a *Sortilegio*, describió la propuesta como una estampa gitana con música de Manuel Infante y coreografía brillante. Elogió la interpretación de Pedro Lorca y la impecable réplica de Gilda Navarra, quienes, según él, mostraron excelente técnica y estilo. Matilla valoró el vestuario diseñado por Navarra y el decorado

[228] Helen V. Tooker, "Ballets de San Juan tiene vestuario medieval, español y jíbaro." *El Mundo* 23 de abril de 1957, 4.
[229] Helen V. Tooker, "Dos pintores diseñan la escenografía", *El Mundo*, 24 de abril de 1957, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570424-01.1.4
[230] Otra coreografía que creó Pedro Lorca ese año fue el *Capricho andaluz* con música de Vallejos.
[231] "Elena Gandía, gitana del ballet Sortilegio", *El Mundo*, 21 de marzo de 1957, 7.
[232] Helen V. Tooker, "Ballets de San Juan ofrecerá tres funciones durante Festival Casals", *El Mundo,* 2 de febrero de 1957, 23.
[233]Alfredo Matilla, "Tres ballets nuevos", *El Mundo,* 3 de mayo de 1957, 19.

sugerente de Marichal, aunque mencionó que el final de la obra podría mejorarse para lograr un mayor impacto dramático. En *Juan Bobo y las fiestas*, Matilla reconoció el esfuerzo por integrar ritmos y formas del folclore local. Destacó los momentos musicales interpretados por Irma Isern y Nydia Font, así como los bailes tradicionales incluidos en la obra. Sin embargo, sugirió revisar la estructura para centrar mejor la trama y reducir la monotonía derivada de la similitud rítmica. Matilla subrayó la importancia de esta propuesta por su enfoque eminentemente puertorriqueño desde una visión moderna. Señaló que *Juan Bobo y las fiestas* representó un avance significativo en la música y danza local, ofreciendo al público y a los visitantes del Festival Casals una muestra destacada de las posibilidades artísticas de la isla. Reconoció la disciplina del conjunto y la calidad de los solistas, afirmando que las funciones resultaron exitosas y merecieron tanto el aplauso como el apoyo necesario para fomentar el desarrollo continuo del grupo.

La inclusión de Ballets de San Juan en el Festival Casals en 1957 marcó un hito en su trayectoria, al consolidar la danza como una parte fundamental de la creación cultural puertorriqueña en un evento de alcance internacional. Este momento reflejó la articulación estratégica entre los Ballets de San Juan, el Festival Casals y el ICP, conformando un sólido andamiaje institucional que promovió un modelo cultural destinado a fortalecer de manera definitiva los ideales de nacionalismo cultural impulsados por el gobierno.

Figura 3.107 Ballets de San Juan en el Festival Casals, 1957. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives,* Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

En 1958 la compañía regresó al Festival Casals con presentaciones en el Teatro Tapia los días 24, 27 y 30 de abril. Entre los artistas destacados figuraron Gilda Navarra, Ana García, Pedro Lorca, Juan Anduze, Aida Lois, Alma Concepción, Antonio Machín, Elena Gandía, Teresa Lamadrid, Ernesto González y el coreógrafo visitante Arnold Taraborelli.[234] El programa incluyó tres obras principales: *Diseños y dibujos*, un ballet abstracto de Taraborelli, *El amor brujo*, coreografiado por Pedro Lorca con escenografía de Fernando Rivero; y *La bella de Loíza,* previamente conocida como *La bruja de Loíza*.[235]

En ese mismo año, Ballets de San Juan participó en el primer Festival de Teatro del ICP, celebrado en el Teatro Tapia. La compañía contribuyó a la producción de *Vegigantes,* obra escrita por Francisco Arriví, presentada del 29 al 31 de mayo y culminada el 1ro de junio.*[236]*

El año 1959 destacó por la participación de los Ballets de San Juan en el Segundo Festival de Teatro Puertorriqueño, organizado por el ICP y celebrado en el Teatro Tapia durante los meses de abril y mayo. En este evento, la compañía presentó *La encantada* y *Juan Bobo*, ambas con coreografía de Ana García, y *Sanjuanera*, obra coreografiada por Gilda Navarra. [237]

Posteriormente, la compañía participó en el Festival Casals con funciones los días 8 y 12 de mayo en el mismo teatro. En esta ocasión, se contó con la colaboración

[234] Taraborelli (1931-2024), Trabajó con los Ballets de San Juan entre 1956 y 1961 como bailarín y coreógrafo. Véase Carmen Arribas Castillo, *El universo artístico de Arnold Taraborrelli, maestro de las artes escénicas* (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2019).
[235] Helen V. Tooker, "Ballets de San Juan abre temporada con tres obras", *El Mundo*, 24 de abril de 1958, 7.
[236] El vejigante es el personaje principal de los carnavales de Ponce y Loíza. La vestimenta está hecha de diferentes telas y colores. Las máscara que lleva el vejigante se construye de papel y cartón en Ponce y de coco en Loíza.
[237] "Darán en abril nuevo festival de teatro de P.R", *El Mundo*, 20 de marzo de 1959, 14.

de los artistas invitados Rita Tanno y Arnold Taraborelli. Este último presentó la coreografía *Persianas murmurantes*, mientras que Gilda Navarra dirigió *Suite española* y Juan Anduze creó la obra *Balleti*.

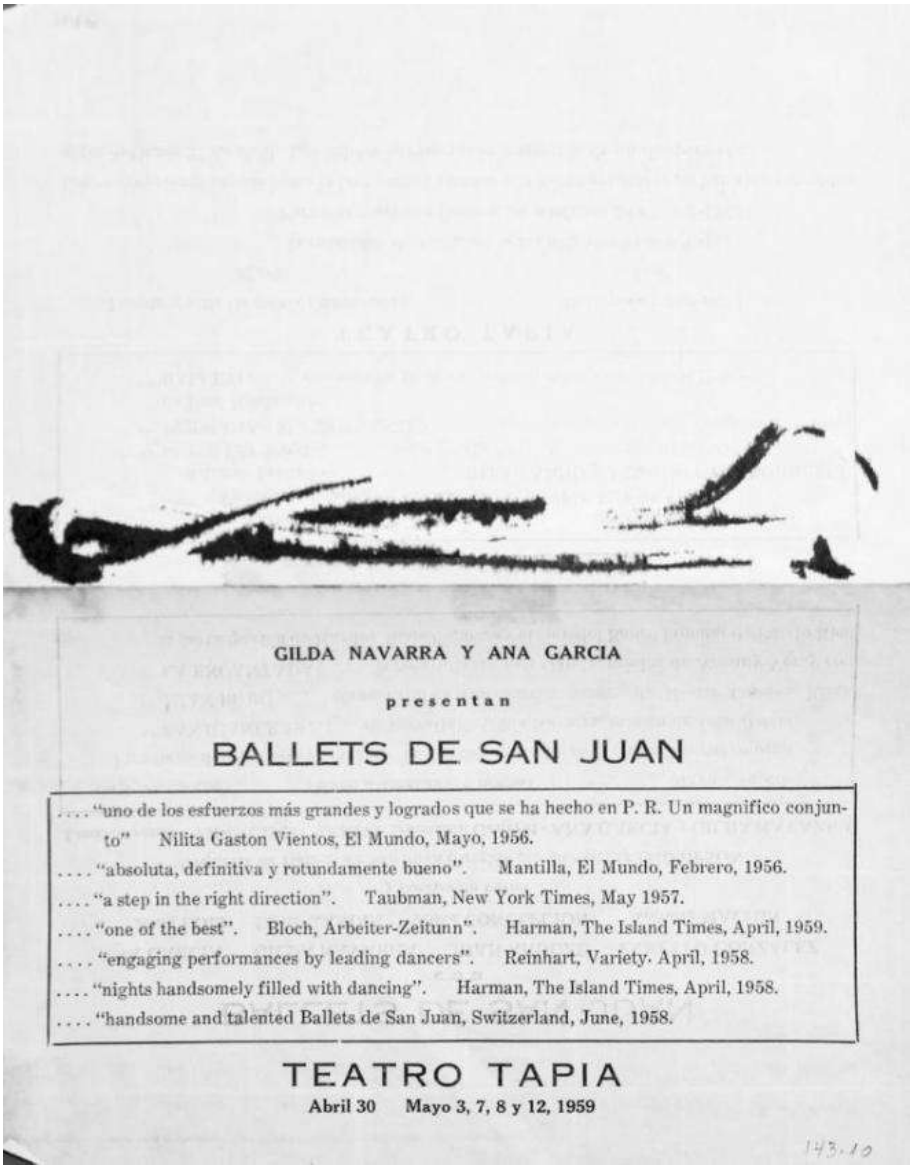
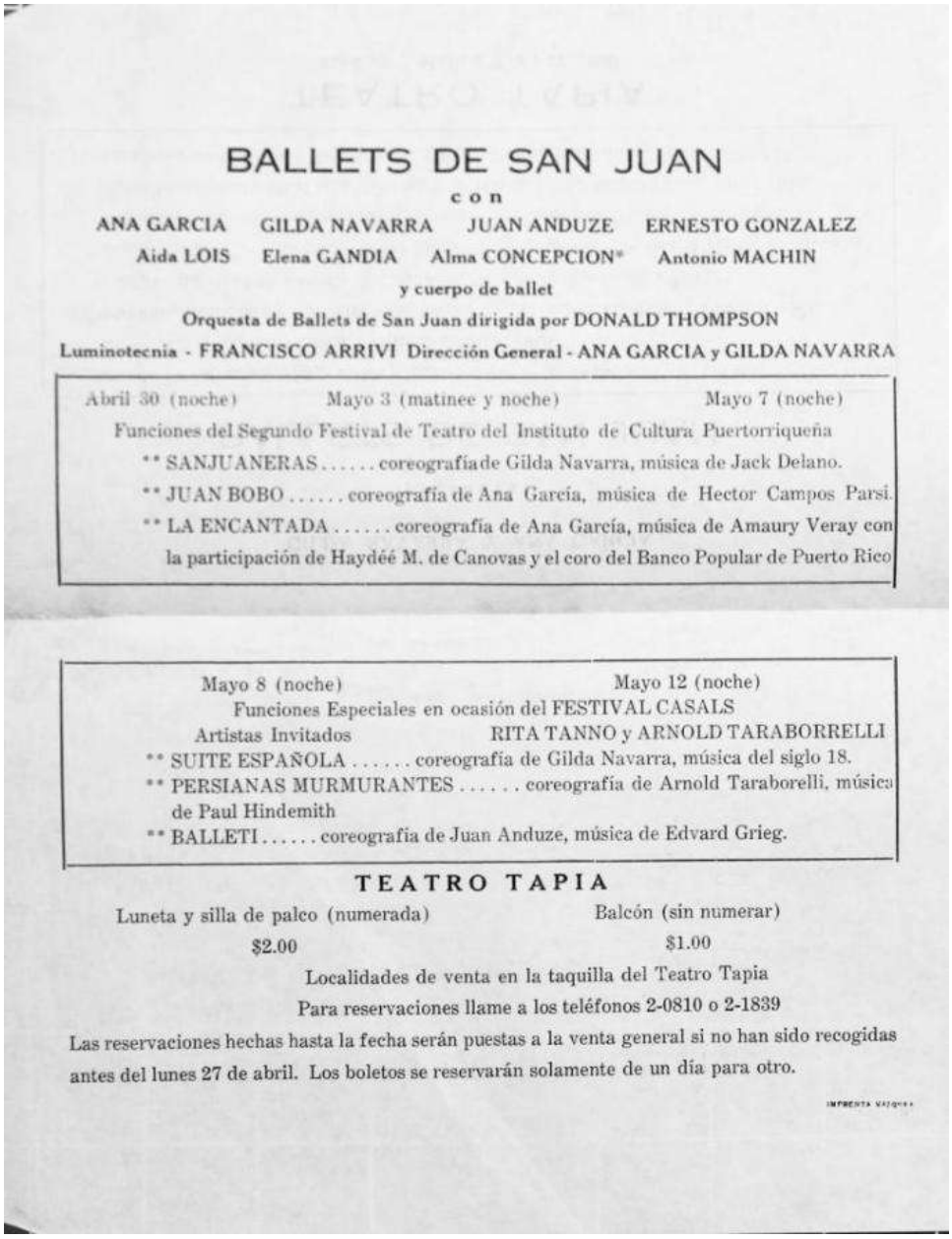


Figura 3.108 Programa Segundo Festival de Teatro y Festival Casals, 1959. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5, Imagen, 143.10. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



BALLETS DE SAN JUAN

con

ANA GARCIA GILDA NAVARRA JUAN ANDUZE ERNESTO GONZALEZ

Aida LOIS Elena GANDIA Alma CONCEPCION* Antonio MACHIN

y cuerpo de ballet

Orquesta de Ballets de San Juan dirigida por DONALD THOMPSON

Luminotecnia - FRANCISCO ARRIVI Dirección General - ANA GARCIA y GILDA NAVARRA

Abril 30 (noche) Mayo 3 (matinee y noche) Mayo 7 (noche)

Funciones del Segundo Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña

** SANJUANERAS..... coreografía de Gilda Navarra, música de Jack Delano.

** JUAN BOBO..... coreografía de Ana García, música de Hector Campos Parsi.

** LA ENCANTADA..... coreografía de Ana García, música de Amaury Veray con la participación de Haydéé M. de Canovas y el coro del Banco Popular de Puerto Rico

Mayo 8 (noche) Mayo 12 (noche)

Funciones Especiales en ocasión del FESTIVAL CASALS

Artistas Invitados RITA TANNO y ARNOLD TARABORRELLI

** SUITE ESPAÑOLA..... coreografía de Gilda Navarra, música del siglo 18.

** PERSIANAS MURMURANTES..... coreografía de Arnold Taraborelli, música de Paul Hindemith

** BALLETI..... coreografía de Juan Anduze, música de Edvard Grieg.

TEATRO TAPIA

Luneta y silla de palco (numerada) $2.00

Balcón (sin numerar) $1.00

Localidades de venta en la taquilla del Teatro Tapia

Para reservaciones llame a los teléfonos 2-0810 o 2-1839

Las reservaciones hechas hasta la fecha serán puestas a la venta general si no han sido recogidas antes del lunes 27 de abril. Los boletos se reservarán solamente de un día para otro.

Figura 3.109 Programa Segundo Festival de Teatro y Festival Casals, 1959. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 5, Imagen, 143.10. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

En 1960 los Ballets de San Juan regresaron al Tercer Festival de Teatro, celebrado en el Teatro Tapia del 19 al 22 de mayo. Durante esta edición, la compañía presentó un conjunto de piezas originales que reflejaron la diversidad cultural y creativa de la compañía. Por una parte, entre las obras destacadas se incluyó *Carnet*

de baile, inspirada en la música puertorriqueña del siglo XIX y coreografiada por Gilda Navarra. *Urayoán*, con música de Héctor Campos Parsi y coreografía de Juan Anduze. Urayoán fue el cacique del Yucayeque (aldea) del Yagüeka (hoy día el pueblo de Mayagüez), que inició la Rebelión indígena en 1511, tras asesinar al soldado español Diego de Salcedo y comprobar así que los españoles no eran seres inmortales como era la creencia. En esta obra creada por los Ballets de San Juan predominó una escenografía que evocó el ambiente de la época de la colonización española de Puerto Rico.

Por otra parte, se representó *Cuando las mujeres…,* basada en un texto de Ricardo E. Alegría, con música de Amaury Veray. La pieza estaba inspirada en la canción de plena popular homónima y cuya letra dice: "Cuando las mujeres, quieren a los hombres prenden cuatro velas y se las ponen por los rincones". La coreografía fue realizada por Ana García. Por último, la compañía presentó *Suite de juventud*, una obra musicalizada por Jack Delano y coreografiada por Arnold Taraborelli en formato de ballet moderno.

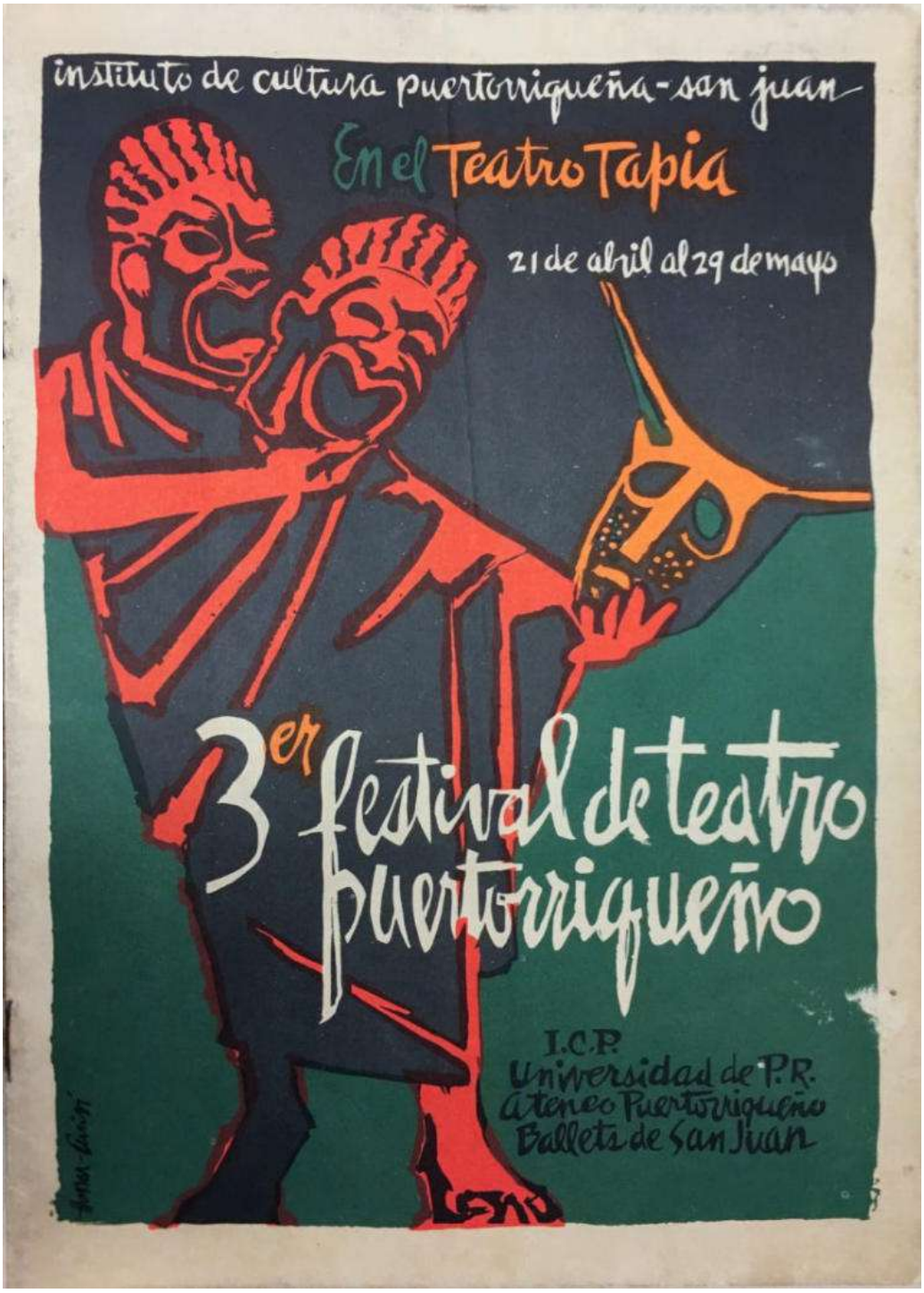
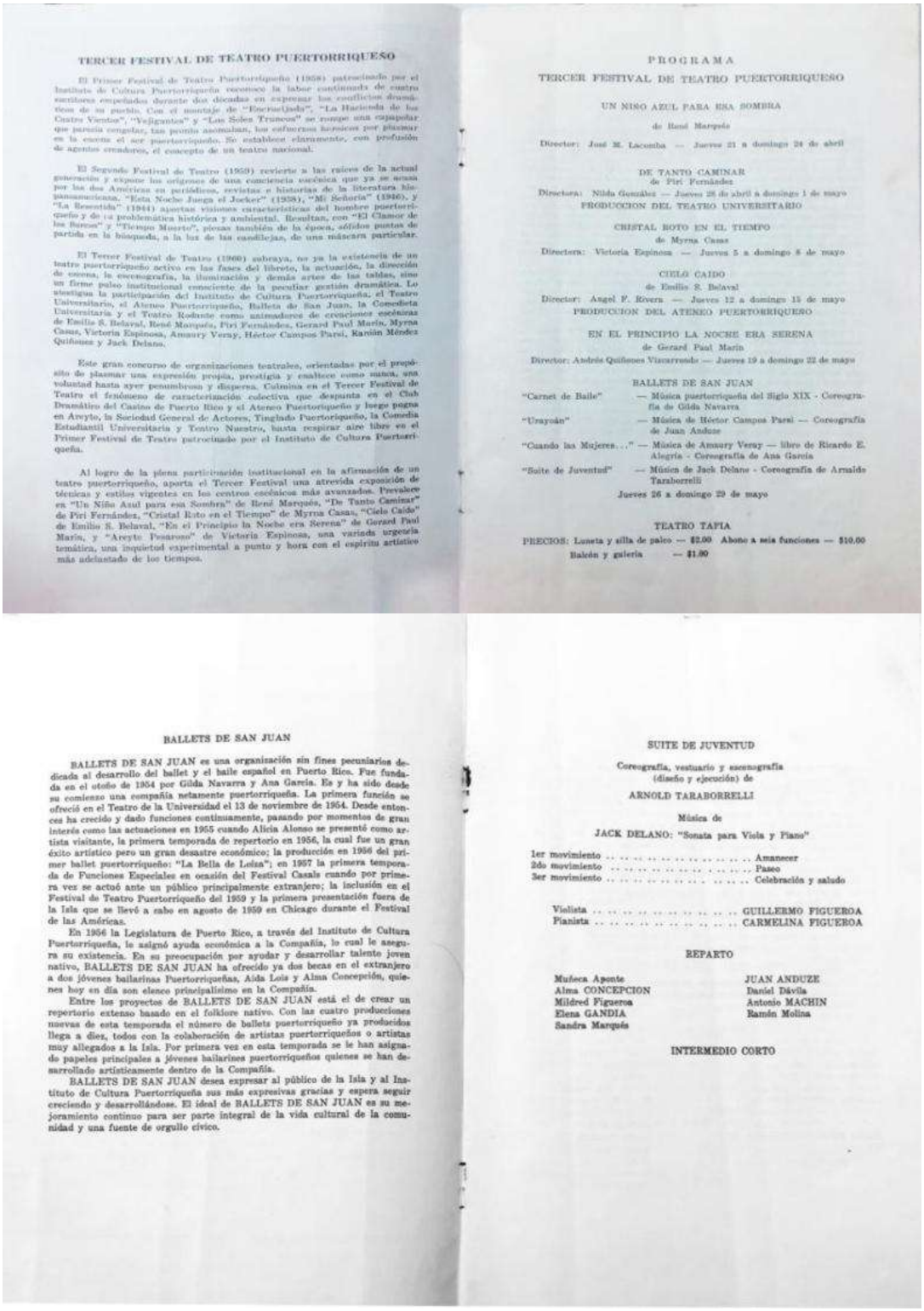


Figura 3.110 Portada 3er Festival de teatro puertorriqueño. 1960. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



TERCER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

El Primer Festival de Teatro Puertorriqueño (1958) patrocinado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña reconoce la labor continuada de cuatro escritores empeñados durante dos décadas en expresar los conflictos dramáticos de su pueblo. Con el montaje de "Encrucijada", "La Hacienda de los Cuatro Vientos", "Vejigantes" y "Los Soles Truncos" se rompe una capa pobre que parecía congelar, tan pronto asomaban, los esfuerzos heroicos por plasmar en la escena el ser puertorriqueño. Se establece claramente, con profusión de agudos creadores, el concepto de un teatro nacional.

El Segundo Festival de Teatro (1959) revierte a las raíces de la actual generación y expone los orígenes de una conciencia escénica que ya se asoma por las dos Américas en periódicos, revistas e historias de la literatura hispanoamericana. "Esta Noche Juega el Jocker" (1958), "Mi Señorita" (1946), y "La Resentida" (1944) ajustan visiones características del hombre puertorriqueño y de su problemática histórica y ambiental. Resultan, con "El Clamor de los Barcos" y "Tiempo Muerto", piezas también de la época, sólidos puntos de partida en la búsqueda, a la luz de las candilejas, de una máscara particular.

El Tercer Festival de Teatro (1960) subraya, no ya la existencia de un teatro puertorriqueño activo en las fases del libreto, la actuación, la dirección de escena, la escenografía, la iluminación y demás artes de las tablas, sino un firme paseo institucional consciente de la peculiar gestión dramática. Lo abanderan la participación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Teatro Universitario, el Ateneo Puertorriqueño, Ballets de San Juan, la Comedieta Universitaria y el Teatro Rodante como animadores de creaciones escénicas de Emilio S. Belaval, René Marqués, Piri Fernández, Gerard Paul Marín, Myrna Casas, Victoria Espinosa, Amaury Veray, Héctor Campos Parsi, Ramón Méndez Quiñones y Jack Delano.

Este gran concurso de organizaciones teatrales, orientadas por el propósito de plasmar una expresión propia, prestigia y exaltece como nunca, una voluntad hasta ayer penumbrosa y dispersa. Culmina en el Tercer Festival de Teatro el fenómeno de caracterización colectiva que despunta en el Club Dramático del Casino de Puerto Rico y el Ateneo Puertorriqueño y luego pugna en Areyto, la Sociedad General de Actores, Tinglado Puertorriqueño, la Comedia Estudiantil Universitaria y Teatro Nuestro, hasta respirar aire libre en el Primer Festival de Teatro patrocinado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Al logro de la plena participación institucional en la afirmación de un teatro puertorriqueño, aporta el Tercer Festival una atrevida exposición de técnicas y estilos vigentes en los centros escénicos más avanzados. Prevalece en "Un Niño Azul para esa Sombra" de René Marqués, "De Tanto Caminar" de Piri Fernández, "Cristal Roto en el Tiempo" de Myrna Casas, "Cielo Caído" de Emilio S. Belaval, "En el Principio la Noche era Serena" de Gerard Paul Marín, y "Areyto Pesaroso" de Victoria Espinosa, una variada urgencia temática, una inquietud experimental a punto y hora con el espíritu artístico más adelantado de los tiempos.

PROGRAMA

TERCER FESTIVAL DE TEATRO PUERTORRIQUEÑO

UN NIÑO AZUL PARA ESA SOMBRA

de René Marqués

Director: José M. Lacomba — Jueves 21 a domingo 24 de abril

DE TANTO CAMINAR

de Piri Fernández

Directora: Nilda González — Jueves 28 de abril a domingo 1 de mayo

PRODUCCION DEL TEATRO UNIVERSITARIO

CRISTAL ROTO EN EL TIEMPO

de Myrna Casas

Directora: Victoria Espinosa — Jueves 5 a domingo 8 de mayo

CIELO CAIDO

de Emilio S. Belaval

Director: Angel F. Rivera — Jueves 12 a domingo 15 de mayo

PRODUCCION DEL ATENEO PUERTORRIQUEÑO

EN EL PRINCIPIO LA NOCHE ERA SERENA

de Gerard Paul Marín

Director: Andrés Quiñones Vizcarrondo — Jueves 19 a domingo 22 de mayo

BALLETS DE SAN JUAN

"Carnet de Baile" — Música puertorriqueña del Siglo XIX - Coreografía de Gilda Navarra

"Urayoán" — Música de Héctor Campos Parsi — Coreografía de Juan Anduze

"Cuando las Mujeres..." — Música de Amaury Veray — libro de Ricardo E. Alegría - Coreografía de Ana García

"Suite de Juventud" — Música de Jack Delano - Coreografía de Arnaldo Taraborrelli

Jueves 26 a domingo 29 de mayo

TEATRO TAFIA

PRECIOS: Luneta y silla de palco — $2.00 Abono a seis funciones — $10.00

Balcón y galería — $1.00

BALLETS DE SAN JUAN

BALLETS DE SAN JUAN es una organización sin fines pecuniarios dedicada al desarrollo del ballet y el baile español en Puerto Rico. Fue fundada en el otoño de 1954 por Gilda Navarra y Ana García. Es y ha sido desde su comienzo una compañía netamente puertorriqueña. La primera función se ofreció en el Teatro de la Universidad el 13 de noviembre de 1954. Desde entonces ha crecido y dado funciones continuamente, pasando por momentos de gran interés como las actuaciones en 1955 cuando Alicia Alonso se presentó como artista visitante, la primera temporada de repertorio en 1956, la cual fue un gran éxito artístico pero un gran desastre económico; la producción en 1956 del primer ballet puertorriqueño: "La Bella de Loíza"; en 1957 la primera temporada de Funciones Especiales en ocasión del Festival Casals cuando por primera vez se actuó ante un público principalmente extranjero; la inclusión en el Festival de Teatro Puertorriqueño del 1959 y la primera presentación fuera de la Isla que se llevó a cabo en agosto de 1959 en Chicago durante el Festival de las Américas.

En 1956 la Legislatura de Puerto Rico, a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña, le asignó ayuda económica a la Compañía, lo cual le asegura su existencia. En su preocupación por ayudar y desarrollar talento joven nativo, BALLETS DE SAN JUAN ha ofrecido ya dos becas en el extranjero a dos jóvenes bailarinas Puertorriqueñas, Aida Loís y Alma Concepción, quienes hoy en día son elenco principalísimo en la Compañía.

Entre los proyectos de BALLETS DE SAN JUAN está el de crear un repertorio extenso basado en el folklore nativo. Con las cuatro producciones nuevas de esta temporada el número de ballets puertorriqueño ya producidos llega a diez, todos con la colaboración de artistas puertorriqueños o artistas muy allegados a la Isla. Por primera vez en esta temporada se le han asignado papeles principales a jóvenes bailarines puertorriqueños quienes se han desarrollado artísticamente dentro de la Compañía.

BALLETS DE SAN JUAN desea expresar al público de la Isla y al Instituto de Cultura Puertorriqueña sus más expresivas gracias y espera seguir creciendo y desarrollándose. El ideal de BALLETS DE SAN JUAN es su mejoramiento continuo para ser parte integral de la vida cultural de la comunidad y una fuente de orgullo cívico.

SUITE DE JUVENTUD

Coreografía, vestuario y escenografía (diseño y ejecución) de

ARNOLD TARABORRELLI

Música de

JACK DELANO: "Sonata para Viola y Piano"

1er movimiento .. .. Amanecer
2do movimiento .. .. Paseo
3er movimiento .. .. Celebración y saludo

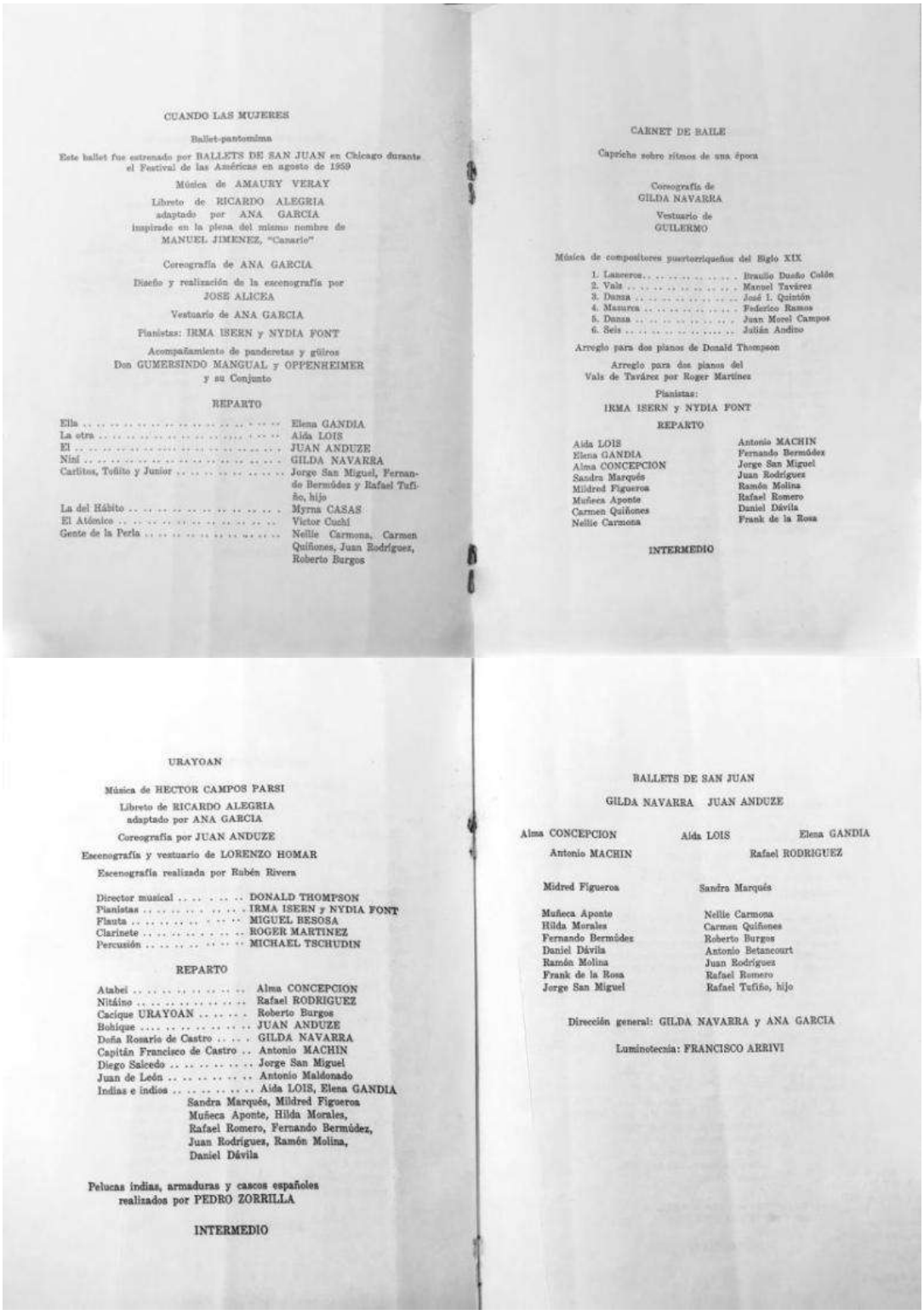
Violista .. .. GUILLERMO FIGUEROA
Pianista .. .. CARMELINA FIGUEROA

REPARTO

Muñeca Apente	JUAN ANDUZE
Alma CONCEPCION	Daniel Dávila
Mildred Figueroa	Antonio MACHIN
Elena GANDIA	Ramón Molina
Sandra Marqués	

INTERMEDIO CORTO

Figura 3.111 Programa 3er Festival de teatro puertorriqueño. 1960. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).



CUANDO LAS MUJERES

Ballet-pantomima

Este ballet fue estrenado por BALLETS DE SAN JUAN en Chicago durante el Festival de las Américas en agosto de 1959

Música de AMAURY VERAY

Libreto de RICARDO ALEGRIA
adaptado por ANA GARCIA
inspirado en la pieza del mismo nombre de
MANUEL JIMENEZ, "Cansario"

Coreografía de ANA GARCIA

Diseño y realización de la escenografía por
JOSE ALICEA

Vestuario de ANA GARCIA

Pianistas: IRMA ISERN y NYDIA FONT

Acompañamiento de panderetas y güiros
Don GUMERSINDO MANGUAL y OPPENHEIMER
y su Conjunto

REPARTO

Ella	Elena GANDIA
La otra	Aida LOIS
El	JUAN ANDUZE
Nisí	GILDA NAVARRA
Carlitos, Tufito y Junior	Jorge San Miguel, Fernando Bermúdez y Rafael Tufiño, hijo
La del Hábito	Myrna CASAS
El Atónico	Víctor Cuchí
Gente de la Perla	Nellie Carmona, Carmen Quiñones, Juan Rodríguez, Roberto Burgos

CARNET DE BAILE

Capricho sobre ritmos de una época

Coreografía de
GILDA NAVARRA

Vestuario de
GUILERMO

Música de compositores puertorriqueños del Siglo XIX

1. Lanceros	Braulio Dueño Colón
2. Vals	Manuel Tavárez
3. Danza	José I. Quintón
4. Mazurca	Federico Ramos
5. Danza	Juan Morel Campos
6. Seis	Julián Andino

Arreglo para dos pianos de Donald Thompson

Arreglo para dos pianos del
Vals de Tavárez por Roger Martínez

Pianistas:
IRMA ISERN y NYDIA FONT

REPARTO

Aida LOIS	Antonio MACHIN
Elena GANDIA	Fernando Bermúdez
Alma CONCEPCION	Jorge San Miguel
Sandra Marqués	Juan Rodríguez
Mildred Figueroa	Ramón Molina
Muñeca Aponte	Rafael Romero
Carmen Quiñones	Daniel Dávila
Nellie Carmona	Frank de la Rosa

INTERMEDIO

URAYOAN

Música de HECTOR CAMPOS PARSI

Libreto de RICARDO ALEGRIA
adaptado por ANA GARCIA

Coreografía por JUAN ANDUZE

Escenografía y vestuario de LORENZO HOMAR

Escenografía realizada por Rubén Rivera

Director musical	DONALD THOMPSON
Pianistas	IRMA ISERN y NYDIA FONT
Flauta	MIGUEL BESOSA
Clarinete	ROGER MARTINEZ
Percusión	MICHAEL TSCHUDIN

REPARTO

Atabei	Alma CONCEPCION
Nitáino	Rafael RODRIGUEZ
Cacique URAYOAN	Roberto Burgos
Bohique	JUAN ANDUZE
Doña Rosario de Castro	GILDA NAVARRA
Capitán Francisco de Castro	Antonio MACHIN
Diego Salcedo	Jorge San Miguel
Juan de León	Antonio Maldonado
Indias e indios	Aida LOIS, Elena GANDIA, Sandra Marqués, Mildred Figueroa, Muñeca Aponte, Hilda Morales, Rafael Romero, Fernando Bermúdez, Juan Rodríguez, Ramón Molina, Daniel Dávila

Pelucas indias, armaduras y cascos españoles
realizados por PEDRO ZORRILLA

INTERMEDIO

BALLETS DE SAN JUAN

GILDA NAVARRA JUAN ANDUZE

Alma CONCEPCION Aida LOIS Elena GANDIA

Antonio MACHIN Rafael RODRIGUEZ

Mildred Figueroa Sandra Marqués

Muñeca Aponte Nellie Carmona
Hilda Morales Carmen Quiñones
Fernando Bermúdez Roberto Burgos
Daniel Dávila Antonio Betancourt
Ramón Molina Juan Rodríguez
Frank de la Rosa Rafael Romero
Jorge San Miguel Rafael Tufiño, hijo

Dirección general: GILDA NAVARRA y ANA GARCIA

Luminotecnia: FRANCISCO ARRIVI

Figura 3.112 Cont. Programa 3er Festival de Teatro Puertorriqueño. 1960. Adaptado de Marwin Sánchez, *Gilda Navarra Archives*, Jerome Robbins Dance Division, New York Library for the Performing Arts. MGZMD 450, Caja 4. (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2020).

La temporada de 1960 de los Ballets de San Juan representó una evolución significativa respecto a años anteriores. A diferencia de las primeras presentaciones en 1950, centradas principalmente en repertorios europeos y bailes españoles, esta etapa mostró una orientación más marcada hacia la exploración de la identidad cultural puertorriqueña. Las piezas presentadas abordaron temas históricos, sociales y populares desde una perspectiva local y enfatizó en la creación de obras originales que dialogaban directamente con la historia, la música y las tradiciones puertorriqueñas. La incorporación de compositores y escritores locales reforzó ese vínculo con el entorno cultural inmediato.

En 1961 Gilda Navarra creó la pieza *Tientos*, para el cuarto Festival de Teatro del ICP. Interpretada por ella misma y Antonio Machín, la música fue compuesta por el catalán Carlos Surinach, mientras que Arnold Taraborrelli diseñó el vestuario y la escenografía. La obra se basó en el *tiento*, forma musical característica de los organistas hispanos durante el siglo XVI.[238] Según Alma Concepción: "Podría decirse que *Tientos* se convirtió en una pieza emblemática de vanguardia, que rompía deliberadamente con la forma de bailar baile español Por esos años no se había visto nada igual, ni en España. *Tientos* marca un final y un nuevo comienzo".[239]

Según Susan Homar, *Tientos* fue una pieza de transición, la última que presentó basada conscientemente en los legados de lo "español", rompiendo simultáneamente con los vocabularios académicos del ballet y los bailes españoles.

[238] Lillian Skerrett de Torres, "Cierran el cuarto Festival de Teatro", *El Mundo*, 20 de mayo de 1961, 32.
[239] Alma Concepción, "El legado de Gilda Navarra y el Taller de Histriones", en *Habitar lo imposible: danza y experimentación en Puerto Rico*, coord. por Susan Homar y Nibia Pastrana Santiago (San Juan, PR: Beta-Local, 2022), 110.

Esta obra sugiere una exploración definitiva que la llevó a abandonar los códigos convencionales para investigar muevas formas de movimiento. Gilda fue a más, cuando abandonó definitivamente los Ballets de San Juan. El abandono definitivo de los Ballets de San Juan llevó a Gilda Navarra a ensanchar los horizontes de la danza con nuevas aportaciones. Así, gracias a la concesión de una beca del ICP, en 1961 se trasladó a Nueva York a estudiar con Étienne Decroux, danza moderna con la coreógrafa estadounidense Martha Graham y *commedia dell´arte* con Carlo Mazzoni. Posteriormente, residió en París dos años, donde estudió pantomima con con Decroux y Jacques Lecoq. Finalmente decidió profundizar sus estudios con Lecoq, cuya técnica le ofrecía más posibilidades de desarrollo al pensar en proyectos futuros, creativos y pedagógicos. [240]

A su regreso a Puerto Rico en 1964, Navarra se reincorporó brevemente a Ballets de San Juan, donde montó su primera pieza en pantomima, *La olla*, de Plauto. Luego se integró al Departamento de Drama del Recinto de Río Piedras de la UPR donde enseñó pantomima y *comedia dell'Arte* y creó *Los tres cornudos*, de la tradición de la *commedia dell´arte,* pasajes de movimiento en obras de teatro como *El mercader de Venecia* y dirigió *La historia del soldado*, ballet narrativo con partitura de Igor Stavisnsky.[241]

En 1971 fundó el Taller de Histriones donde desarrolló los mimodramas característicos de la compañía, así como un repertorio innovador que la posicionó como una artista de vanguardia en el Caribe. Con la primera pieza *Ocho mujeres* de

[240] Susan Homar, "Perfil de Gilda Navarra", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, enero-junio 2002, 57.
[241] *Ibid.,* 57.

1974, basada en *La casa de Bernarda Alba*, Navarra abandonó del todo los lenguajes académicos y exploró el trabajo de taller, en el que los actores recibían pautas de improvisación, a base de las cuales se iba escogiendo y armando la coreografía de cada pieza.[242] Desgraciadamente, Gilda Navarra falleció en 2015.

En definitiva, el legado de Gilda Navarra y Ana García, a través de los Ballets de San Juan, dejó una huella perdurable.[243] La escuela brindó a numerosos bailarines una formación de alta calidad que, en muchos casos, les permitió desarrollar carreras profesionales exitosas. En su escrito, Alma Concepción destacó algunos nombres de ese amplio discipulado: Sylvia Marichal (Teatro de Danza José Parés y Ballet Nacional de Cuba); Otto Bravo (Teatro de Danza José Parés y Ballet Nacional de Cuba); Muñeca Aponte (Hong Kong Ballet Group); Nydia Vales (Compañía Los Soleras); Alba Calzada (Pennsylvania Ballet); Hilda Morales (Pennsylvania Ballet y Ballet Theatre); Vanessa Ortiz (Ballet Nuevo Mundo de Caracas y Teatro Municipal de San Juan); Ana María Castañón (Pittsburgh Ballet, Arizona Ballet, Milwaukee Ballet y Ballet Teatro Municipal de San Juan); Sally Atkins (Teatro de Danza José Parés); Mari Tere del Real (Pittsburgh Ballet, Royal Ballet of Flanders y el English National Ballet); Rafael Romero (Joffrey Ballet). Es indispensable mencionar a Susan Homar, miembro de los Ballets de San Juan. Gracias a su formación, su pensamiento crítico y su labor investigativa, Homar ha desempeñado con absoluta rigurosidad el ejercicio de la crítica de danza.

---

[242] *Ibid.,* 58.

[243] Como se menciona en la motivación personal del primer capítulo de esta tesis, la obra *Ocho Mujeres* inspiró la creación de *Hij@s de la Bernarda* en 2016, dirigida por Rosa Luisa Márquez, y con dirección coreográfica de Jeanne d´Arc Casas. Esta pieza evidencia la vigencia del trabajo de Gilda Navarra, cuya visión artística continúa siendo un referente en las artes escénicas de la isla.

Para finalizar este recorrido apuntaremos las trayectorias de tres destacadas discípulas, como fueron Alma Concepción, Elena Gandía y Aída Luz Lois. Alma Concepción pasó a ser solista de la compañía de Ballets de San Juan en 1956 y, en 1958 se unió a la gira de Carmen Amaya por Puerto Rico y la República Dominicana. Entre 1963 y 1965 viajó a España para profundizar sus estudios en danza, gracias a una beca otorgada por el ICP. Allí se especializó en escuela bolera y flamenco con Mercedes León y Albano Zúñiga, en jota con Pedro Azorín, y en ballet con José Granero. Durante su estancia en España, formó parte de Coros y Danzas de España y, en 1965, integró la compañía Ballets de Madrid, dirigida por Antonio Ruiz Soler.

La participación de Alma Concepción en Coros y Danzas de España, compañía vinculada al régimen franquista y a la SF, revela las complejidades que surgen cuando el arte, la identidad y la política se entrecruzan. Su integración en este grupo le brindó acceso a una formación de alto nivel en las danzas tradicionales españolas, oportunidades para presentarse en escenarios internacionales y trabajar con reconocidos maestros. Dada la relevancia de la danza española en la formación de muchos bailarines provenientes de América, su participación parece responder más a un interés artístico que a una afiliación política. Como muchos artistas de la época, Concepción recurrió a instituciones oficiales españolas como plataforma para enriquecer su trayectoria, sin necesariamente compartir la ideología subyacente.

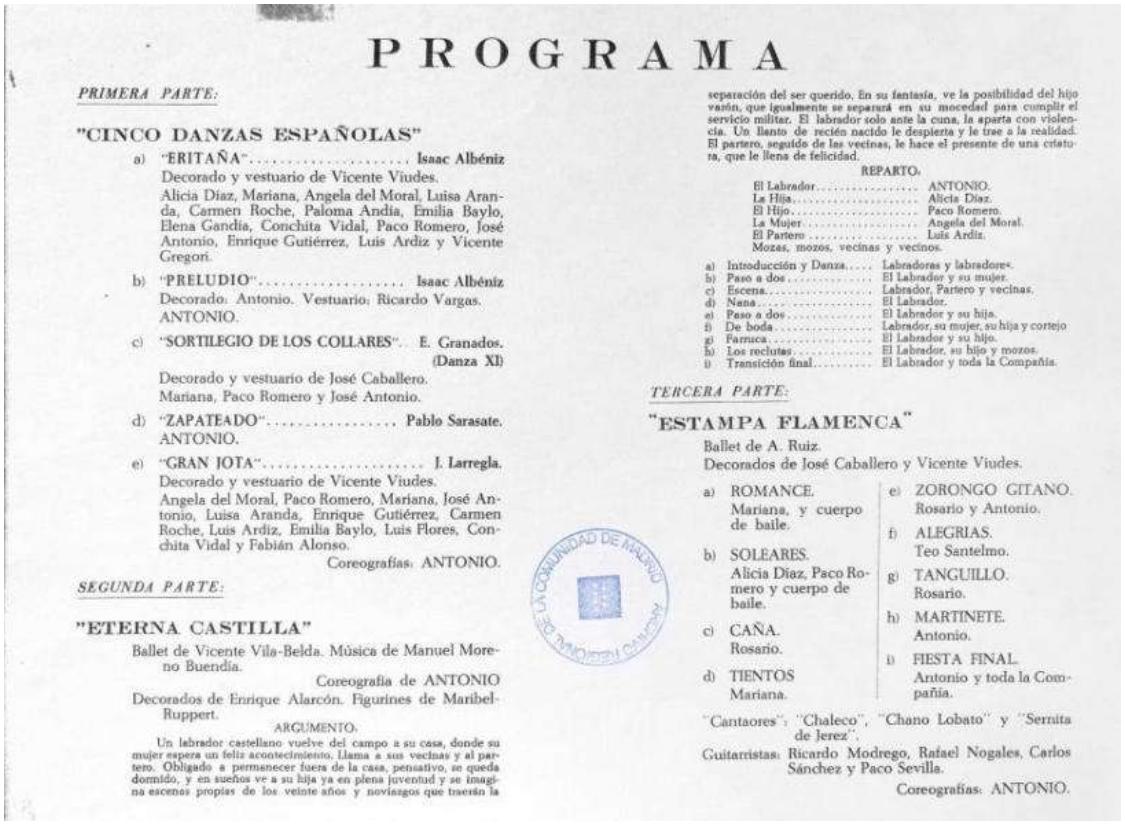
Por su parte, Elena Gandía se unió al Ballet de Mariemma y a Antonio y sus Ballets de Madrid, lo que le permitió participar en 1964 en la película *Antonio en la Cueva de Nerja*, donde compartió escena con Angelita Gutiérrez y el propio Antonio.

Figuras 3.113 y 3.114 muestran un programa en el que la compañía de Antonio se presentó en el Teatro de la Zarzuela, con la participación de Elena Gandía.

Por último, Aida Luz Lois, destacada solista de los Ballets de San Juan, fue la primera en recibir una beca otorgada por la organización para continuar su formación en España. Allí perfeccionó su técnica bajo la guía de *la Quica* y se especializó en baile español en la Academia Pericet.[244] Además, formó parte de la Compañía de Rosario Galán y de la Compañía de Pilar Rojas.

Figura 3.113 Antonio y sus Ballets de Madrid. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, 97893/3.

[244] "Estudiará baile en España", *El Mundo*, 15 de septiembre de 1955, 10.



PROGRAMA

PRIMERA PARTE:

"CINCO DANZAS ESPAÑOLAS"

a) "ERITAÑA"..... **Isaac Albéniz**
Decorado y vestuario de Vicente Viudes.
Alicia Díaz, Mariana, Angela del Moral, Luisa Aranda, Carmen Roche, Paloma Andía, Emilia Baylo, Elena Gandía, Conchita Vidal, Paco Romero, José Antonio, Enrique Gutiérrez, Luis Ardiz y Vicente Gregori.

b) "PRELUDIO"..... **Isaac Albéniz**
Decorado: Antonio. Vestuario: Ricardo Vargas.
ANTONIO.

c) "SORTILEGIO DE LOS COLLARES".. **E. Granados.**
(Danza XI)
Decorado y vestuario de José Caballero.
Mariana, Paco Romero y José Antonio.

d) "ZAPATEADO"..... **Pablo Sarasate.**
ANTONIO.

e) "GRAN JOTA"..... **J. Larregla.**
Decorado y vestuario de Vicente Viudes.
Angela del Moral, Paco Romero, Mariana, José Antonio, Luisa Aranda, Enrique Gutiérrez, Carmen Roche, Luis Ardiz, Emilia Baylo, Luis Flores, Conchita Vidal y Fabián Alonso.
Coreografías: ANTONIO.

SEGUNDA PARTE:

"ETERNA CASTILLA"

Ballet de Vicente Vila-Belda. Música de Manuel Moreno Buendía.
Coreografía de ANTONIO
Decorados de Enrique Alarcón. Figurines de Maribel-Ruppert.

ARGUMENTO.

Un labrador castellano vuelve del campo a su casa, donde su mujer espera un feliz acontecimiento. Llama a sus vecinas y al partero. Obligado a permanecer fuera de la casa, pensativo, se queda dormido, y en sueños ve a su hija ya en plena juventud y se imagina escenas propias de los veinte años y noviazgos que traerán la separación del ser querido. En su fantasía, ve la posibilidad del hijo varón, que igualmente se separará en su mocedad para cumplir el servicio militar. El labrador solo ante la cuna, la aparta con violencia. Un llanto de recién nacido le despierta y le trae a la realidad. El partero, seguido de las vecinas, le hace el presente de una criatura, que le llena de felicidad.

REPARTO.

El Labrador	ANTONIO.
La Hija	Alicia Díaz.
El Hijo	Paco Romero.
La Mujer	Angela del Moral.
El Partero	Luis Ardiz.
Mozas, mozos, vecinas y vecinos.	

a)	Introducción y Danza	Labradoras y labradores.
b)	Paso a dos	El Labrador y su mujer.
c)	Escena	Labrador, Partero y vecinas.
d)	Nana	El Labrador.
e)	Paso a dos	El Labrador y su hija.
f)	De boda	Labrador, su mujer, su hija y cortejo
g)	Farruca	El Labrador y su hijo.
h)	Los reclutas	El Labrador, su hijo y mozos.
i)	Transición final	El Labrador y toda la Compañía.

TERCERA PARTE:

"ESTAMPA FLAMENCA"

Ballet de A. Ruiz.
Decorados de José Caballero y Vicente Viudes.

a) ROMANCE.
Mariana, y cuerpo de baile.

b) SOLEARES.
Alicia Díaz, Paco Romero y cuerpo de baile.

c) CAÑA.
Rosario.

d) TIENTOS
Mariana.

e) ZORONGO GITANO.
Rosario y Antonio.

f) ALEGRIAS.
Teo Santelmo.

g) TANGUILLO.
Rosario.

h) MARTINETE.
Antonio.

i) FIESTA FINAL.
Antonio y toda la Compañía.

"Cantaores": "Chaleco", "Chano Lobato" y "Sernita de Jerez".
Guitarristas: Ricardo Modrego, Rafael Nogales, Carlos Sánchez y Paco Sevilla.
Coreografías: ANTONIO.

ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Figura 3.114 Cont. Antonio y sus Ballets de Madrid. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Regional de la Comunidad de Madrid*, Fondo Bourio, 97893/3.

3.3.8 Milagros Vicente Benítez (Santurce, PR 1939-San Juan, PR 2020)

Milagros Vicente nació en Santurce en 1939. Inició su relación con la danza a los cuatro años al aprender a tocar las castañuelas. Entre los seis y doce años fue discípula de Ruth Vera, y posteriormente estudió ballet con Ana María Valdés Cobián de Saldaña y Hilda Casals de Puras —en cuya escuela enseñaron los maestros José Parés y Pepe Montes, quienes también fueron fundamentales en su formación artística—.[245] Adicionalmente, estudió flamenco con Francisca González *la Quica*.

En 1952, con apenas trece años, Milagros Vicente, inició su trayectoria artística al compartir escenario con figuras destacadas de la danza en Puerto Rico como Gilda Navarra, Ana García y Pepe Montes.[246] Actuar junto a artistas consolidados a tan corta edad sugiere tanto un talento excepcional como un acceso temprano a espacios escénicos relevantes, lo que probablemente favoreció el desarrollo de su carrera posterior. Además, su participación en estos eventos inscribe su trayectoria en el contexto de la efervescencia cultural que vivía Puerto Rico en la década de 1950, marcada por el auge de la danza española y la consolidación de la escuela de ballet y baile español de Ana García y Gilda Navarra.

En 1953 Vicente amplió su trayectoria al comenzar ambas disciplinas en la escuela de María Teresa Miranda, lo que evidencia una madurez y dominio técnico inusuales para su edad. Ese mismo año, su proyección internacional se fortaleció al

[245] Sobre Pepe Montes en una entrevista para esta tesis mencionó que era oriundo de Sevilla y señaló que él fue el que trajo el "buen baile español a Puerto Rico". Entrevista a Milagros Vicente por Jeanne d´Arc Casas, Trujillo Alto, Puerto Rico, 9 de diciembre de 2019, ubicada en su totalidad en el Anexo de esta investigación.

[246] Su temprana participación en los conciertos de baile español celebrados el 28 de noviembre y el 27 de diciembre de ese año en el Teatro de la UPR, revela su integración precoz en el círculo profesional de la danza puertorriqueña (Figuras 3.90 y 3.91 de este capítulo).

participar en una presentación en el Teatro Payret de La Habana, Cuba, invitada por la Compañía Estrellas de Cabalgata y acompañada por el guitarrista Chucho Vidal. Esta experiencia consolidó su perfil como intérprete y reflejó las conexiones culturales y artísticas entre Puerto Rico y Cuba durante la década de 1950.

Figura 3.115 Milagros Vicente en el Teatro Payret, 1953. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente.* (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

En la entrevista que hicimos a Milagros Vicente, relató que en algún momento en 1954, durante un ensayo en el Teatro Tapia, Milagros Vicente fue descubierta por Zenobia Campubrí, destacada traductora y escritora española exiliada junto a su

marido, el poeta y premio Nobel Juan Ramón Jiménez.[247] Tras residir en Cuba entre 1936 y 1939, ambos se asentaron definitivamente en Puerto Rico hasta su muertes en 1956 y 1958.[248]

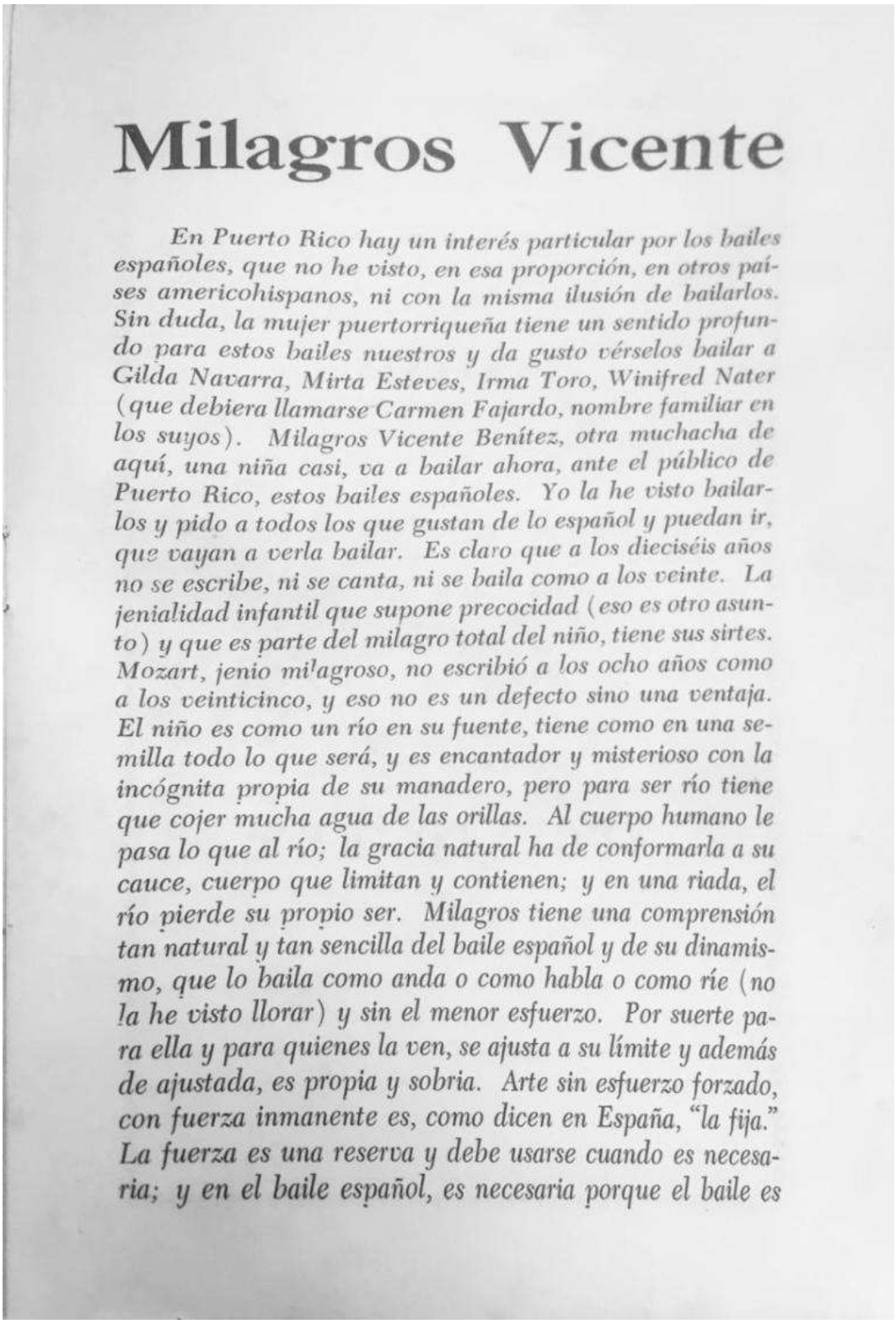
Atraída por el sonido de sus castañuelas, Campubrí asistió a una práctica de Vicente. Al quedar cautivada por su talento, organizó un encuentro para que su esposo Juan Ramón Jiménez, también la viera bailar. Jiménez se mostró profundamente impresionado por la madurez interpretativa de la joven bailarina. A raíz de esta experiencia, la recomendó en España y redactó su primera crítica, que apareció en el programa del 29 de abril de 1954 (Figuras 3.111-3.115). En esa fecha, Milagros Vicente debutó como solista en el Teatro Tapia, donde presentó un programa de bailes españoles con acompañamiento de Elsa Rivera Salgado al piano y la presencia del propio Juan Ramón Jiménez. Inicialmente se había previsto que Juan Ramón Jiménez leyera un fragmento de *La gitanilla* de Cervantes, pero problemas de salud se lo impidieron. A pesar de su prestigio, solicitó mantener su nombre en un lugar secundario dentro de los afiches promocionales, reflejo de la humildad que lo caracterizaba.

Este evento, que incluyó la interpretación de doce números de danza, destacó no sólo por su exigente repertorio, sino también, de nuevo, por la participación de Juan Ramón Jiménez, quien realizó la lectura de su texto "Baile y Ballet" durante la función. La presencia de Juan Ramón Jiménez y su intervención subrayaron la

[247] Entrevista a Milagros Vicente por Jeanne d´Arc Casas, Trujillo Alto, Puerto Rico, 9 de diciembre de 2019.
[248] Consuelo Naranjo Orovio y Miguel Ángel Puig Samper, "De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba" (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006), 100.

relevancia artística del espectáculo y validaron la calidad interpretativa de Vicente. Este debut marcó un hito en su carrera y reflejó la intersección entre la literatura y la danza en el panorama cultural puertorriqueño de la época.

Figura 3.116 Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



Milagros Vicente

En Puerto Rico hay un interés particular por los bailes españoles, que no he visto, en esa proporción, en otros países americohispanos, ni con la misma ilusión de bailarlos. Sin duda, la mujer puertorriqueña tiene un sentido profundo para estos bailes nuestros y da gusto vérselos bailar a Gilda Navarra, Mirta Esteves, Irma Toro, Winifred Nater (que debiera llamarse Carmen Fajardo, nombre familiar en los suyos). Milagros Vicente Benítez, otra muchacha de aquí, una niña casi, va a bailar ahora, ante el público de Puerto Rico, estos bailes españoles. Yo la he visto bailarlos y pido a todos los que gustan de lo español y puedan ir, que vayan a verla bailar. Es claro que a los dieciséis años no se escribe, ni se canta, ni se baila como a los veinte. La jenialidad infantil que supone precocidad (eso es otro asunto) y que es parte del milagro total del niño, tiene sus sirtes. Mozart, jenio milagroso, no escribió a los ocho años como a los veinticinco, y eso no es un defecto sino una ventaja. El niño es como un río en su fuente, tiene como en una semilla todo lo que será, y es encantador y misterioso con la incógnita propia de su manadero, pero para ser río tiene que cojer mucha agua de las orillas. Al cuerpo humano le pasa lo que al río; la gracia natural ha de conformarla a su cauce, cuerpo que limitan y contienen; y en una riada, el río pierde su propio ser. Milagros tiene una comprensión tan natural y tan sencilla del baile español y de su dinamismo, que lo baila como anda o como habla o como ríe (no la he visto llorar) y sin el menor esfuerzo. Por suerte para ella y para quienes la ven, se ajusta a su límite y además de ajustada, es propia y sobria. Arte sin esfuerzo forzado, con fuerza inmanente es, como dicen en España, "la fija." La fuerza es una reserva y debe usarse cuando es necesaria; y en el baile español, es necesaria porque el baile es

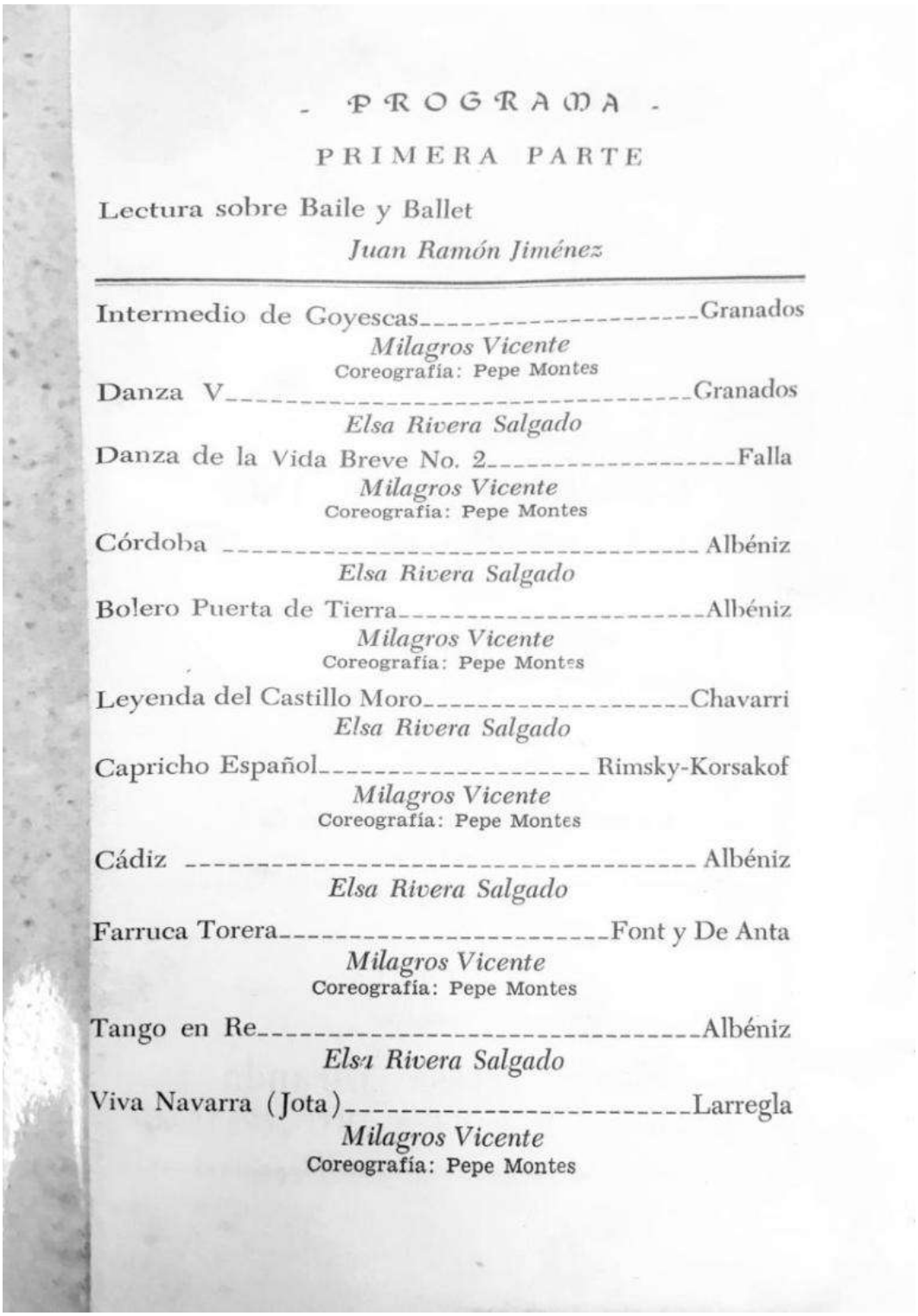
Figura 3.117 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

la expresión natural de un pueblo y, en España, esa expresión es al mismo tiempo firme, fina y acentuada, sobre todo en lo andaluz y en lo aragonés. También está libre esta niña de timos y trucos. ¡Trucos y timos odiosos! Digo desde aquí a las bailadoras de cualquier baile, que no hagan tantas monaditas cuando bailen ni cuando descansen, que no den esos saltitos de gorrión, ni se peguen demasiadas palmaditas en las piernas ni en las caderas, ni se hinquen mucho, ni citen al toro como un matador o una señorita torera, ni miren con el entrecejo demasiado frucido, ni despectivamente, ni pongan la boquita en cerco picudo de pichón. La Argentina siempre se reía con toda aquella boca de navaja que le corría de oreja a oreja, y siempre dejaba su frente abierta. ¡Nada de ceño apretado, bailadoras españolas!

El baile español es como la manifestación verdadera de esta niña, y cuando está quieta, se pone tan triste como el agua romansada. Ella necesita bailar como una ola, y se goza, viéndola, con el mismo goce que ella siente. Su arranque y su secuencia son de carne y hueso, no de carnolina y jelatina; todo en ella es baile, pero el baile, como todo arte, es largo de expresar. Ahora Milagros está preparándose para su sueño mayor: ir a España, a Sevilla, a Jerez, a Cádiz, a Málaga y también a Calatayud y a Valencia y a Bilbao y a Barcelona y a Madrid, para ver bailar al pueblo español. Lo que le falte, por su juventud, a esta bailadorcita, nos lo dirá ella misma, bailando, cuando vuelva de Epsaña, cuando haya visto por sus propios ojos, sus porpios pies y sus propios brazos lo que le falta; pues es muy difícil que un crítico que no sabe bailar, pueda explicárselo a ella. Y yo que he visto bailar en España durante tantos años, podré apreciar mejor en ella entonces lo que ella no puede saber del todo ahora, ni inventarlo; porque su respeto por el baile español es, como el mío, sagrado.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

Figura 3.118 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



- PROGRAMA -

PRIMERA PARTE

Lectura sobre Baile y Ballet

Juan Ramón Jiménez

Intermedio de Goyescas ---------- Granados

Milagros Vicente

Coreografía: Pepe Montes

Danza V ---------- Granados

Elsa Rivera Salgado

Danza de la Vida Breve No. 2 ---------- Falla

Milagros Vicente

Coreografía: Pepe Montes

Córdoba ---------- Albéniz

Elsa Rivera Salgado

Bolero Puerta de Tierra ---------- Albéniz

Milagros Vicente

Coreografía: Pepe Montes

Leyenda del Castillo Moro ---------- Chavarri

Elsa Rivera Salgado

Capricho Español ---------- Rimsky-Korsakof

Milagros Vicente

Coreografía: Pepe Montes

Cádiz ---------- Albéniz

Elsa Rivera Salgado

Farruca Torera ---------- Font y De Anta

Milagros Vicente

Coreografía: Pepe Montes

Tango en Re ---------- Albéniz

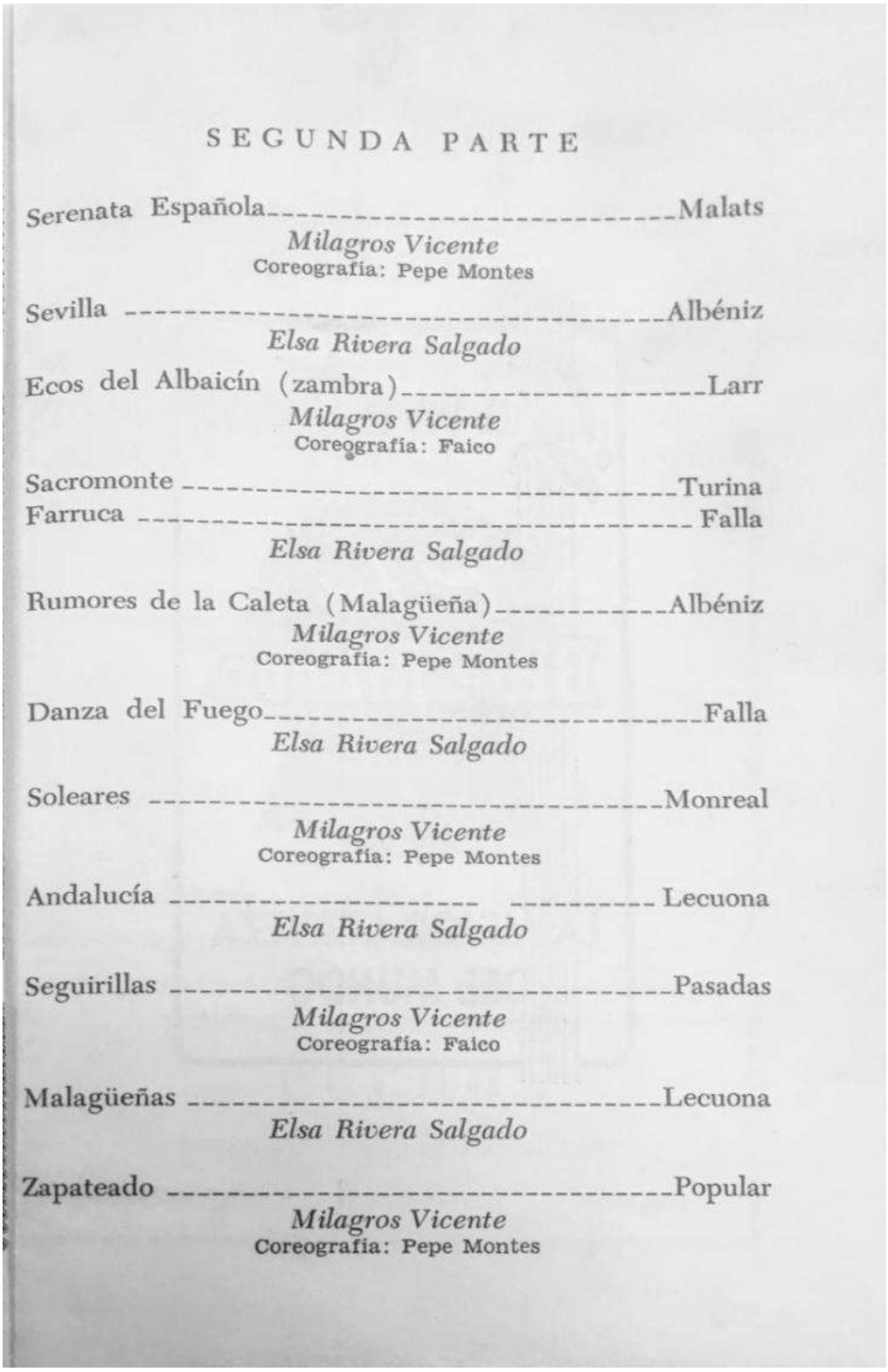
Elsa Rivera Salgado

Viva Navarra (Jota) ---------- Larregla

Milagros Vicente

Coreografía: Pepe Montes

Figura 3.119 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



SEGUNDA PARTE

Serenata Española ---------- Malats
Milagros Vicente
Coreografía: Pepe Montes

Sevilla ---------- Albéniz
Elsa Rivera Salgado

Ecos del Albaicín (zambra) ---------- Larr
Milagros Vicente
Coreografía: Faico

Sacromonte ---------- Turina
Farruca ---------- Falla
Elsa Rivera Salgado

Rumores de la Caleta (Malagüeña) ---------- Albéniz
Milagros Vicente
Coreografía: Pepe Montes

Danza del Fuego ---------- Falla
Elsa Rivera Salgado

Soleares ---------- Monreal
Milagros Vicente
Coreografía: Pepe Montes

Andalucía ---------- ---------- Lecuona
Elsa Rivera Salgado

Seguirillas ---------- Pasadas
Milagros Vicente
Coreografía: Faico

Malagüeñas ---------- Lecuona
Elsa Rivera Salgado

Zapateado ---------- Popular
Milagros Vicente
Coreografía: Pepe Montes

Figura 3.120 Cont. Programa de bailes españoles, Milagros Vicente y Juan Ramón Jiménez, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

En 1954, con la inauguración de la televisión en Puerto Rico, Milagros Vicente fue presentada como el mejor talento del baile español por el pianista Jesús María Sanromá en el programa *Puerto Rico en el Arte,* transmitido por el Canal 2 y auspiciado por Luis A. Ferré y las empresas Ferré.[249] Durante sus presentaciones, Vicente estuvo acompañada por Sanromá en dos ocasiones: el 22 de agosto[250] y el 24 de octubre.[251] En un tercer programa, colaboró con la soprano María Esther Robles en la interpretación de las *Siete canciones populares españolas* de Falla. En un cuarto programa, dedicado al mismo compositor, Vicente interpretó la *Farruca del Molinero,* de la obra *El sombrero de tres picos*, con acompañamiento de Sanromá en el piano. Lamentablemente, estas grabaciones no se han conservado. Su destacada participación en dichos programas le valió el reconocimiento como revelación artística del año.

El 3 y 5 de diciembre de 1954 Milagros Vicente participó en la producción del Ballet Español de Pepe Montes en el Teatro Tapia, acompañada por la bailarina invitada Dorita Ortiz (Figuras 3.52-3.54). Posteriormente, el 27 de diciembre de ese mismo año, se presentó junto al Ballet Español de Pepe Montes en el Teatro La Perla en Ponce, en un concierto auspiciado por Pro Arte de Ponce. En esta producción, compartió escenario con estudiantes de la academia de bailes de Hilda Casals de Puras y Ana María Valdés (Figuras 3.121-3.122).

[249] "Puerto Rico en el arte: Sanromá comienza programa el domingo por Telemundo", *El Mundo,* 12 de julio de 1954, 13.
[250] "Puerto Rico en el arte: Sanromá presentará a Milagritos Vicente", *El Mundo,* 16 de agosto de 1954, 14.
[251] "Sanromá presenta un resumen artístico", *El Mundo,* 23 de octubre de 1954, 18.

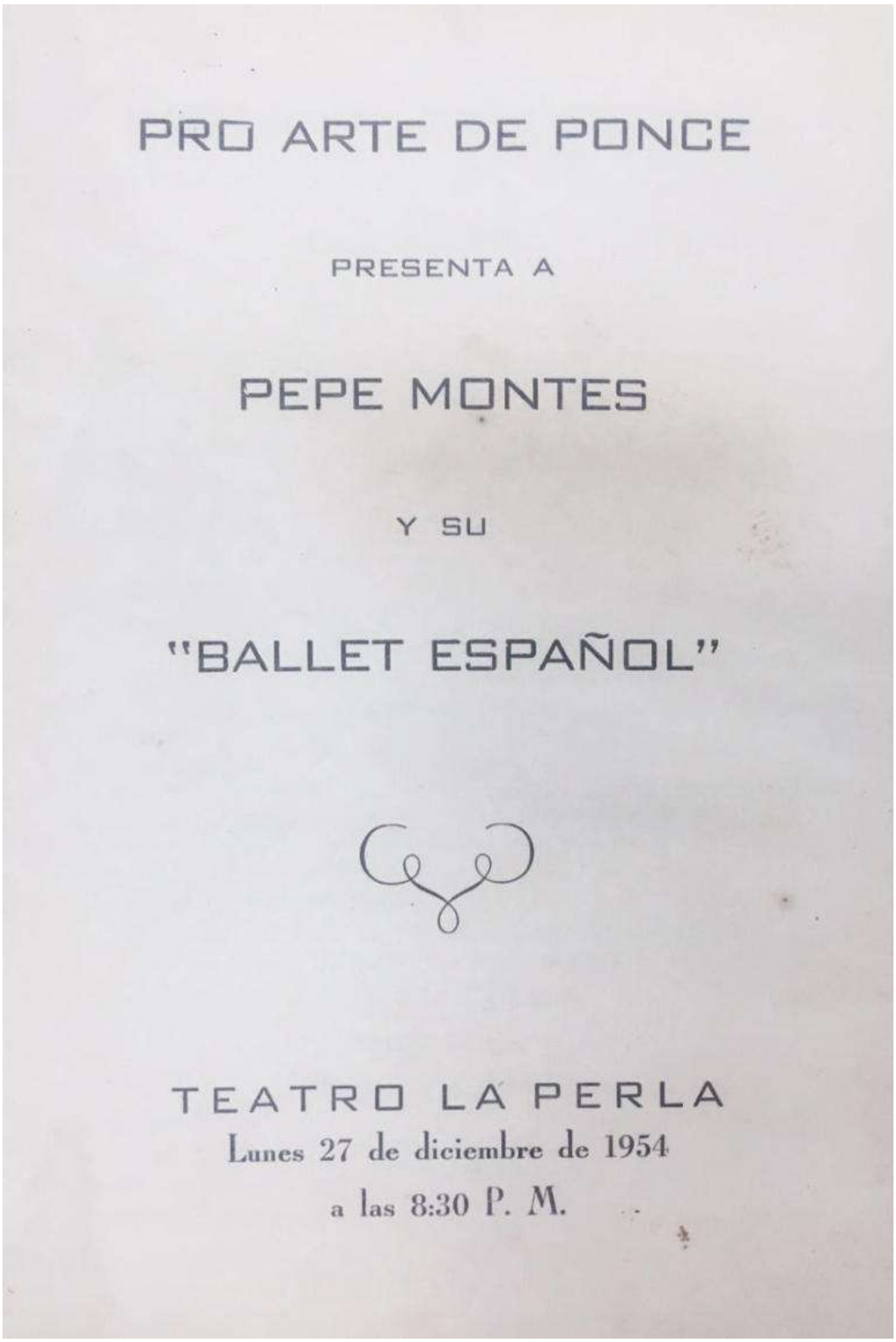
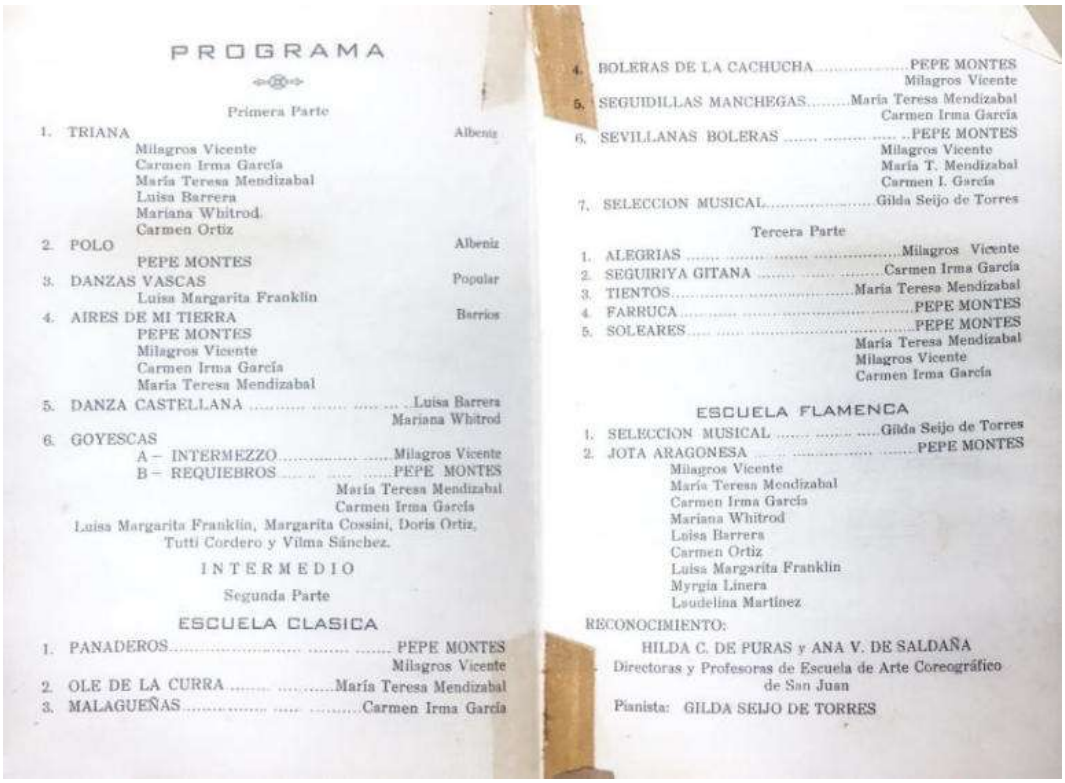


Figura 3.121 Programa de Pepe Montes y su Ballet Español, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



PROGRAMA

Primera Parte

1. TRIANA — Albeniz
Milagros Vicente
Carmen Irma García
María Teresa Mendizabal
Luisa Barrera
Mariana Whitrod
Carmen Ortiz

2. POLO — Albeniz
PEPE MONTES

3. DANZAS VASCAS — Popular
Luisa Margarita Franklin

4. AIRES DE MI TIERRA — Barrios
PEPE MONTES
Milagros Vicente
Carmen Irma García
María Teresa Mendizabal

5. DANZA CASTELLANA ..... Luisa Barrera
Mariana Whitrod

6. GOYESCAS
A – INTERMEZZO ..... Milagros Vicente
B – REQUIEBROS ..... PEPE MONTES
María Teresa Mendizabal
Carmen Irma García
Luisa Margarita Franklin, Margarita Cossini, Doris Ortiz, Tutti Cordero y Vilma Sánchez.

INTERMEDIO

Segunda Parte

ESCUELA CLASICA

1. PANADEROS ..... PEPE MONTES
Milagros Vicente
2. OLE DE LA CURRA ..... María Teresa Mendizabal
3. MALAGUEÑAS ..... Carmen Irma García
4. BOLERAS DE LA CACHUCHA ..... PEPE MONTES
Milagros Vicente
5. SEGUIDILLAS MANCHEGAS ..... María Teresa Mendizabal
Carmen Irma García
6. SEVILLANAS BOLERAS ..... PEPE MONTES
Milagros Vicente
María T. Mendizabal
Carmen I. García
7. SELECCION MUSICAL ..... Gilda Seijo de Torres

Tercera Parte

1. ALEGRIAS ..... Milagros Vicente
2. SEGUIRIYA GITANA ..... Carmen Irma García
3. TIENTOS ..... María Teresa Mendizabal
4. FARRUCA ..... PEPE MONTES
5. SOLEARES ..... PEPE MONTES
María Teresa Mendizabal
Milagros Vicente
Carmen Irma García

ESCUELA FLAMENCA

1. SELECCION MUSICAL ..... Gilda Seijo de Torres
2. JOTA ARAGONESA ..... PEPE MONTES
Milagros Vicente
María Teresa Mendizabal
Carmen Irma García
Mariana Whitrod
Luisa Barrera
Carmen Ortiz
Luisa Margarita Franklin
Myrgia Linera
Lsudelina Martínez

RECONOCIMIENTO:
HILDA C. DE PURAS y ANA V. DE SALDAÑA
Directoras y Profesoras de Escuela de Arte Coreográfico de San Juan

Pianista: GILDA SEIJO DE TORRES

Figura 3.122 Cont. Programa de Pepe Montes y su Ballet Español, 1954. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

El 9 de julio de 1955, Milagros Vicente y Pepe Montes ofrecieron un recital en la Casa de España, acompañados por el pianista Alfredo Romero Bravo (Figuras 3.123-3.124). El programa, dividido en dos partes, presentó un repertorio de piezas de música y danza española destacadas por su variedad y riqueza histórica.

La realización de un concierto en la Casa de España en 1955, un espacio asociado con afiliaciones franquistas, plantea diversas interpretaciones sobre las complejas relaciones entre el arte, la política y la identidad cultural en el contexto puertorriqueño. Por un lado, la Casa de España funcionaba como un centro cultural

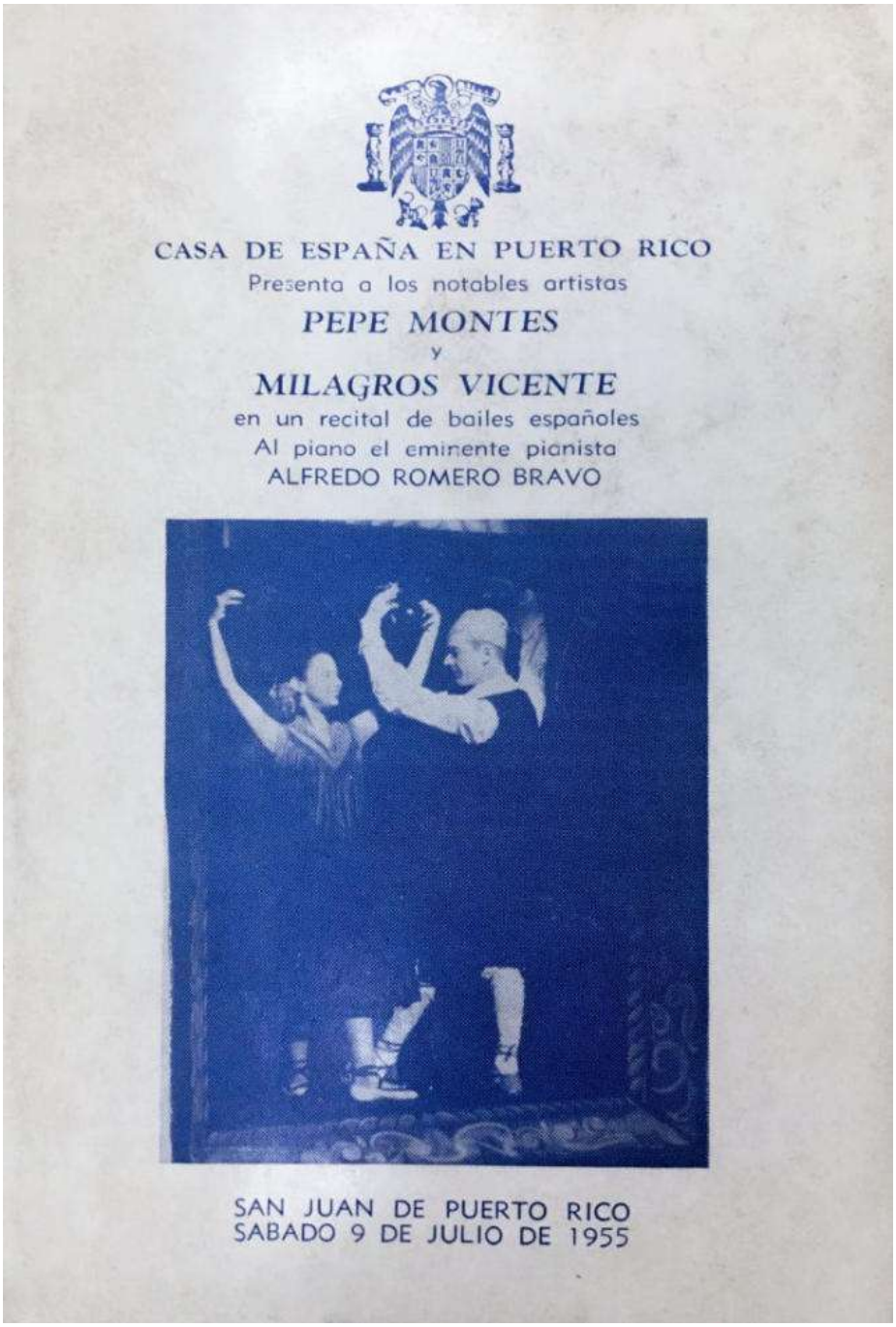


Figura 3.123 Pepe Montes y Milagros Vicente en Casa de España, 1955. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

CASA DE ESPAÑA
EN PUERTO RICO

Los Directores tienen el placer de invitar a Ud.
y familiares inscritos al

RECITAL DE BAILES ESPAÑOLES

que los notables artistas

PEPE MONTES

y

MILAGROS VICENTE

ofrecerán en los salones de este centro social
el sábado 9 de julio de 1955
a las 8:30 P. M.

JOSE M. SOROETA
Presidente Interino

PROGRAMA

I PARTE

1. Panderos (Baile Popular del Siglo XVIII) — Pepe Montes y Milagros Vicente
2. Solo de Piano — Mtro. Alfredo Romero Bravo
3. Danza Núm. 1 de La Vida Breve — Milagros Vicente — Falla
4. Pelo — Pepe Montes — Albéniz
5. La Verbena de la Paloma — Milagros Vicente — Bretón
6. Viva Navarra — Pepe Montes — Larregla
7. Danza del Fuego — Milagros Vicente — Falla
8. Solo de Piano — Mtro. Alfredo Romero Bravo
9. Boleras de la Cachuca (Baile del Siglo XVIII) — Pepe Montes y Milagros Vicente

II PARTE

1. Córdoba — Milagros Vicente — Albéniz
2. Farruca — Pepe Montes — (Popular)
3. Alegrías — Milagros Vicente — (Popular)
4. Zapateado — Pepe Montes — (Popular)
5. Seguiriyas Gitanas — Milagros Vicente — (Popular)
6. Soleares — Pepe Montes y Milagros Vicente — (Popular)
7. Solo de Piano — Mtro. Alfredo Romero Bravo
8. Fandango Asturiano — Pepe Montes y Milagros Vicente — (Popular)

Figura 3.124 Cont. Pepe Montes y Milagros Vicente en Casa de España, 1955, Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

que promovía la herencia española en la isla, lo que hacía de ella un escenario lógico para presentaciones de música y danza españolas, sin importar necesariamente las afiliaciones políticas del público o de los organizadores. Para los artistas, participar en este tipo de eventos pudo haber sido principalmente una oportunidad para exhibir su talento, acceder a recursos culturales y llegar a un público más amplio, sin implicar una declaración política directa. En el caso de Milagros Vicente y Pepe Montes, la presentación pudo haber respondido a un interés artístico y profesional más que a una alineación ideológica. El repertorio seleccionado, centrado en la tradición española, encajaba con la misión cultural de la institución, lo que facilitaba la colaboración entre artistas y espacios con recursos para la promoción artística.

Por otro lado, esta colaboración también refleja las tensiones de la época, donde la herencia cultural española se celebraba en Puerto Rico incluso cuando algunas de sus instituciones estaban impregnadas de ideologías provenientes de la España franquista. Para los artistas puertorriqueños, la valoración de la danza y música españolas podía ser un medio para reafirmar vínculos culturales históricos, independientemente de las connotaciones políticas del momento.

Los días 5, 6, 12 y 13 de agosto de 1955, Milagros Vicente se presentó en el Teatro Tapia en un Concierto de Ballet y Baile Español organizado por la Escuela de Arte Coreográfico. La primera parte incluyó el tercer acto del ballet *El lago de los cisnes* y *Sonata* de Mozart, bajo la dirección del bailarín y coreógrafo José Parés. La segunda parte, dedicada al baile español, estuvo dirigida por Pepe Montes. Destaca que la pieza de cierre haya sido la obra *Bolero*, lo que resalta su sólida base de ballet clásico (Figuras 3.125-3.131).

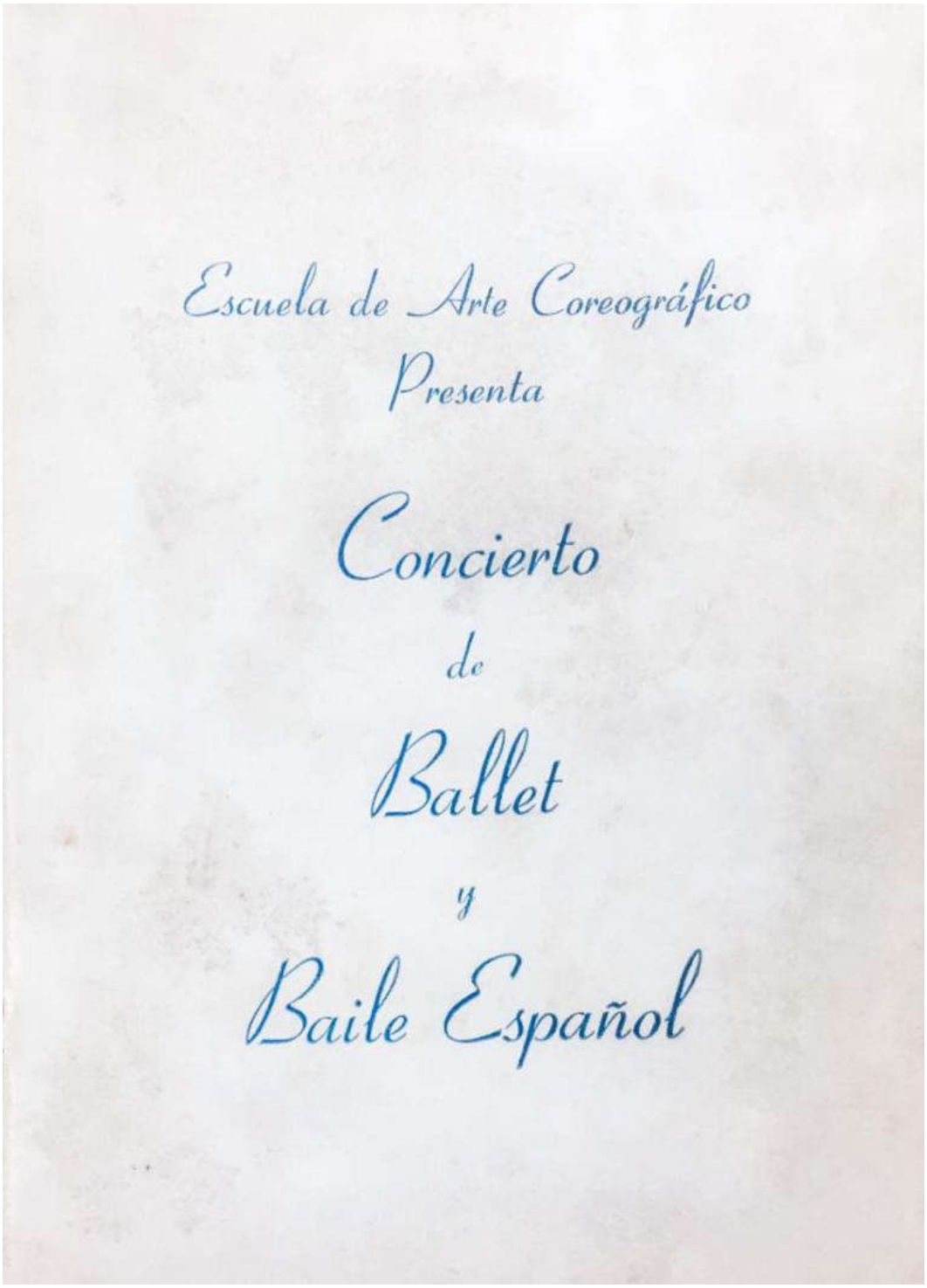


Figura 3.125 Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.126 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

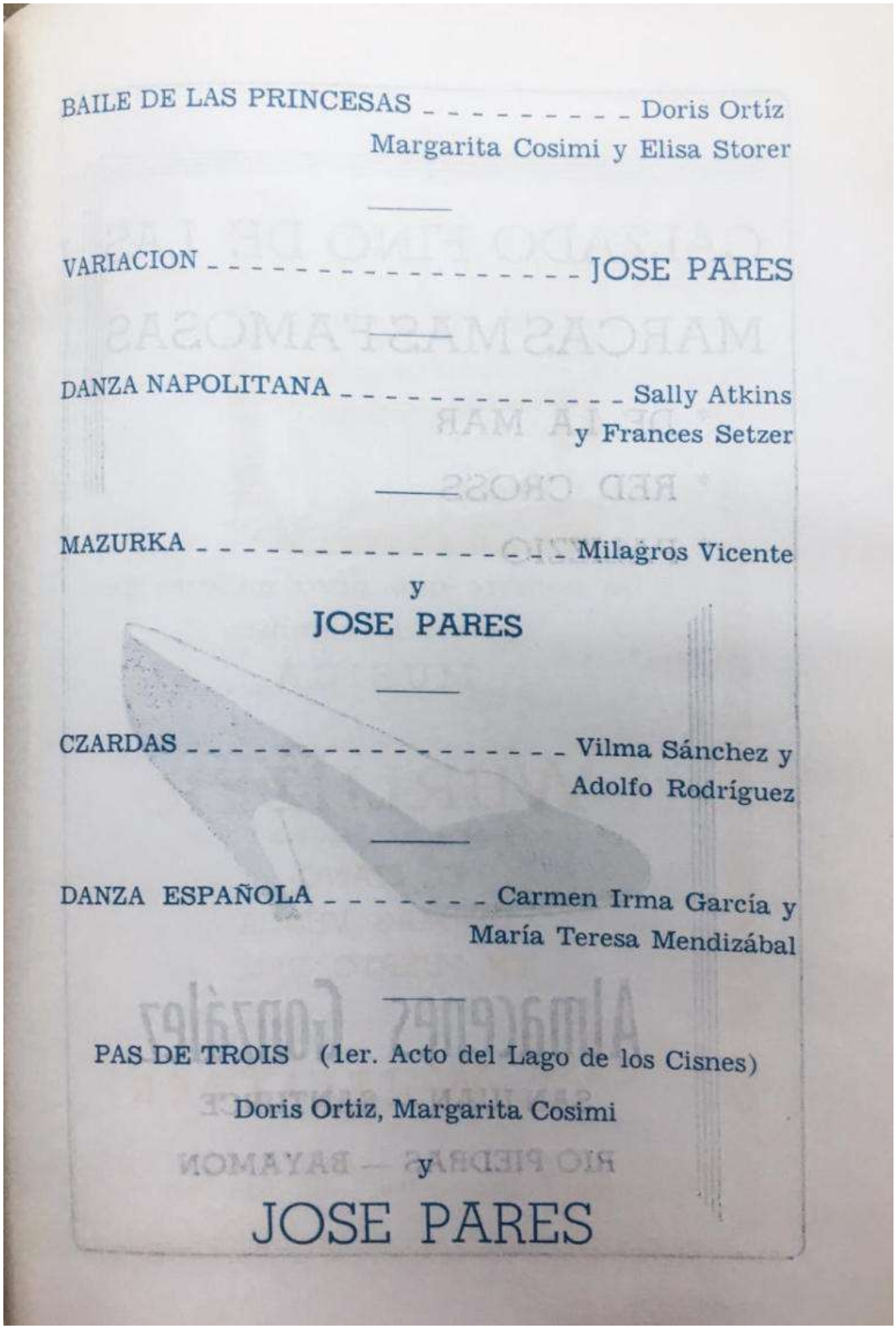


Figura 3.127 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

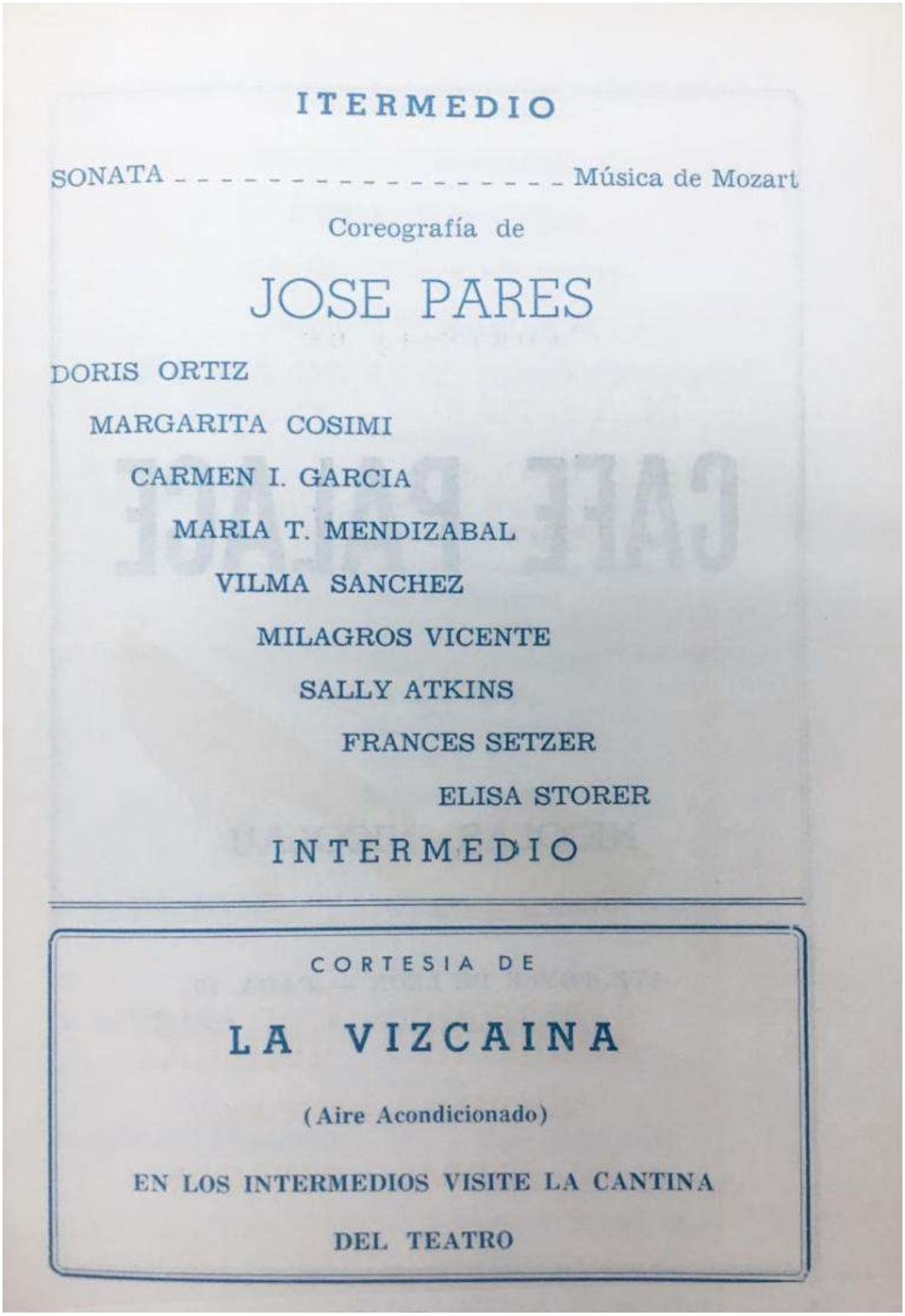
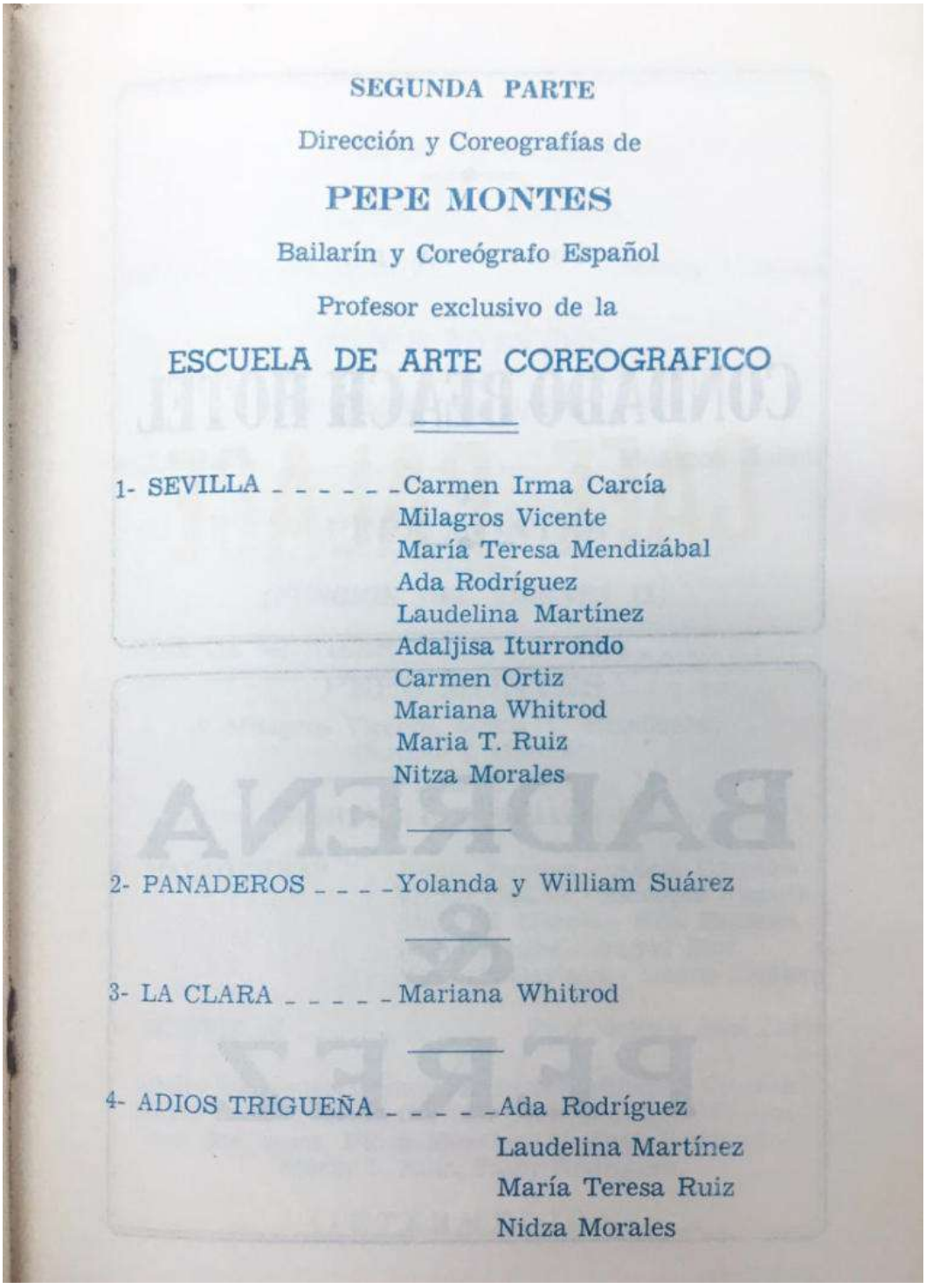


Figura 3.128 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



SEGUNDA PARTE

Dirección y Coreografías de

PEPE MONTES

Bailarín y Coreógrafo Español

Profesor exclusivo de la

ESCUELA DE ARTE COREOGRAFICO

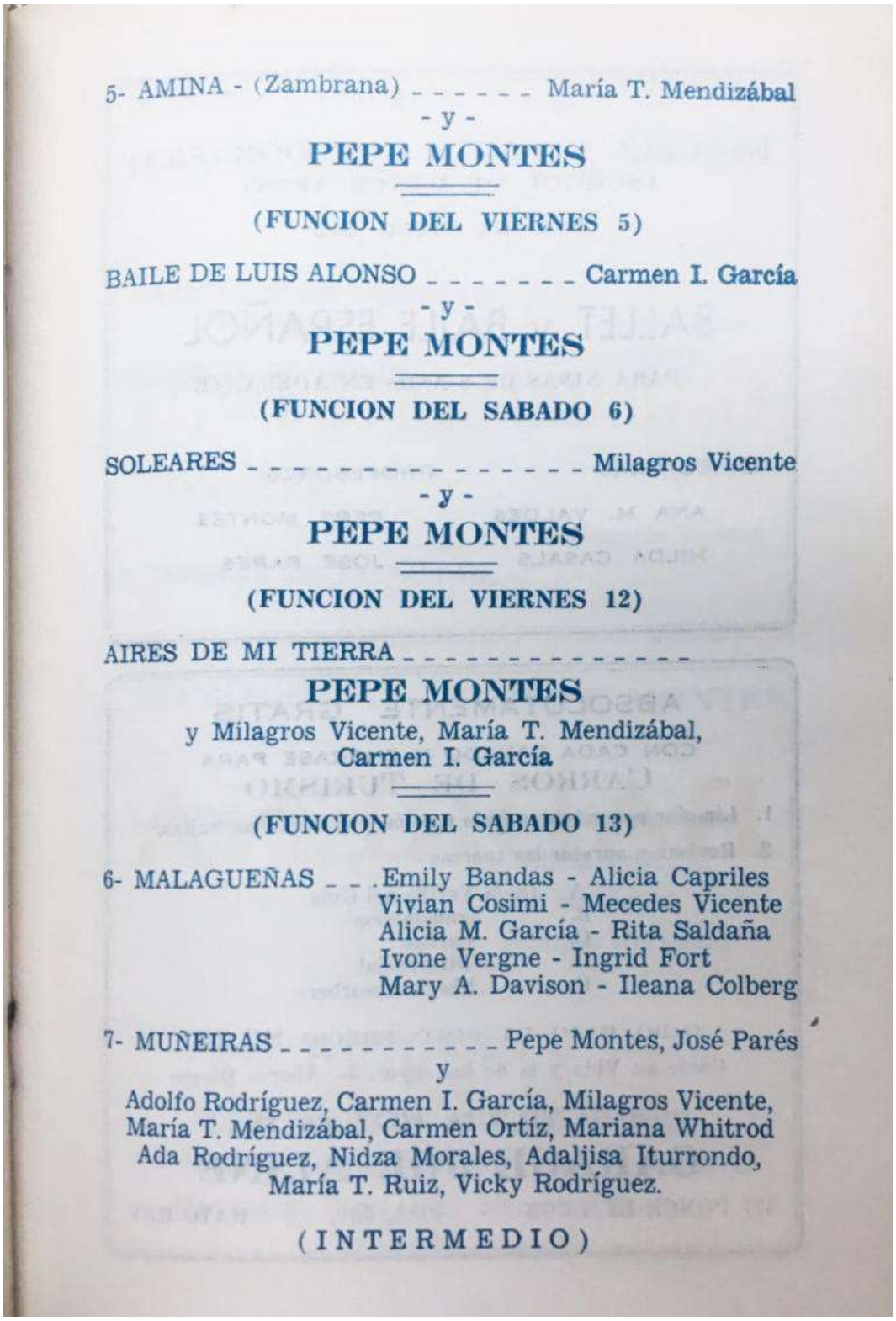
1- SEVILLA _ _ _ _ _ _Carmen Irma Carcía
Milagros Vicente
María Teresa Mendizábal
Ada Rodríguez
Laudelina Martínez
Adaljisa Iturrondo
Carmen Ortiz
Mariana Whitrod
Maria T. Ruiz
Nitza Morales

2- PANADEROS _ _ _ _Yolanda y William Suárez

3- LA CLARA _ _ _ _ _Mariana Whitrod

4- ADIOS TRIGUEÑA _ _ _ _ _Ada Rodríguez
Laudelina Martínez
María Teresa Ruiz
Nidza Morales

Figura 3.129 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



5- AMINA - (Zambrana) _ _ _ _ _ _ María T. Mendizábal

- y -

PEPE MONTES

(FUNCION DEL VIERNES 5)

BAILE DE LUIS ALONSO _ _ _ _ _ _ _ Carmen I. García

- y -

PEPE MONTES

(FUNCION DEL SABADO 6)

SOLEARES _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ Milagros Vicente

- y -

PEPE MONTES

(FUNCION DEL VIERNES 12)

AIRES DE MI TIERRA _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _

PEPE MONTES

y Milagros Vicente, María T. Mendizábal,
Carmen I. García

(FUNCION DEL SABADO 13)

6- MALAGUEÑAS _ _ _ Emily Bandas - Alicia Capriles
Vivian Cosimi - Mecedes Vicente
Alicia M. García - Rita Saldaña
Ivone Vergne - Ingrid Fort
Mary A. Davison - Ileana Colberg

7- MUÑEIRAS _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ Pepe Montes, José Parés
y
Adolfo Rodríguez, Carmen I. García, Milagros Vicente,
María T. Mendizábal, Carmen Ortíz, Mariana Whitrod
Ada Rodríguez, Nidza Morales, Adaljisa Iturrondo,
María T. Ruiz, Vicky Rodríguez.

(I N T E R M E D I O)

Figura 3.130 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

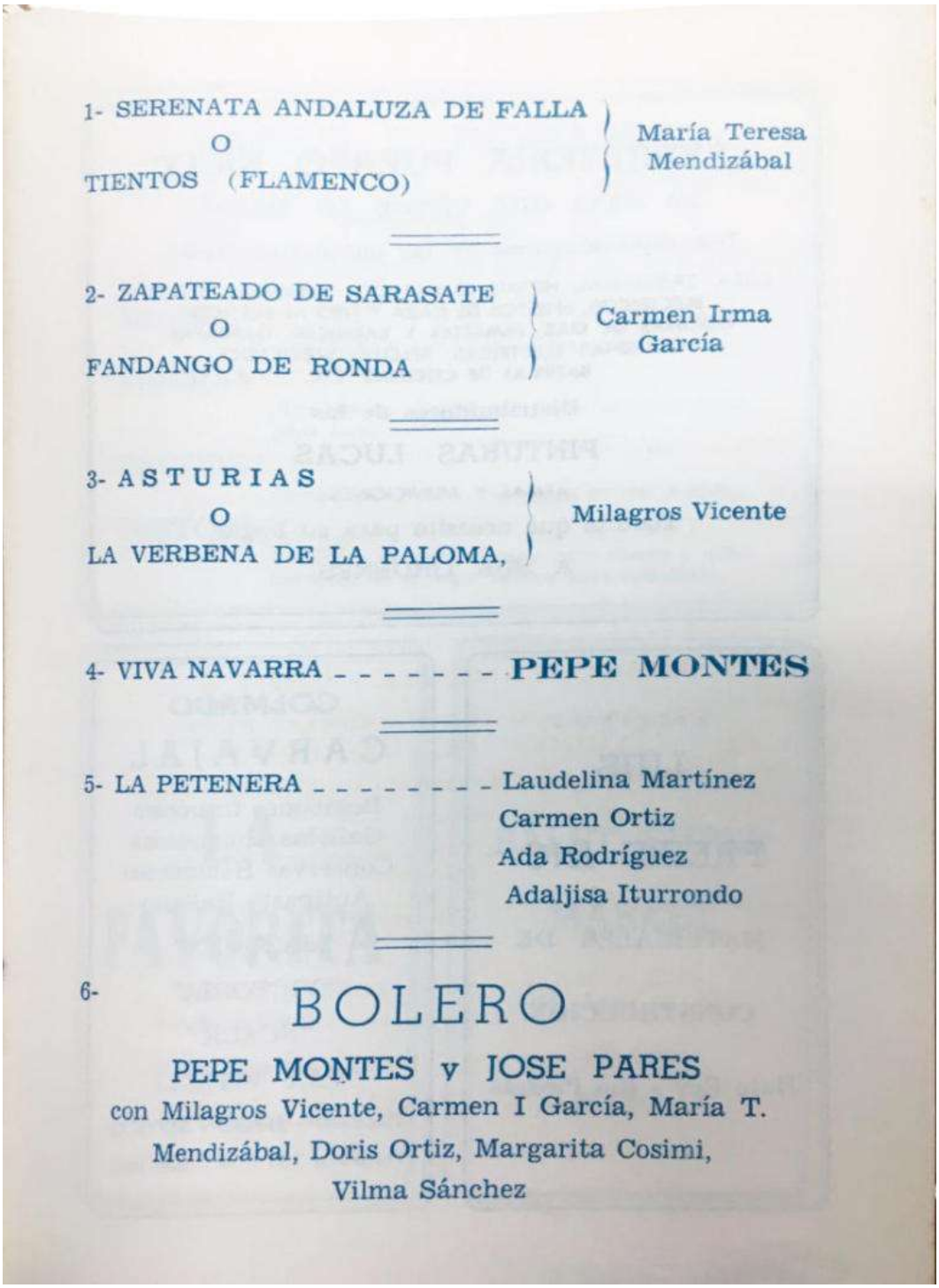


Figura 3.131 Cont. Escuela de Arte Coreográfico presenta Concierto de ballet y Español. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

En 1956 Milagros Vicente contrajo matrimonio con Pepe Montes y ambos se trasladaron a Sevilla. Ese mismo año debutó en el Teatro Calderón de Madrid, acompañada por Antonio González "El Pescailla". Asimismo, trabajó en la Sala Pasapoga de la misma ciudad.[252] Entre 1956 y 1957, completó su formación académica al graduarse del Conservatorio Real de Madrid. Además, el Ballet Nacional de España la invitó a bailar en dos ocasiones.[253]

El 18 de abril de 1958 Milagros Vicente se presentó nuevamente en la Casa de España en Puerto Rico, acompañada por el pianista Alfredo Romero Bravo. El programa de la velada se estructuró en dos partes, destacando una selección de piezas representativas de la música y la danza española. Esta presentación en la Casa de España, un espacio de gran relevancia cultural y connotaciones históricas, reflejó la continuidad del interés en promover el repertorio español en la isla. La participación de Vicente en este escenario subrayó su persistente vínculo con la tradición dancística española, y su proyección artística en el ámbito puertorriqueño.

En 1978 Milagros Vicente, junto a Pepe Montes y sus cuatro hijos, se estableció definitivamente en Puerto Rico. En esta etapa, Montes ya se había retirado de la escena artística, mientras que Vicente centró su labor en la enseñanza y la dirección artística. Fundó su propia academia de danza en el municipio de Trujillo Alto, donde formó a nuevas generaciones de bailarines. Su compañía, conocida como el Ballet de Milagros Vicente o Ballet Andalucía, se destacó en diversos eventos culturales, contribuyendo a la difusión del baile español en la isla.

[252] J. Martínez Chapel, "Milagritos Vicente triunfa en Sevilla", *El Mundo*, 25 de agosto de 1956, 3.
[253] Entrevista con Milagros Vicente, Trujillo Alto, 6 y 9 de diciembre de 2019.

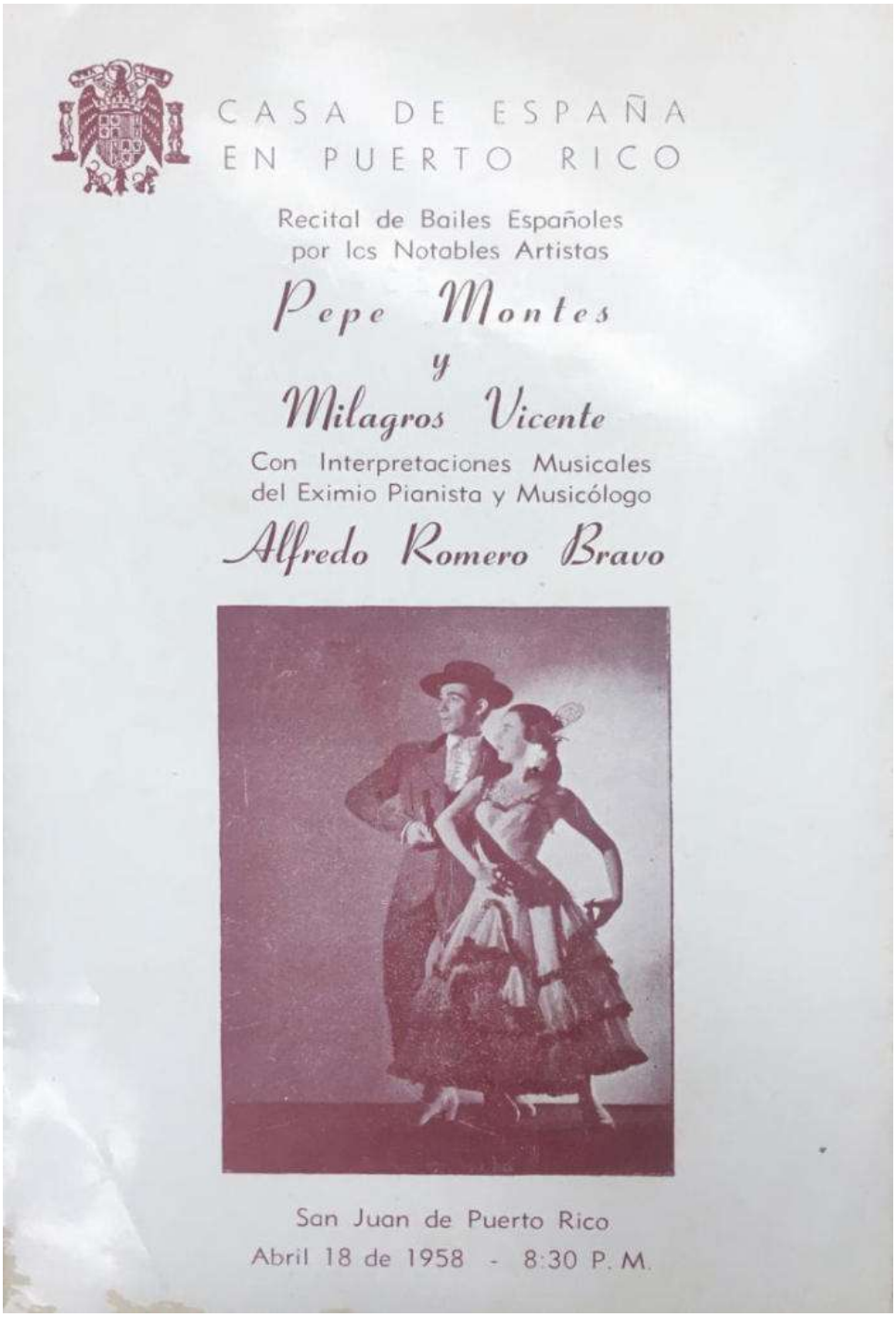
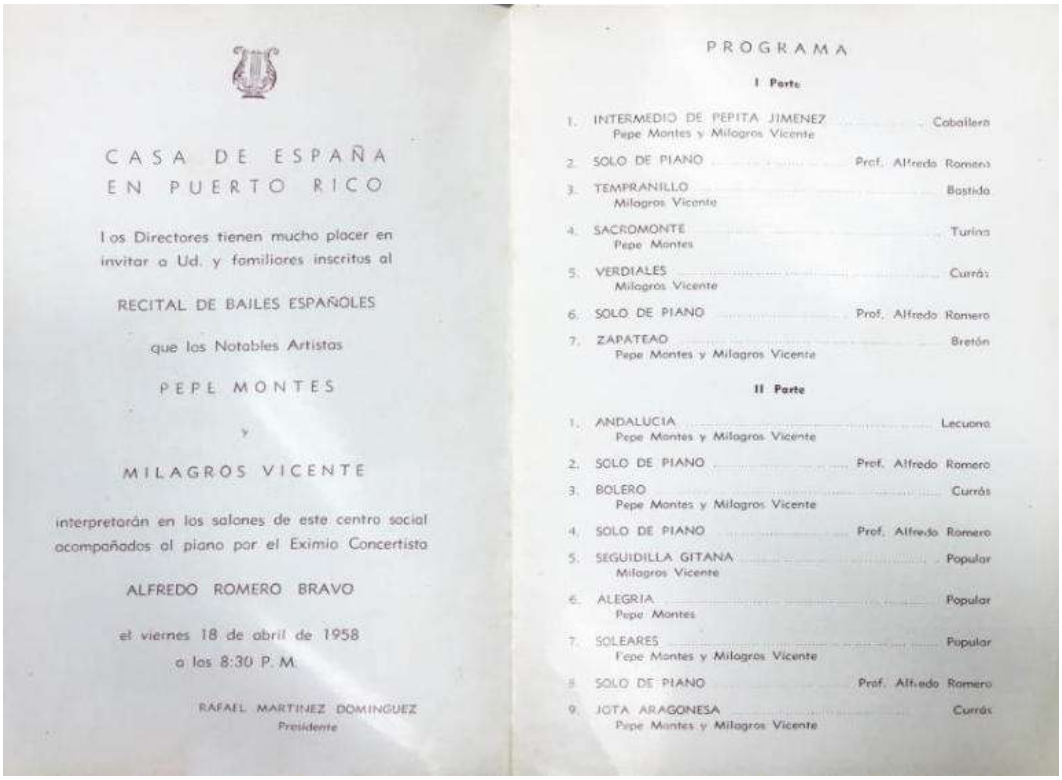


Figura 3.132 Casa de España presenta a Pepe Montes y Milagros Vicente, 1958. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).



CASA DE ESPAÑA
EN PUERTO RICO

los Directores tienen mucho placer en invitar a Ud. y familiares inscritos al

RECITAL DE BAILES ESPAÑOLES

que los Notables Artistas

PEPE MONTES

y

MILAGROS VICENTE

interpretarán en los salones de este centro social acompañados al piano por el Eximio Concertista

ALFREDO ROMERO BRAVO

el viernes 18 de abril de 1958
a las 8:30 P. M.

RAFAEL MARTINEZ DOMINGUEZ
Presidente

PROGRAMA

I Parte

1. INTERMEDIO DE PEPITA JIMENEZ ..... Caballero
   Pepe Montes y Milagros Vicente
2. SOLO DE PIANO ..... Prof. Alfredo Romero
3. TEMPRANILLO ..... Bastida
   Milagros Vicente
4. SACROMONTE ..... Turina
   Pepe Montes
5. VERDIALES ..... Currás
   Milagros Vicente
6. SOLO DE PIANO ..... Prof. Alfredo Romero
7. ZAPATEAO ..... Bretón
   Pepe Montes y Milagros Vicente

II Parte

1. ANDALUCIA ..... Lecuona
   Pepe Montes y Milagros Vicente
2. SOLO DE PIANO ..... Prof. Alfredo Romero
3. BOLERO ..... Currás
   Pepe Montes y Milagros Vicente
4. SOLO DE PIANO ..... Prof. Alfredo Romero
5. SEGUIDILLA GITANA ..... Popular
   Milagros Vicente
6. ALEGRIA ..... Popular
   Pepe Montes
7. SOLEARES ..... Popular
   Pepe Montes y Milagros Vicente
8. SOLO DE PIANO ..... Prof. Alfredo Romero
9. JOTA ARAGONESA ..... Currás
   Pepe Montes y Milagros Vicente

Figura 3.133 Cont. Casa de España presenta a Pepe Montes y Milagros Vicente, 1958. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo Personal de Milagros Vicente.* (Fotografía por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Ese mismo año, Vicente participó en el Festival de Teatro Puertorriqueño, organizado por los Ballets de San Juan en el Teatro Tapia, presentando estampas de la escuela clásica española. Asimismo, ella y su grupo participaron en la inauguración del Hotel La Concha, ofreciendo un espectáculo de baile español que evidenció su compromiso con la promoción cultural y la preservación de la tradición dancística hispana en Puerto Rico.

En 1981 el Ministerio de Asuntos Exteriores de España reconoció la trayectoria de Milagros Vicente como bailarina y maestra, otorgándole un premio reseñado en los periódicos *ABC*[254] de España y *El Mundo*[255] de Puerto Rico. Tras el

[254] "Reconocimiento a Milagritos Vicente", *ABC* (Madrid), 10 de enero de 1981, 10.

fallecimiento de Pepe Montes en 1984, Vicente continuó desarrollando su legado artístico en Puerto Rico. Dirigió grupos de baile en la Casa de España y colaboró con La Peña Madrileña en la producción de zarzuelas. Además, impartió clases en instituciones destacadas como el Centro Gallego, el Centro Andaluz, Ballets de San Juan y Ballet Concierto.

Milagros Vicente aportó significativamente a la danza española en Puerto Rico a través de la enseñanza, la interpretación y la promoción cultural. Fundó una academia en Trujillo Alto, donde formó nuevas generaciones de bailarines y promovió la técnica y el respeto por la tradición. Con su compañía, el Ballet de Milagros Vicente (Ballet Andalucía), presentó espectáculos que difundieron la danza española en festivales y eventos culturales de la isla. Participó en instituciones de la diáspora española, como la Casa de España y el Centro Gallego, y colaboró en la puesta en escena de zarzuelas.

Su legado permanece en la formación de sus estudiantes y en la presencia constante del baile español en Puerto Rico. Su trabajo y dedicación a la danza se extendieron por décadas, consolidándola como un pilar fundamental en el desarrollo de la danza española en Puerto Rico, donde su influencia perduró hasta su fallecimiento en 2020.

[255] Annie Arana, "Agencia española premia bailarina", *El Mundo*, 10 de marzo de 1981, 16.

Figura 3.134 Fotografía por Juan Gynes. Milagros Vicente. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.135 Milagros Vicente. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.136 Milagros Vicente. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.137 Fotografía por Juan Gynes. Pepe Montes y Milagros Vicente. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.138 Pepe Montes y Milagros Vicente. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

Figura 3.139 Milagros recibe premio por su trayectoria artística, 1981. Adaptado de Marwin Sánchez, *Archivo personal de Milagros Vicente*. (Fotografía tomada por Jeanne d´Arc Casas, 2019).

4. CONCLUSIONES

El desarrollo de esta investigación ha permitido visibilizar la presencia de la danza española en Puerto Rico, después del siglo XX como parte de un entramado cultural que se sostuvo pese a la transformación política derivada de la guerra hispano-cubano-estadounidense de 1898. Lejos de representar una ruptura definitiva con España, la invasión de Estados Unidos no implicó la desaparición de las manifestaciones artísticas vinculadas a la tradición hispánica. Por el contrario, los circuitos de intercambio entre Puerto Rico y España continuaron activos a través de la circulación de artistas y compañías de danza que encontraron en los escenarios de la isla un espacio propicio para su desarrollo.

A lo largo de este estudio se ha explorado la manera en que el baile español se manifestó en Puerto Rico en términos de formación académica, práctica escénica y construcción de identidad cultural. Se ha analizado el papel de las instituciones en la difusión de esta expresión artística, así como las políticas culturales que facilitaron su permanencia y consolidación. El proceso de enseñanza de la danza española se estableció en el país dentro de un marco institucional que permitió su legitimación como forma de arte reconocida en los círculos académicos y escénicos. Este estudio ha sido guiado por un propósito central: examinar la trayectoria de la danza española en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX a partir de una perspectiva crítica, de género y decolonial.

La exploración de este fenómeno artístico ha permitido comprender cómo el baile español se insertó dentro de las dinámicas de poder que definieron la construcción de la

identidad cultural en la isla. Desde la dominación colonial se establecieron estructuras que favorecieron la cultura letrada y las expresiones artísticas vinculadas a la tradición europea. Como consecuencia otras manifestaciones dancísticas, especialmente aquellas provenientes de sectores racializados de origen afropuertorriqueño como la bomba y la plena, fueron excluidas de estos espacios y relegadas a contextos comunitarios. A partir de los objetivos planteados en esta investigación, que han orientado la investigación a partir de la construcción del análisis histórico y teórico, se han identificado una serie de conexiones entre la práctica del baile español y los procesos sociopolíticos que definieron el devenir cultural de Puerto Rico en la primera mitad del siglo XX.

La documentación de las trayectorias de las bailarinas, el análisis de la institucionalización del baile español, y la reconstrucción de sus rutas de circulación permitieron entender su papel dentro del entramado cultural de Puerto Rico. Al revisar su desarrollo en distintos niveles, este estudio aporta una visión integral que invita a repensar la danza como un espacio donde converge la historia con los procesos de construcción identitaria. A partir de este marco, estas conclusiones exponen una síntesis de los hallazgos obtenidos a lo largo de la investigación. Presentamos las conexiones entre el desarrollo del baile español en Puerto Rico, las políticas culturales que facilitaron su difusión y las trayectorias de las bailarinas que consolidaron su enseñanza y práctica. Examinamos los mecanismos que sostuvieron su institucionalización y la manera en que esta disciplina se insertó dentro de la red artística y educativa de la isla. El análisis también ha abordado las estrategias de transmisión del repertorio, la influencia de las compañías extranjeras en la formación de bailarinas locales y el papel de Puerto Rico dentro del circuito internacional de espectáculos de danza española. Además, se estudia

cómo la llegada de artistas españoles, en muchos casos atravesada por el franquismo y el exilio, modeló el gusto estético de la época y reforzó la vinculación cultural con España, aun dentro de la estructura colonial impuesta por Estados Unidos. Asimismo, profundizamos en la manera en que las bailarinas puertorriqueñas además de ser receptoras de esta tradición participaron activamente en su consolidación a través de la enseñanza y la creación de repertorios propios. La exploración de sus trayectorias permite comprender cómo la práctica dancística operó como un espacio de agencia femenina y profesionalización dentro del campo artístico.

Planteamos, con todo ello, una reflexión crítica sobre las implicaciones del baile español en la construcción de la identidad cultural puertorriqueña y su relación con los discursos hegemónicos sobre la nación, la cultura y la identidad. Así, proponemos cuestionar la manera en que la danza fue utilizada como herramienta de legitimación dentro de un sistema que favoreció las expresiones de raíz europea sobre otras formas de danza y música. A partir del panorama analizado, ello invita a emprender futuras investigaciones sobre la historia de la danza en Puerto Rico y el Caribe, así como sobre la revalorización de los saberes corporales dentro de los estudios decoloniales y culturales.

El análisis de las fuentes localizadas y estudiadas reveló que los espectáculos se anunciaban con semanas de antelación y, en algunos casos, se publicaban noticias diariamente para generar expectativa en la audiencia. Se empleaban términos grandilocuentes como el “único”, “el gran”, “la emperatriz”, con el fin de elevar el prestigio de los artistas y atraer al público. Sin embargo, esto plantea interrogantes sobre quiénes tenían acceso a estos eventos y, en primer lugar, quiénes adquirían el periódico.

Además, los anuncios reflejaban una separación entre la sociedad puertorriqueña y la colonia de españoles residentes en la isla, lo que evidencia las marcadas distinciones sociales en las primeras décadas tras la invasión estadounidense. Asimismo, los espacios teatrales y escénicos no sólo funcionaron como escenarios de exhibición artística, sino también como mecanismos de legitimación de estatus y distinción de clase. Otro aspecto relevante en la documentación de estos espectáculos fue el control mediático ejercido por los propietarios de los diarios, un caso especialmente evidente en *El Mundo*, de origen canario. La diferencia en la cobertura mediática de ciertos eventos artísticos demuestra un sesgo en la divulgación cultural. En este sentido, los datos demuestran que los dueños del periódico tenían vínculos con el falangismo, lo que inevitablemente influyó en la línea editorial del medio.

En el papel de la crítica de danza fue fundamental para la articulación de los relatos en torno a la danza española en Puerto Rico. Entre las voces más autorizadas, destacó sin duda la de Alfredo Matilla, el crítico de arte clave en la visibilización y el análisis sobre las actividades culturales de la isla. Su participación en el diario *El Mundo* resultó paradójica, ya que, a pesar de haber sido un intelectual exiliado español republicano, colaboró en este periódico con una marcada afinidad franquista. Por otra parte, en sus escritos nunca se registró una reseña sobre la bomba o la plena, lo que evidencia una omisión significativa de las expresiones culturales afrocaribeñas dentro de su cobertura crítica. Un caso particular que resalta es su reseña a Emilio Osta, en la que criticó su selección de repertorio al incluir obras del pianista Ernesto Lecuona, cuya música fusionaba elementos de la tradición hispanoamericana con ritmos afrocubanos. Esta observación revela que Matilla tenía una visión muy definida sobre la “legitimidad”

artística y reforzaba, a través de sus críticas, la jerarquización de ciertas expresiones sobre otras. Sus escritos, sin embargo, fueron neutrales en el sentido de que se vio en la necesidad de escribir tanto sobre artistas exiliados como sobre artistas afiliados al régimen franquista. Esta posición ambivalente refleja las complejas dinámicas culturales que se desarrollaron en Puerto Rico en ese momento, donde la isla funcionó como un espacio de tránsito tanto para figuras de la diáspora republicana como para aquellas que representaban la oficialidad cultural del franquismo, todo ello en el marco de una ex-colonia española bajo dominación de la nueva potencia colonial estadounidense.

El registro de las actividades culturales en la prensa estuvo condicionado por la popularidad de los artistas y por un gusto moldeado a favor de la cultura europea y estadounidense, lo que evidencia un sesgo colonial en la representación artística. Un ejemplo particularmente revelador es la cobertura de la llegada de la compañía Los Viveskis, cuyo anuncio compartía la misma página con una noticia sobre un baile de bomba. Mientras que el espectáculo de danza española era presentado con elogios y exaltación, el evento de bomba fue descrito con desprecio y un marcado tono racista. Asimismo, la manera en que se expuso el baile español en Puerto Rico durante este periodo refleja un proceso de institucionalización que estuvo marcado por estructuras coloniales de conocimiento y poder. Como se ha demostrado a lo largo de esta investigación, la colonialidad del saber estableció una jerarquía en la que las prácticas artísticas europeas, como fue la danza escénica española en sus distintas vertientes, fueron validadas dentro del sistema educativo y cultural, mientras que otras formas de expresión, particularmente aquellas vinculadas a la tradición afropuertorriqueña, como en este caso sucedió con los bailes populares mencionados, fueron relegadas a los márgenes.

Por otra parte, cabe destacar cómo en el periodo analizado el baile español se desarrolló e interpretó en estrecha relación con las técnicas del ballet. Siguiendo los patrones de las grandes creadoras de la Edad de Plata de la cultura española, los espectáculos adoptaron modelos escénicos donde la danza española se ejecutaba con castañuelas, con acompañamiento de piano y guitarra. Además, se interpretaban danzas clásicas en solitario o en formatos de compañía con música de repertorio. Estos montajes combinaban las coreografías de la escuela bolera, los bailes regionales, la danza estilizada y el flamenco, con arreglos orquestales o piano. Esta estructura comenzó a consolidarse en Puerto Rico con la llegada de Antonia Mercé, *la Argentina* en 1917 y evolucionó con las figuras de Encarnación López, *la Argentinita* y Pilar López, quienes presentaron en la isla el modelo de espectáculo que más tarde seguirían otras figuras de la danza española en Puerto Rico.

No obstante, dentro de este repertorio también se observa un proceso de apropiación de bailes y músicas de América que fueron reinterpretadas desde la perspectiva española en línea con las incipientes políticas de las Hispanidad. En Puerto Rico, este fenómeno se evidenció en las presentaciones de Amalia Molina y Luisa de Lerma, quienes incorporaron en su repertorio coreografías inspiradas en la música y cultura puertorriqueña que adaptaron al lenguaje de la danza española. Esta práctica responde a una lógica colonial de extracción cultural, donde la danza española se consolidó como una expresión legitimada dentro de los espacios teatrales y también absorbió elementos de las danzas locales para reconfigurarlos dentro de su propio canon artístico. Como se ha mencionado anteriormente, la misma Pilar López expresó en una entrevista su interés en explorar las danzas del continente al preguntarse "¿Qué me puedo

llevar de aquí?", lo que dejó en evidencia un proceso de apropiación en el que las tradiciones coreográficas de América eran interpretadas desde una mirada externa y transformadas en espectáculos para el consumo europeo y estadounidense.

La incorporación de danzas de "Latinoamérica" en los programas inevitablemente pasaron por el filtro colonial para ser "ajustadas" al escenario. Estas reconfiguraciones no sólo ocurrieron en las compañías extranjeras, sino que también se manifestaron en Puerto Rico a través de proyectos como el de Ballets de San Juan, que incorporó a su repertorio una pieza como *Suite latinoamericana* que culminaba precisamente con un número dedicado a Puerto Rico. Este tipo de representaciones, aunque promovían una integración de programaciones con números regionales e inspiración vernácula, se realizaron desde una perspectiva estilizada que transformó las danzas populares en formatos escénicos que respondieron a las lógicas estéticas del ballet y la danza española que, a su vez, reforzaron la jerarquización de ciertos estilos sobre otros.

Esta investigación también ha permitido extraer una serie de conclusiones a partir del análisis de las trayectorias y contribuciones de destacadas coreógrafas e intérpretes de la danza puertorriqueña. Así, cabe destacar cómo el baile español en Puerto Rico se manifestó a través de la técnica aprendida por las bailarinas puertorriqueñas, quienes encontraron en la disciplina del ballet y la danza española un fundamento estructural que las posicionó dentro de un circuito artístico legitimado. Su arte se consolidó en escenarios prestigiosos que validaron su trabajo y les permitieron desarrollar carreras profesionales en la isla y en el extranjero. Además, muchas buscaron oportunidades fuera del país para perfeccionar su entrenamiento y ampliar su conocimiento. Sus recorridos estuvieron

marcados por la decisión de salir de un país convulso atravesado por la migración de puertorriqueños a Estados Unidos, la esterilización masiva a mujeres y las persecuciones a los que denunciaron la situación colonial impuesta por el gobierno estadounidense a Puerto Rico. Fue un periodo en el que el acceso a la profesionalización dancística implicaba emigrar a centros culturales establecidos. Esta búsqueda llevó a estas artistas insertarse en circuitos internacionales, donde enfrentaron las contradicciones de su tiempo.

Viajar a España en la posguerra y durante la dictadura franquista planteó escenarios complejos. En algunos de ellos, las experiencias de aprendizaje coincidieron con la participación en eventos organizados por el régimen, como ocurrió con Dorita Ortiz, quien bailó en una gala benéfica promovida por el franquismo, o con Alma Concepción, quien formó parte de Coros y Danzas de España y dentro del contexto caribeño bailó con Carmen Amaya en la Republica Dominicana durante la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo Molina. En definitiva, la profesionalización de estas bailarinas se produjo dentro de un contexto político en el que la danza española funcionó como una herramienta de representación nacional y diplomacia cultural. Su arte, aun cuando significó crecimiento y desarrollo personal, también estuvo atravesado por estructuras de poder que condicionaron su práctica. El arte representó un modo de vida y, al mismo tiempo, un espacio de privilegio. La profesionalización en la danza no fue una opción accesible para todas las mujeres en Puerto Rico y el hecho de que estas artistas lograran consolidar sus carreras respondió a un conjunto de factores que facilitaron su inserción en este campo. El acceso a la formación, la posibilidad de viajar y la legitimación de la danza española dentro de la estructura cultural de la isla permitieron que su manifestación

tuviera continuidad y reconocimiento. Sin embargo, las dinámicas de género influyeron de manera determinante en sus trayectorias, tanto en el ámbito personal como en el profesional.

Las estructuras patriarcales condicionaron las posibilidades de desarrollo artístico de muchas de estas bailarinas, en ocasiones impidiendo su permanencia en el escenario. En varios casos la influencia de sus parejas o familiares limitó la continuidad de sus carreras, restringiendo su autonomía dentro del ámbito artístico. Como hemos expuesto anteriormente, Pilar Miranda, al hablar de su hermana María Teresa, explicó cómo su esposo le prohibió seguir en la dirección de su compañía Gíbaro de Puerto Rico, lo que significó el fin de su vida profesional, al punto de describirla como alguien que dejó de ser la misma. En la misma línea, Milagros Vicente relató que su esposo, Pepe Montes, le impidió participar en una película. La decisión no le dejó espacio para la negociación, evidenciando cómo las expectativas sociales sobre el rol de la mujer en el matrimonio influyeron en la manera en que estas artistas experimentaron sus carreras. A pesar de estos obstáculos, estas bailarinas lograron desafiar los límites impuestos a las mujeres en el arte y consolidar sus carreras profesionales. La danza española en Puerto Rico funcionó como un campo de afirmación profesional y artística aunque condicionado por las estructuras de género, y las expectativas sociales. Estos testimonios permiten observar cómo la danza, más allá de ser una práctica artística, se convirtió en un espacio de disputa en el que las mujeres puertorriqueñas negociaron su autonomía. La historia de la danza española en la isla no puede analizarse sin atender a estas dinámicas, pues el acceso a la escena estuvo atravesado por condicionamientos que iban más allá del talento o la

técnica, y que respondían a estructuras de poder profundamente arraigadas en la sociedad puertorriqueña del siglo XX.

Asimismo, el esplendor de este periodo se evidenció en la vasta documentación recopilada a lo largo de la investigación, que ha permitido registrar el amplio número de teatros que acogieron estos espectáculos. Entre ellos se encuentran el Teatro Municipal Tapia y el Teatro de la Universidad de Puerto Rico. A estos se sumaron otros escenarios como los desaparecidos Teatro Broadway y Teatro Riviera; además del Teatro Matienzo (hoy Teatro Arriví), donde llevaron a cabo muchas de sus presentaciones. La expansión de estas actividades no se limitó a la capital de San Juan, sino que se extendió a otros teatros de la isla en pueblos como Yauco, Humacao, Arecibo, Guayama, Ponce, Mayagüez, San Germán, Bayamón y Manatí, lo que demuestra el alcance del arte y la danza a lo largo del territorio puertorriqueño. La vigencia de los espectáculos en estos espacios respondió a la construcción de un gusto adquirido por lo español, lo que se tradujo en una demanda sostenida de espectáculos que reforzaron su presencia en la isla. Todo ello nos lleva a pensar que los espectáculos de danza española se expandieron por todo el territorio, pero solamente se concentraron en la isla grande de Puerto Rico, ya que no se tiene evidencia de presentaciones en las islas-municipio de Vieques o Culebra. Este dato guarda relación con el hecho de que, durante la década de 1950 ambas islas estaban marcadas por la presencia de la Marina de los EUA, que utilizó gran parte de su geografía para pruebas militares y entrenamiento de bombardeo. Este dato histórico nos muestra cómo la difusión de las artes en Puerto Rico también estuvo condicionada y atravesada por el colonialismo estadounidense.

Además de los teatros, otros espacios no convencionales sirvieron como escenarios para estas expresiones artísticas. Clubes y hoteles, entre ellos el Club de Leones, el Escambrón Beach Club, el Jack's Club, el Hotel La Concha y el Hotel Condado, fueron lugares donde se presentaron espectáculos, muchas veces dirigidos a públicos de alto perfil social. Además, los espacios privados también tuvieron un papel importante como el Casino de Puerto Rico, la Casa de España y diversos centros culturales alrededor de la isla, que se convirtieron en puntos de encuentro. La danza española no sólo se manifestó en espacios teatrales y en la televisión, sino que también logró su alcance en el ámbito comercial y turístico.

Una de las entidades más influyentes en este proceso fue Pro Arte Musical que acogió a numerosos artistas internacionales sin imponer restricciones por sus afiliaciones políticas. Esto permitió que tanto artistas exiliados como figuras cercanas al franquismo se presentaran bajo su auspicio. En este sentido, el único caso documentado en el que la manifestación del baile español estuvo condicionada fue el de la Sección Femenina de los Coros y Danzas de la SF en 1950 y que no llegó por invitación de Pro Arte Musical. Esta agrupación recibió una amplia cobertura en el diario *El Mundo*, como también se evidencia en la fotografía del *Diario de Puerto Rico* que registró su llegada al país. Durante su estancia en la isla, realizaron presentaciones en el Teatro Matienzo, el Escambrón Beach Club y el Teatro Tapia. El escenario contradictorio en el que danzaron las compañías españolas se evidencia aún más cuando Coros y Danzas intentó presentarse en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico, pero su solicitud fue denegada debido a las políticas internas de la institución que prohibieron la contratación de artistas o profesores que defendían o simpatizaran con el régimen franquista.

En otro orden de cosas, la televisión desempeñó un papel clave en la expansión y consolidación del baile español en Puerto Rico al acercarlo a una audiencia más amplia a través de programas de entretenimiento cultural. Los espacios televisivos más relevantes donde se expuso la danza española fueron el *Show de Shows*, *Libby's*, *Puerto Rico en el Arte* y *Alegrías y Castañuelas*. Estos programas permitieron que el repertorio de la danza española alcanzara sectores de la población que, de otro modo, no habrían tenido acceso a las presentaciones teatrales o a la formación en esta disciplina.

Esta consolidación del baile español dentro de los espacios institucionales, televisivos y turísticos de Puerto Rico reafirmó su presencia en la vida cultural del país y moldeó las maneras en que las bailarinas puertorriqueñas concibieron, describieron y expresaron su proceso artístico-creativo dentro de esta disciplina. Como detallaremos a continuación, su práctica se caracterizó por el rigor de su formación técnica, la interpretación individual y la capacidad de adaptación a los circuitos tanto locales como internacionales.

Uno de los aspectos fundamentales de la formación de estas artistas fue la enseñanza estructurada, la cual integró ballet clásico, danza estilizada, escuela bolera, bailes regionales y flamenco. La técnica clásica fue esencial para todas ellas, hasta el punto de que se consideró un requisito indispensable para el desarrollo en la danza española. Así lo expresaba Milagros Vicente en sus clases, que siempre comenzaban con una barra de ballet. Este ejemplo, ilustra la centralidad de la técnica académica dentro de su entrenamiento, la cual les permitió desarrollar líneas, precisión y expresividad en sus interpretaciones.

A nivel interpretativo, el repertorio ejecutado por las bailarinas evidenció una búsqueda de fidelidad con los modelos coreográficos europeos. El aprendizaje de repertorios, tanto del ballet como del baile español, se convirtió en una base sobre la cual las bailarinas pudieron conservar coreografías que luego adecuaron a sus cuerpos y luego transmitieron a través de sus enseñanzas. Esta idea ratifica la importancia de reconocer el cuerpo como archivo depositario de conocimiento. El repertorio de interpretaciones de coreografías de danza española que hemos recopilado en este estudio incluye una amplia variedad de coreografías clásicas y populares, con una fuerte presencia de la danza española y el ballet clásico.

El análisis realizado ha permitido detectar la presencia constante de una serie de piezas de danza española en las programaciones de la mayoría de las bailarinas estudiadas, lo que indica su popularidad y relevancia dentro de las modas de la danza española y clásica en Puerto Rico. Entre ellas, cabe destacar las siguientes.

- *Sevillanas*, interpretadas por varias bailarinas, incluidas Gilda Navarra, María Teresa Acuña y Milagros Vicente.
- *Zapateado*, con versiones de Turina y Sarasate, recurrente en los repertorios de Gilda Navarra, Dorita Ortiz y Milagros Vicente.
- *Capricho español*, de Rimsky-Korsakov, presentado por Gilda Navarra, María Teresa Acuña y Gloria Belmonte.
- *La vida breve*, de Manuel de Falla, presente en los repertorios de Gilda Navarra, María Teresa Miranda, Gloria Belmonte y Milagros Vicente.

- *Triana*, de Albéniz, interpretada por Gilda Navarra, Dorita Ortiz, Milagros Vicente y Lidia del Puerto.

El repertorio danzado mostró una fuerte inclinación hacia la danza española en sus distintas vertientes. La danza estilizada se reflejó en obras como *El sombrero de tres picos*, *Las bodas de Luis Alonso* y *La vida breve,* entre otras. Además, resultaron una constante piezas flamencas como seguiriyas, alegrías, fandangos y bulerías. Finalmente, cabe mencionar la presencia de bailes regionales como la jota *La Dolores* y la escuela bolera con *Panaderos de la flamenca*, las *Sevillanas boleras*, las *Seguidillas boleras*, el *Olé de la curra*, el *Jaleo de Jerez*.

Además de bailar piezas de danza española, algunas intérpretes incorporaron repertorio de ballet clásico en sus presentaciones. Se destacaron obras como *Chopiniana* o *Les Sylphides* de Chopin, interpretadas por Gilda Navarra y Dorita Ortiz. *El lago de los cisnes* de Tchaikovsky, que fue incluido en el repertorio de Gilda Navarra, al igual que extractos de *La bella durmiente*, interpretados por Gilda Navarra y Dorita Ortiz.

El proceso creativo de estas bailarinas también estuvo influenciado por la movilidad geográfica y la exposición a distintos estilos. Todas las artistas estudiadas viajaron a España y a Estados Unidos en busca de especialización y nuevas oportunidades. En Madrid se formaron con grandes figuras del baile español como Francisca González *la Quica*, familia Pericet, El Estampío y, más adelante con Mercedes León y Albano Zúñiga. En Nueva York estudiaron con Lola Bravo y los Cansino. Además, algunas de las artistas de este estudio también estuvieron relacionadas con figuras y compañías destacadas de la danza española. Así, por ejemplo:

- Dorita Ortiz trabajó con artistas y compañías reconocidas como Elvira Lucena, Alberto Torres, Carmen Amaya, Ballet Español Antonio, Alberto Lorca, el Teatro Español y Pilar López.
- Gilda Navarra tuvo contacto con Pilar López y José Greco.
- Gloria Belmonte estuvo vinculada con la Compañía de Variedades Rimac, además de compartir escenario con Pilar López, Carmen Amaya, Antonio Triana, José Greco y Antonio y Rosario *Los chavalillos sevillanos*.
- Lidia del Puerto trabajó con Hurtado de Córdoba y Pilar López.

El proceso artístico-creativo de las bailarinas puertorriqueñas en este estudio se revela como un acto de conservación del baile español que se sostuvo en la autoafirmación cultural. Aunque estas bailarinas replicaron las técnicas y repertorios europeos, su proceso estuvo marcado por una reflexión constante sobre cómo adaptar y resignificar estas tradiciones en un contexto caribeño. El mismo se manifestó en la exploración con distintos repertorios y formas de interpretación. En este caso Gilda Navarra desarrolló un lenguaje coreográfico propio con sus creaciones originales para Ballets de San Juan. Su emblemática y vanguardista obra *Tientos* de 1961 rompió determinadamente con su forma de bailar danza española. Destacaron igualmente piezas como las *Variaciones del Vito* en 1954, el *Zapateado de Turina*, *El sombrero de tres picos* en 1956, en colaboración con Pedro Lorca, *Sanjuanera* en 1959, *Carnet de baile* en 1960, *Retablo puertorriqueño* en 1961, y *Sevillanas* en 1964, todas ellas ejemplos de creaciones originales.

La creatividad de estas bailarinas no sólo se manifestó en el ámbito escénico, sino también en la enseñanza y en la transmisión del conocimiento a nuevas generaciones. Muchas de ellas, al culminar su carrera como intérpretes, se dedicaron a la docencia, estableciendo metodologías que aseguraron la continuidad de la tradición del baile español en Puerto Rico. Las academias fundadas por Ruth Vera, María Teresa Miranda, Luisa Navas, Dorita Ortiz, Gloria Belmonte, Gilda Navarra y Milagros Vicente, ostentaron un papel neurálgico en el desarrollo del baile español en Puerto Rico, en donde además de perpetuar las tradiciones aprendidas, también fomentaron la creatividad y la exploración artística en nuevas generaciones de bailarinas.

La institucionalización del gusto por los bailes españoles en Puerto Rico durante el siglo XX estuvo marcada por políticas culturales que favorecieron la promoción de expresiones artísticas de origen europeo dentro del imaginario cultural de la isla. Estas políticas, promovidas desde el gobierno y las élites culturales, consolidaron un sistema en el que la danza española obtuvo un reconocimiento privilegiado dentro de los circuitos académicos y escénicos. La distinción entre arte culto y expresiones populares respondió a un modelo de modernización cultural que enfatizó el desarrollo de la danza española y el ballet como formas de prestigio, vinculadas a una identidad nacional que buscaba proyectar una imagen de sofisticación artística y cultural ante el mundo.

Las estrategias utilizadas para consolidar este modelo incluyeron la creación de instituciones, la programación de eventos culturales y el respaldo estatal a agrupaciones que promovieron el baile español dentro de la formación artística en la isla. Un ejemplo de esta dinámica se encuentra en la relación entre Ballets de San Juan, el ICP y el Festival

Casals, que consolidó un enclave en la promoción de un repertorio donde la danza española ocupó un espacio significativo.

Desde su fundación en 1954 Ballets de San Juan promovió un repertorio en el que el ballet y la danza española fueron ejes fundamentales de la formación artística de sus bailarines. Es importante destacar que la compañía otorgó becas de estudio en España que permitieron que las bailarinas seleccionadas profundizaran sus estudios en baile español.

Tras su creación en 1955 el ICP también cumplió una función central en la legitimación del baile español y el ballet a través de una subvención otorgada a la compañía en 1956. Esto convirtió a Ballets de San Juan en un vehículo para fortalecer un imaginario cultural que, a través de un repertorio inspirado en el ballet y el baile español, estableció un diálogo con la identidad puertorriqueña. Un caso representativo de esta dinámica fue la obra *La bruja de Loíza* (1956), creada por Ana García, que ejemplificó cómo los discursos artísticos promovidos por la institución buscaron integrar referencias locales dentro de formatos coreográficos influenciados por la tradición europea. De manera similar, las creaciones de Gilda Navarra, respaldadas por el ICP, contribuyeron a consolidar una estética en la que la danza española se insertó dentro de una visión de la cultura nacional que privilegiaba su presencia en el repertorio institucional.

Por otro lado, el Festival Casals incluyó presentaciones de Ballets de San Juan que reafirmaron el vínculo entre esta institución y las estrategias culturales impulsadas por el gobierno. El festival, concebido como un espacio de encuentro entre Puerto Rico y el mundo, funcionó como un vehículo de proyección internacional para la escena artística local que posicionó el ballet y la danza española como expresiones de refinamiento

dentro de la programación del evento. Como hemos argumentado, este proceso estuvo alineado con los objetivos de la Operación Serenidad, una política cultural implementada bajo la administración de Luis Muñoz Marín, que buscó afianzar un modelo de desarrollo basado en la promoción de las artes y la educación como medios de transformación social. En este contexto, a través de la Operación Serenidad, el gobierno promovió el turismo cultural como un eje estratégico para la proyección de Puerto Rico. Dentro de esa política, la danza española ostentó un lugar destacado dentro de la programación de espectáculos presentados en hoteles como el Caribe Hilton y el Condado Beach Hotel. La inclusión de estos números en el circuito hotelero respondió a una visión en la que la danza española se consolidó como una expresión artística legitimada dentro de la imagen cultural que Puerto Rico proyectó hacia el exterior.

Estas iniciativas ilustran cómo las políticas culturales influyeron en la consolidación del gusto por los bailes españoles dentro de la escena artística puertorriqueña. La interconexión entre Ballets de San Juan, el Festival Casals, el ICP y la programación de espectáculos en los hoteles formó parte de un entramado que aseguró la hegemonía de estas expresiones dentro del ámbito institucional y escénico de la isla. La presencia de la danza española en estos espacios evidenció el respaldo que recibió por parte de las estructuras oficiales y también contribuyó a moldear una narrativa en la que esta manifestación artística se inscribió dentro de un canon de prestigio y legitimación cultural.

La aplicación de perspectivas desde el pensamiento decolonial ha permitido entender cómo, en el periodo analizado el baile español en Puerto Rico se consolidó

dentro de una estructura que favoreció las expresiones eurocéntricas, asociadas con la alta cultura y con un ideal de refinamiento artístico. Su presencia en escenarios institucionales, festivales y programas de televisión evidenció su aceptación dentro del imaginario cultural, al mismo tiempo que reveló los procesos a través de los cuales se configuró una identidad nacional alineada con modelos estéticos extranjeros.

El desarrollo del baile español en Puerto Rico estuvo vinculado a los procesos de institucionalización cultural que marcaron el principio del siglo XX. En este contexto, la danza española se consolidó dentro de las estructuras oficiales, lo que le otorgó legitimidad y continuidad en la escena cultural puertorriqueña. Su presencia en instituciones como el ICP, Ballets de San Juan y el Festival Casals aseguró su reconocimiento y lo posicionó como un referente dentro del imaginario cultural de la isla. El respaldo estatal y privado permitió que su práctica se insertara en un sistema de prestigio que diferenciaba las expresiones validadas por la academia de aquellas que se mantuvieron fuera de estos circuitos. Desde una perspectiva decolonial, esta consolidación no puede analizarse únicamente desde la aceptación del baile español, sino desde la exclusión de otras formas dancísticas. Su legitimación institucional no respondió únicamente a su tradición o valor artístico, sino a la manera en que se configuró la idea de cultura en Puerto Rico a partir de estructuras de poder que privilegiaron ciertas prácticas y marginaron otras.

El recorrido realizado nos ha permitido repensar cómo la idea de nación en Puerto Rico no se consolidó a través de la soberanía política, sino mediante la construcción de un nacionalismo cultural, en parte apoyado por las manifestaciones dancísticas. Ante la

imposibilidad de un Estado propio, el concepto de nación se formuló desde la cultura, una estrategia que buscó diferenciar la identidad puertorriqueña sin alterar la relación colonial con EUA. En este contexto, la danza española se insertó como parte de ese imaginario nacional, reforzando un concepto de cultura vinculada a la hispanidad y alineada con estructuras de prestigio. El cuerpo en la danza también formó parte de esta construcción. A través del entrenamiento técnico, se moldearon cuerpos que respondían a un canon estético específico, en el que la disciplina del ballet y la estilización de la danza española establecieron un ideal de movimiento en sintonía con modelos europeos. Esta formación permitió que las bailarinas puertorriqueñas accedieran a circuitos internacionales, pero al mismo tiempo condicionó su práctica dentro de un marco de representación que reforzó la hegemonía cultural de la hispanidad.

Por otro lado, el repertorio de la danza española incorporó referencias a tradiciones de América, transformándolas en material escénico dentro de su propio lenguaje. Esta apropiación, lejos de ser un intercambio equitativo, operó dentro de una lógica colonial en la que las expresiones culturales del continente fueron reinterpretadas desde una mirada externa y adaptadas a un formato legitimado en los escenarios europeos. Replantear la relación entre el baile español y el concepto nación y desde una perspectiva decolonial nos ha permitido reconocer cómo esta práctica fue inscrita dentro de un modelo cultural que estructuró la identidad desde la hegemonía hispánica. No se trata de negar su importancia dentro de la historia de la danza en Puerto Rico, sino de cuestionar las formas en que su legitimación respondió a un proyecto de nación construido desde la cultura y no desde la soberanía política.

La construcción de la identidad puertorriqueña en el siglo XX estuvo atravesada por el proceso de institucionalización del Estado Libre Asociado en 1952, que impulsó una visión cultural basada en la fusión de tres raíces: indígena, española y africana, lo que permeó de igual manera en las expresiones dancísticas del periodo. Esta narrativa consolidó un discurso de homogeneidad que ocultó las jerarquías raciales y culturales impuestas por la historia colonial. Bajo este marco, el mestizaje fue presentado como una síntesis armónica, cuando en realidad operó como una estrategia de blanqueamiento promovida por las élites, reafirmando distinciones de clase y excluyendo a sectores que no se alineaban con los valores de la identidad oficial. Desde esta perspectiva, la descolonización de los saberes implica recuperar las prácticas artísticas que fueron excluidas y cuestionar las formas en que se transmitieron los conocimientos legitimados. Las bailarinas puertorriqueñas que cultivaron la danza española se convirtieron en depositarias de una tradición que quedó inscrita en sus cuerpos, funcionando como archivos vivos a través de la repetición, la enseñanza y la práctica. Sin embargo, su acceso a este arte respondió a estructuras coloniales que definieron qué formas artísticas merecían ser preservadas y enseñadas.

Desde un enfoque decolonial, es posible replantear la práctica dancística como un espacio de resistencia y transformación del conocimiento. Esto supone abrir un diálogo entre las técnicas transmitidas por estas bailarinas y aquellas danzas que, al igual que ellas, forman parte de la historia, pero quedaron excluidas del proceso de institucionalización cultural. Desde estos puntos de vista, más allá de restringirse a una única tradición, el cuerpo puede convertirse en un territorio donde convergen múltiples repertorios. Interrogar el lugar del baile español en Puerto Rico no implica descartarlo,

sino situarlo en una conversación más amplia sobre los efectos del mestizaje y sus implicaciones en la construcción de la identidad. La danza puede convertirse en un espacio donde se desarticulen las jerarquías impuestas por la colonialidad para permitir que las memorias silenciadas encuentren su lugar en la escena. La historia no se limita a documentos ni discursos institucionales: también se archiva en los cuerpos, se transforma en movimiento y se resiste desde la danza.

En definitiva, la presente investigación representó un esfuerzo interdisciplinario para explorar el impacto del baile español en Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX. Uno de los principales aportes de esta tesis reside en la visibilización de las biografías de las artistas puertorriqueñas que dedicaron su vida al baile español. Los nombres de estas mujeres guías de este camino son María Teresa Acuña, Ruth Vera, Dorita Ortiz, Gloria Belmonte (Elena Caballero), María Teresa Miranda, Lidia González (del Puerto), Gilda Navarra (García) y Milagros Vicente. Inclusive, algunas fueron recatadas del anonimato histórico a través de esta investigación. Por otra parte, estas mujeres transformaron la danza española al haberla adaptado a su entorno local, pero también al llevarla a escenarios internacionales. Sus trayectorias, trianguladas entre Puerto Rico, España y EUA, muestran cómo estas artistas operaron como agentes culturales que conectaron el Caribe con el mundo. La documentación de sus historias y trayectorias también permitió analizar en detalle el entrenamiento y el repertorio que las caracterizó. Las academias privadas de danza tuvieron un papel clave en la profesionalización de estas artistas, ofreciendo formación tanto en ballet clásico como en los diferentes estilos que se inscriben en la técnica del baile español. Estas técnicas de entrenamiento, además de proporcionarles una base sólida, también facilitaron la

integración de elementos estilísticos locales, lo que les permitió crear un repertorio que se vinculó con las sensibilidades culturales de la isla.

Como parte de esta visibilización, se presenta un árbol genealógico artístico que sintetiza las relaciones pedagógicas, artísticas y personales entre las figuras destacadas en este estudio. Este esquema permite comprender los vínculos de formación y colaboración entre las bailarinas, así como la manera en que se transmitieron los saberes dancísticos a lo largo de distintas generaciones. La incorporación del árbol en esta sección final permite observar cómo la danza española en Puerto Rico tomó forma a través de una red interconectada de maestras, discípulas y colaboradoras. Esta red sostuvo y transformó la tradición en un contexto marcado por condiciones históricas, políticas y culturales específicas.

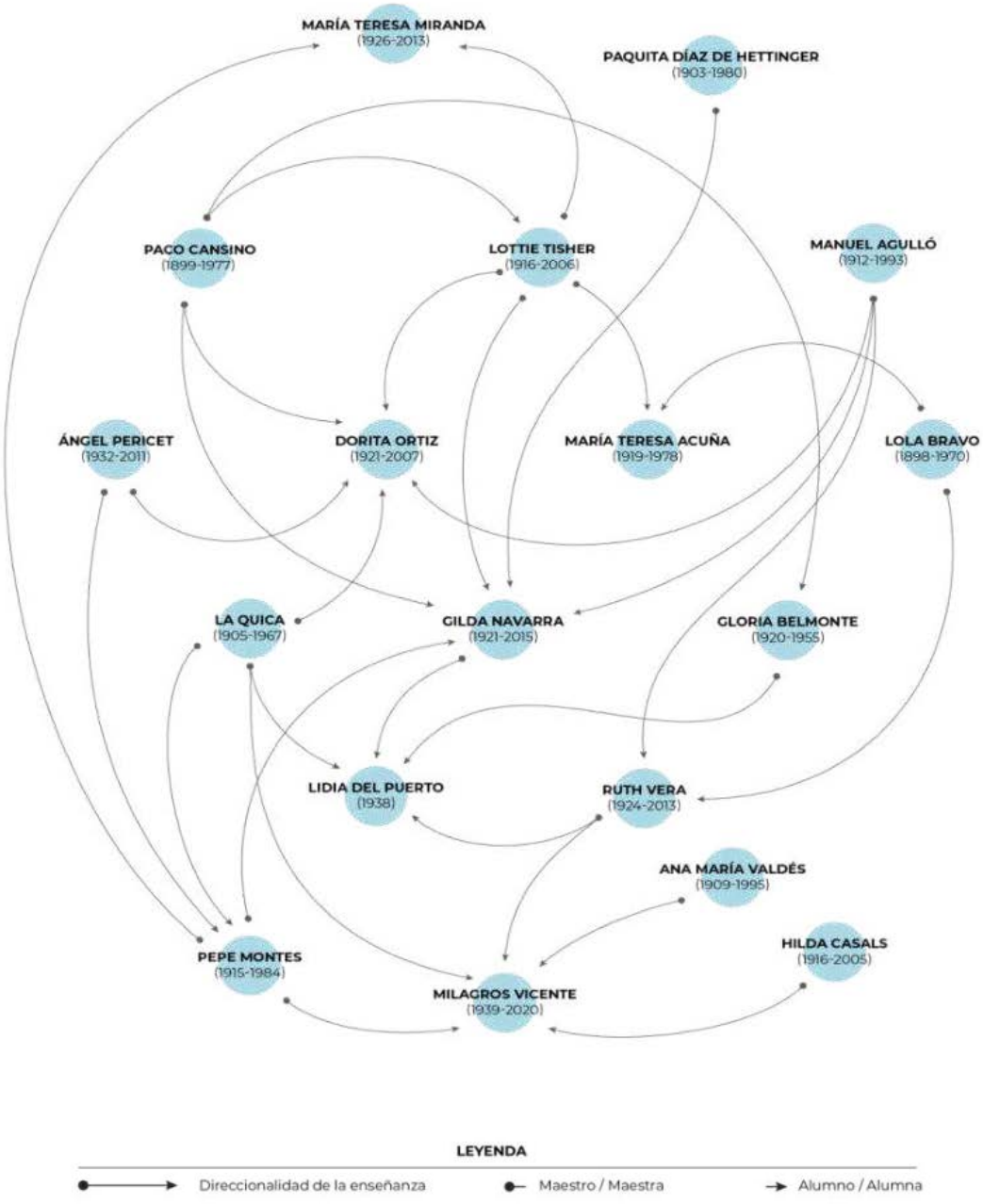


Figura 4.1 Árbol genealógico de la danza española en Puerto Rico (Elaboración propia)

A modo complementario, se presenta a continuación un mapa cronológico que permite situar temporalmente las trayectorias de las artistas estudiadas. Esta visualización contextualiza los momentos clave de formación, creación e institucionalización dentro del marco histórico del siglo XX. El diagrama refuerza los vínculos generacionales entre las intérpretes y permite observar la superposición de sus carreras, así como su participación en hitos fundamentales de la danza española en Puerto Rico.

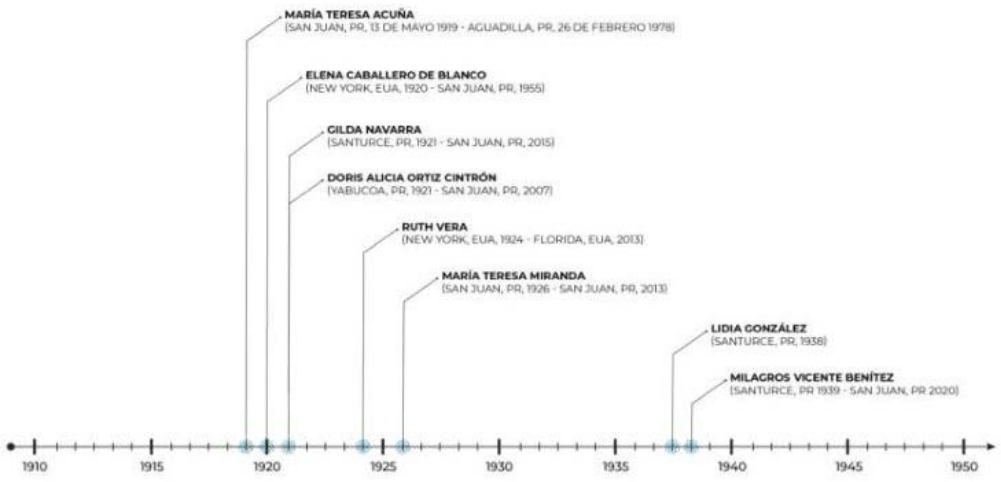


Figura 4.2 Mapa cronológico de las trayectorias de las bailarinas puertorriqueñas vinculadas a la danza española (elaboración propia)

En síntesis, esta tesis no sólo documentó y analizó el desarrollo del baile español en Puerto Rico en la primera mitad del siglo XX, sino que también lo resignificó como un espacio de memoria y creación cultural desde el mestizaje. Al visibilizar las historias de las bailarinas, analizar sus repertorios y técnicas, y proponer un marco decolonial, esta investigación ofrece una reflexión crítica sobre el papel del arte en la construcción de identidades híbridas y propone nuevas formas de entender la relación entre arte, política, identidad y los conceptos de cultura y nacionalismo cultural en Puerto Rico. Este legado, profundamente enraizado en la memoria corporal y la creatividad, invita a futuras investigaciones a seguir explorando las intersecciones entre historia, cultura y resistencia en las tradiciones artísticas del Caribe. Buscamos con ello contribuir a seguir abriendo camino para futuras investigaciones que continúen el esfuerzo de desmontar las estructuras coloniales en la danza, visibilizando prácticas, cuerpos y memorias que han sido omitidas en la historia oficial. La reflexión sobre la transmisión de saberes y la memoria corporal en el baile español en Puerto Rico es sólo un punto de partida para un diálogo más amplio sobre la danza como un espacio de resistencia y reconfiguración cultural.

5. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

5.1 Fuentes documentales

1. Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
2. Archivo de Danza, Colección de Arte, Biblioteca José M. Lázaro, Recinto de Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
3. Archivo General de Puerto Rico. Documentación sobre la formación del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Festival Casals.
4. Archivo personal de Milagros Vicente. Fotografías y programas, Trujillo Alto, Puerto Rico.
5. Archivo personal de Jacqueline Ortiz (sobrina de Dorita Ortiz). Fotografías y programas, Yabucoa, Puerto Rico.
6. New York Public Library for the Performing Arts, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York, EE. UU. Archivo de Gilda Navarra.
7. Archivo personal de Alma Concepción. Fotografías y programas, Nueva Jersey, EE. UU.
8. Fondo Bourio, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Dossiers, fotografías y programas sobre danza española.
9. Fundación Juan March, Madrid. Documento sobre la visita de Antonia Mercé a Puerto Rico (1917).
10. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Información biográfica sobre Alfredo Matilla.
11. Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid. Documentación sobre Alfredo Matilla.
12. Real Academia de la Historia, Sección Femenina: Asociación Nueva Andadura, Madrid. Documentos sobre Coros y Danzas.
13. Boletín Oficial Del Estado. *boe.es*, 20 de abril de 1937, https://www.boe.es/gazeta/dias/1937/04/20/pdfs/BOE-1937-182.pdf.
14. Delano, Jack. "La Guitarra: Cinco siglos de música". Video de Archivo Virtual del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 13:44. Publicado en 1951. https://www.archivoicp.com/divedco.
15. *Índice* 1929-1931, Issuu, 2020. https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/stacks/32339f555b8b42c9a95e28f26a51328f.
16. Muñoz Marín, Luis. "La personalidad puertorriqueña en el Estado Libre Asociado", en Discurso asamblea general de la asociación de maestros, 29 de diciembre de 1953, https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/personalidad_pr_ela_lmm.
17. _____. "Mensaje sobre el estado del país", 20 de marzo de 1952. https://luismunozmarin.org/wpcontent/uploads/2020/06/Folleto_Cultura.pdf.
18. _____. Discurso en la Universidad de Harvard el 16 de junio de 1955, sección V, serie 9, caja, 8, folder 4, documento 10, page 5, Fundación Luis Muñoz Marín.

19. *Puerto Rico, Registro Civil, 1805–2002. FamilySearch*. Entrada de Armando S. Belaval Maldonado y María Teresa Álvarez Torres Acuña. Accedido el 12 de marzo de 2025. https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:QVJG-7KBC.
20. *United States, Census, 1940. FamilySearch*. Entrada de Herminio González y Lidia Figueroa de González. Accedido el 20 de enero de 2025. https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:KFNV-VTT.
21. United States. *Social Security Numerical Identification Files (NUMIDENT), 1936–2007*. FamilySearch. Accedido el 20 de enero de 2025. https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6KMG-JDM7

5.2 Fuentes hemerográficas

"A todo color". *El Mundo,* 15 de diciembre de 1952, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19521215-01.1.14.

"Academia de arte teatral". *El Mundo*, 17 de diciembre de 1948, 33. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19481217-01.1.33.

"Academia de Bailes Españoles Gloria Belmonte". *El Mundo*, 9 de junio de 1948, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480609-01.1.8.

"Academia de Mirta Esteves". *El Mundo*, 16 de septiembre de 1955, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550916-01.1.10.

"Amor brujo en el Teatro San José, Mayagüez, Ballet Ana María". *El Mundo*, 18 de febrero de 1952, 23. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520218-01.1.23.

"Ana María en el Teatro La Perla en Ponce". *El Mundo*, 22 de febrero de 1952, 28. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520222-01.1.28.

"Ana María en el Teatro Oliver de Arecibo". *El Mundo*, 25 de febrero de 1952, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520225-01.1.22.

"Ana María en el Teatro Tapia". *El Mundo*, 1ro de marzo de 1952, 25. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520301-01.1.25.

"Anna Pavlova". *Puerto Rico Ilustrado*, no. 407 (15 de diciembre de 1917): San Juan, P.R.

Arana, Annie. "Agencia española premia bailarina". *El Mundo*, 10 de marzo de 1981, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19810310-01.1.16.

"Artista logra universalizar bailes autóctonos españoles". *El Mundo*, 15 de marzo de 1958, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19580315-01.1.10.

"Artistas boricuas dan recital en NY". *El Mundo*, 12 de mayo de 1953, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530512-01.1.11.

"Artistas que se encuentran en el país, Resurrección Quijano en el Teatro Rivoli". *El Mundo*, 24 de mayo de 1921, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19210524-01.1.3.

Badillo, Samuel E. "*Ballerinas of Tomorrow*, Luisa Navas". *El Mundo*, 5 de diciembre de 1941, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19411205-01.1.8.

"Bailarina boricua triunfa en Madrid". *El Mundo*, 17 de noviembre de 1954, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541117-01.1.7

"Bailarina boricua volverá a actuar". *El Mundo*, 15 de febrero de 1950, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500215-01.1.24.

"Baile de Confianza en la Casa de España hoy". *El Mundo*, 12 de octubre de 1948, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19481012-01.1.9.

"Bailes españoles". *El Mundo*, 14 de octubre de 1952, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19521014-01.1.8.

"Ballet Soirée". *The Evening Star*. (Washington, DC), 8 de febrero de 1948, 7. https://www.loc.gov/item/sn83045462/1948-02-08/ed-1/.

"Ballets de San Juan en el Tapia". *El Mundo*, 26 de abril de 1956, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19560426-01.1.12.

"Beneficio de Amalia Molina". *El Mundo,* 30 de octubre de 1922, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19221030-01.1.3

Benjamín, Adrián. "Del arte y del ambiente". *El Mundo*, 1ro de mayo de 1932, https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19320501-01.1.12.

"Carmen Amaya en el Escambrón". *El Mundo*, 31 de diciembre de 1946, 26. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461231-01.1.26.

"Carmen Amaya en el Teatro La Perla". *El Mundo*, 24 de enero de 1947, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19470124-01.1.16.

"Carmen Amaya en el Teatro Matienzo". *El Mundo,* 7 de agosto de 1958, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570807-01.1.20.

"Carmen Flores y la bailarina Herimar". *El Mundo*, 18 de abril de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220418-01.1.1.

Carreras, Carlos N. "Entre cortina y cortina, Luisa de Lerma". *El Mundo*, 12 de abril de 1922, https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220412-01.1.3.

"Cartelera universitaria". *El Mundo*, 14 de marzo de1950, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500314-01.1.8.

"Casa de España ofrece baile de confianza con María del Carmen Mejías". *El Mundo*, 8 de junio de 1946, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19460608-01.1.11.

"Casino cumple hoy 33 años de fundado". *El Mundo*, 24 de junio de 1950, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500624-01.1.9.

"Cine Montecarlo y Real, Los Viveskis y la Linda Sofía". *El Mundo*, 21 de septiembre de 1921, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19210921-01.1.1.

"Cipriano Rivas Cherif habla hoy en el Ateneo". *El Mundo*, 2 de noviembre de 1949, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19491102-01.1.7.

Coll Vidal, Antonio. "Llegó ayer a San Juan la insigne artista Argentinita". *El Mundo*, 24 de diciembre de 1935, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19351224-01.1.5.

"Cómo se debe vestir a los dieciséis". *El Mundo*, 2 de Julio de 1926, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19260702-01.1.7.

"Compañía de cantos y bailes españoles llegará en breve". *El Mundo,* 14 de noviembre de 1946, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461114-01.1.13.

"Compañía de Ruth Vera irá a Cuba en agosto". *El Mundo*, 3 de Julio de 1948, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480703-01.1.9.

"Compañía española de baile se encuentra en Puerto Rico". *El Mundo*, 9 de febrero de 1952, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520209-01.1.11.

"Concerts—This Week". *New York Times,* 9 de junio de 1946, 48. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1946/06/09/93127411.html?pageNumber=48.

"Concierto Ballet". *El Mundo*, 15 de septiembre de 1950, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500915-01.1.9.

"Concierto de ballet y baile español". *El Mundo*, 1ro de marzo de 1951, 17. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19510301-01.1.17.

"Concierto de Pro Arte esta noche: Rosita Segovia y Francisco Alfonso". *El Mundo*, 21 de noviembre de1939, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19391121-01.1.7.

"Conjunto español llega el domingo". *El Mundo*, 1 de febrero de 1950, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500201-01.1.16.

"Coros y Danzas de España en Teatro Matienzo". *El Mundo*, 31 de enero de 1950, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500131-01.1.18.

"Coros y Danzas en el Escambrón Beach Club". *El Mundo*, 11 de febrero de 1950, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500211-01.1.3.

"Coros y Danzas en el Teatro Riviera". *El Mundo*, 16 de febrero de 1950, 19. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500216-01.1.19.

"Coros y Danzas en el Teatro Tapia". *El Mundo*, 13 de febrero de 1950, 15. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500213-01.1.15.

"Coros y Danzas hoy". *El Mundo*, 10 de febrero de 1950, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500210-01.1.18.

"Coros y Danzas y el Teatro de la UPR". *El Mundo*, 14 de febrero de 1950, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500214-01.1.7.

"Dan un bailable en San Patricio". *El Mundo*, 18 de enero de 1954, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540118-01.1.8.

"Darán en abril nuevo festival de teatro de P.R". *El Mundo*, 20 de marzo de 1959, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19590320-01.1.14.

"Darán recital en Carnegie Hall 4 boricuas". *El Mundo*, 25 de marzo de 1949, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19490325-01.1.16.

"Debut de Paquita Escribano en el Teatro Olimpo". *El Mundo*, 3 de marzo de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220303-01.1.1.

"Debut Paquita Escribano". *El Mundo*, 27 de febrero de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220227-01.1.1.

"Debut del Ballet de Ana María". *El Mundo*, 4 de febrero de 1952, 29. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520204-01.1.29

"Debutará Ballet de Pilar López". *El Mundo*, 23 de abril de 1953, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530423-01.1.20.

"De teatro". *La Correspondencia de Puerto Rico*, 26 de diciembre de 1917, 8. https://original-ufdc.uflib.ufl.edu/AA00031601/01849/8x.

"Despedida de Imperio Argentina en el *Show de Shows*". *El Mundo*, 28 de junio de 1955, 15. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550628-01.1.15.

"Don Juan Hernández López hace historia del casino de Puerto Rico". *El Mundo*, 19 de diciembre de 1941, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19411219-01.1.13.

"Dorita Ortiz". *ABC* (Madrid), 6 de mayo de 1951, 31. https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19510506-31.html.

"Dorita Ortiz en el Jack´s". *El Mundo,* 20 de noviembre de 1954, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541120-01.1.9.

"Dorita Ortiz en el Matienzo". *El Mundo*, 6 de noviembre de 1954, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541106-01.1.14.

"Dorita Ortiz y Martín Vargas en el Hotel Condado". *El Mundo*, 16 de Julio de 1955, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550716-01.1.14.

"Easter Parade Frolics". *El Mundo*, 11 de abril de 1950, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19510411-01.1.16.

"El arte de Rosita Segovia: Juicio crítico sobre la aplaudida bailarina española". *El Mundo* (San Juan, PR), 15 de noviembre de 1939, 6. Reproducido de *El Diario de la Marina* (La Habana, Cuba), 22 de febrero de 1939.

*"*El espectáculo del domingo*". La Correspondencia de Puerto Rico*, 27 de abril 1917. https://original-ufdc.uflib.ufl.edu/AA00031601/01729/8x.

"El estreno de Los Viveskis y Linda Sofía en el Teatro Rialto". *El Mundo*, 7 de junio de 1921. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19210607-01.1.3.

"El sábado embarcó para Puerto Rico Carmen Flores". *El Mundo*, 10 de abril de 1922, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220410-01.1.3.

"El *Show de shows*". *El Mundo*, 14 de diciembre de 1954, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541214-01.1.16.

"Elena Gandía, gitana del ballet Sortilegio". *El Mundo*, 21 de marzo de 1957, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570321-01.1.7.

"En vista del resonante éxito de la Compañía de Rosario y Antonio". *El Mundo*, 11 de octubre de 1946, 2. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461011-01.1.2.

"Encarnación López, *la Argentinita*". *El Mundo*, 27 de diciembre de 1935, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19351227-01.1.4.

"*Este Desamparo* de Méndez Ballester". *El Mundo*, 22 de febrero de 1950, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500222-01.1.7.

"Está en la isla la famosa bailarina Gloria Belmonte". *El Mundo*, 16 de abril de 1940, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400416-01.1.8.

"Estudiará baile en España". *El Mundo*, 15 de septiembre de 1955, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550915-01.1.10.

"Evelyn Tristani en el Teatro Metropolitano". *El Mundo*, 8 de junio de 1946, 2. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19460216-01.1.2.

"Fallece fundadora de Gíbaro de Puerto Rico". *Metro*, 9 de agosto de 2013. https://www.metro.pr/pr/entretener/2013/08/09/fallece-fundadora-gibaro-puerto-rico.html.

"Federico García Lorca fusilado". *El Mundo*, 10 de septiembre de 1936, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19360910-01.1.3.

Feliciano, Luis Armando. "Gloria Belmonte en Yauco". *El Mundo*, 17 de marzo de 1952, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520317-01.1.8.

"Forma en Ballet Hurtado-Córdoba". *El Mundo*, 25 de agosto de 1954, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540825-01.1.7.

"Fue un gran éxito". *El Mundo*, 18 de junio de 1955, 21. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550618-01.1.21.

"Gilda Navarra y Lorca presentan *El sombrero de tres picos* en Wapa TV". *El Mundo*, 13 de julio de 1956, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19560713-01.1.14.

"Gladys Macazaga recibe un honor". *El Mundo*, 15 de julio de 1949, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19490715-01.1.22.

"Glady´s Dancing Studio". *El Mundo,* 4 de abril de 1951, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19510404-01.1.9.

"Gladys Dancing Studio". *El Mundo*, 2 de enero de 1949, 62. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19490102-01.1.61.

"Gladys Dancing Studio". *El Mundo,* el 10 de julio de 1953, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530710-01.1.22.

"Gladys Studio". *El Mundo*, 29 de junio de 1942, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19420629-01.1.10.

"Gloria Belmonte, artista puertorriqueña que ha triunfado en Broadway". *El Mundo*, 16 de abril de 1940, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400416-01.1.5.

"Gloria Belmonte debuta en Ponce". *El Mundo*, 14 de mayo de 1940, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400514-01.1.4.

"Gloria Belmonte en el Escambrón Beach Club". *El Mundo*, 21 de mayo de 1948, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480521-01.1.22.

"Gloria Belmonte en el Teatro Calimano de Guayama". *El Mundo*, 7 de mayo de 1952, 28. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520507-01.1.28.

"Gloria Belmonte en Ponce mañana". *El Mundo*, 1ro de abril de 1952, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520401-01.1.24.

"Gloria Belmonte en el Teatro Calimano de Guayama". *El Mundo*, 27 de marzo de 1952, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520327-01.1.16.

"Gloria Belmonte en los Baños de Coamo". *El Mundo*, 9 de abril de 1952, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520409-01.1.8.

"Gloria Belmonte en Mayagüez y en la UPR". *El Mundo*, 15 de abril de 1952, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520415-01.1.20.

"Gloria Belmonte brinda un recital". *El Mundo*, 17 de abril de 1952, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520417-01.1.3.

"Gloria Belmonte en Teatro Carmen de Bayamón". *El Mundo*, 22 de abril de 1952, 19. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520422-01.1.19.

"Gloria Belmonte en el Teatro Oriente de Humacao". *El Mundo*, 24 de abril de 1952, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520424-01.1.14.

"Gloria Belmonte en Teatro Sol de San Germán". *El Mundo*, 29 de abril de 1952, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520429-01.1.20.

"Gloria Belmonte baila en el Teatro Oliver de Arecibo". *El Mundo*, 28 de abril de 1952, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520428-01.1.8.

"Gloria Belmonte en Yauco y San Juan". *El Mundo*, 15 de mayo de 1952, 21. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520515-01.1.21.

"Gloria Belmonte en el teatro de Juncos". *El Mundo*, 16 de mayo de 1952, 23. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520516-01.1.23.

"Gloria Belmonte en el Teatro Yagüez". *El Mundo*, 19 de mayo de 1952, 21. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520519-01.1.21.

"Gloria Belmonte en el Tapia mañana". *El Mundo*, 20 de mayo de 1952, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520520-01.1.4.

"Gloria Belmonte regresa a la isla". *El Mundo*, 29 de enero de 1955, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550129-01.1.4.

González Alberty, Fernando. "Bailarina Yabucoeña triunfa en su arte". *El Imparcial,* 17 de enero de 1953, 6.

González, Max. "Trayectoria del ballet en P.R: El inicio de una tradición", *El Mundo*, Puerto Rico Ilustrado, 30 de julio de 1989, 103. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19890730-01.1.101.

"Gran noche española con Gloria Belmonte". *El Mundo*, 5 de febrero de 1949, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19490205-01.1.11.

"Grandioso debut de Carmen Flores". *El Mundo*, 7 de abril de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220417-01.1.1.

Guerra, E. Combas. "En torno a la Fortaleza, prohibición de la Bomba". *El Mundo*, 2 de noviembre de 1941, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19411102-01.1.5.

Guevara Castañeira, Josefina. "Joven artista de excepción María Del Carmen Mejías". *El Mundo*, 20 de enero de 1946, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19460120-01.1.10.

"Hablando con Resurrección, la emperatriz de varietés". *El Mundo*, 19 de abril de 1921, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19210419-01.1.1.

Hernández, Carmen Dolores. "La Falange española en Puerto Rico". *El Nuevo Día*, 11 de agosto de 2019, https://www.pressreader.com/puerto-rico/el-nuevo-dia1/20190811/282007559024319.

Hernández, Pedro. "Aplazan caso obstrucción a justicia". *El Mundo*, 13 de julio de 1953, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540713-01.1.5.

Homar, Susan. "Memorias de la danza puertorriqueña: Dorita Ortiz". *Diálogo*, octubre 2001, 37.

"Homenaje a bailaora sevillana". *El Mundo*, 10 de junio de 1988, 41. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19880610-01.1.41.

"Huelga impide el debut del Ballet de Ana María". *El Mundo*, 30 de enero de 1952, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520130-01.1.4.

"Hurtado de Córdoba en Ponce". *El Mundo*, 16 de septiembre de 1954, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540916-01.1.16.

"Imperio Argentina". *El Mundo*, 18 de junio de 1955, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550618-01.1.13.

"Imperio Argentina en el Matienzo". *El Mundo*, 9 de junio de 1955, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550609-01.1.10.

"Imperio Argentina en el *Show de Shows*". *El Mundo*, 14 de junio de 1955, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550614-01.1.10.

"Imperio Argentina en la isla". *El Mundo*, 7 de junio de 1955, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550607-01.1.5.

"Imperio Argentina, la reina del cuplé refinado". *El Mundo*, 2 de junio de 1931, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19310602-01.1.4.

"Jack´s presenta a Gloria Belmonte". *El Mundo*, 23 de enero de 1948, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480123-01.1.5.

"José Parés, temporada popular". *El Mundo*, 24 de febrero de 1958, 25. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19580224-01.1.25.

"La Argentina y sus famosos bailes". *Puerto Rico Ilustrado*, año VIII, núm. 374 (28 de abril de 1917). Colección de la Biblioteca y Hemeroteca Puertorriqueña, Biblioteca Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, San Juan, PR.

"La Argentinita en el Teatro Municipal". *El Mundo*, 20 de diciembre de 1935, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19351220-01.1.5.

"La compañía Excelsior". *Puerto Rico Ilustrado,* 25 de diciembre de 1915, Año VI, núm. 304. https://issuu.com/coleccionpuertorriquena/docs/prilustrado19151225.

"La clásica bailarina española Tórtola de Valencia llegará a Puerto Rico el próximo jueves". *El Mundo,* 18 de diciembre de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19221218-01.1.1.

"La gran revista musical que está siendo…". *El Mundo*, 18 de julio de 1931, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19310718-01.1.5.

"La madrugada del panadero, Ballet Ana María". *El Mundo*, 15 de febrero de 1952, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520215-01.1.20.

"La Mercé triunfa en Madrid vendrá a Isla en diciembre". *El Mundo*, 14 de noviembre de 1948, 26. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19481114-01.1.26.

"La Jibarita". *El Mundo*, 30 de octubre de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19221030-01.1.1.

"Les Presages". *El Mundo*. 16 de mayo de 1944, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19440516-01.1.1.

"Lidia del Puerto en el Tapia". *El Mundo*, 9 de noviembre de 1956, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19561109-01.1.10.

"Lola Flores en Puerto Rico". *El Mundo*, 12 de octubre de 1953, 25. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19531012-01.1.25.

"Lola Flores en Caguas y Ponce". *El Mundo*, 26 de octubre de 1953, 28. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19531026-01.1.28.

"Lola Flores en Bayamón". *El Mundo*, 27 de octubre de 1953, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19531027-01.1.18.

"Lola Flores en el Metropolitan". *El Mundo*, 29 de octubre de 1953, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19531029-01.1.20.

"Lola Flores se despide de Puerto Rico". *El Mundo*, 2 de noviembre de 1953, 28. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19531102-01.1.28.

López Nieves, Lester. "Monserrate Deliz, pionera y fundadora de la educación musical en Puerto Rico". *Claridad*, 7 de junio de 2022, https://claridadpuertorico.com/monserrate-deliz-pionera-y-fundadora-de-la-educacion-musical-en-puerto-rico/.

"Los Society Follies del 1931". *El Mundo*, 30 de mayo de 1931, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19310530-01.1.5.

"Los pequeños Follies del 1933". *El Mundo*, 15 de enero de 1933, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19330115-01.1.5.

"Lotti Tisher ha establecido en Santurce una academia de baile". *El Mundo*, 5 de diciembre de 1931, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19311205-01.1.5.

"Luisa de Lerma debutará en el América". *El Mundo*, 18 de marzo de 1922, 6. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220318-01.1.6.

"Luisa de Lerma en el Teatro Cervantes". *El Mundo*, 5 de abril de 1922, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220405-01.1.3.

"Luisa de Lerma en el Teatro Olimpo". *El Mundo*, 7 de abril de 1922, 1. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220407-01.1.1.

"Maestra de baile regresa a la isla". *El Mundo*, 13 de mayo de 1948, 19. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480513-01.1.19.

"Manolo Agulló anuncio de escuela". *El Mundo*, 8 de agosto de 1941, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19410808-01.1.13.

"María Teresa Acuña en acto en San Germán". *El Mundo*, 7 de marzo de 1950, 19. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500307-01.1.19.

"María Teresa Acuña en el Caribe Hilton". *El Mundo*, 25 de marzo de 1950, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500325-01.1.7.

"María Teresa Miranda en el Teatro Tapia". *El Mundo*, 12 de noviembre de 1954, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541112-01.1.20.

Martin, John. "Dance: Spanish Group in Town Hall Performance". *The New York Times*, 9 de abril de 1944, 35. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1944/04/09/96576995.html?pageNumber=35.

_____. "The Dance Events". *The New York Times*, 11 de julio de 1948, 197. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1948/07/11/96428859.html?pageNumber=197.

_____. "The Dance: Week's Events". *The New York Times*, 9 de junio de 1946, 52. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1946/06/09/93127458.html?pageNumber=52.

_____. "Rey, Acuna Open a New Dance Series". *The New York Times*. 12 de junio de 1946, 24. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1946/06/12/107133577.html?pageNumber=24.

_____."The Dance: Big Season Ahead". *The New York Times*. 18 de agosto de 1946, 53. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1946/08/18/94058681.html?pageNumber=53.

_____. "The Dance: A Summary of the year". *The New York Times*, 28 de diciembre de 1947, 140. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1947/12/28/issue.html.

Martínez Chapel, Juan. “Debuta hoy aquí”. *El Mundo*, 19 de agosto de 1954, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540819-01.1.5.

_____. “Milagritos Vicente triunfa en Sevilla”. *El Mundo*, 25 de agosto de 1956, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19560825-01.1.3.

Martínez García, Andrés. “La precoz bailarina Helen Caballero debutará en Caguas”. *El Mundo*, 19 de julio de 1929, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19290719-01.1.5.

_____. “Obtuvo un éxito clamoroso en Caguas”. *El Mundo*, 29 de julio de 1929, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19290729-01.1.5.

“Más juicios críticos sobre el arte de Rosita Segovia”. *El Mundo*, 18 de noviembre de 1939, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19391118-01.1.4.

Matilla, Alfredo. “Arte español en la Universidad: Rosario y Antonio”. *El Mundo*, 12 de octubre de 1946, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461012-01.1.10.

_____. “El milagro del Pelele”. *El Mundo*, 28 de octubre de 1946, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461028-01.1.8.

_____. “Sobre el futuro de la música en Puerto Rico”. *El Mundo*, 9 de noviembre de 1947, 2. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19471109-01.1.2

_____. “Los chavalillos montan nuevo ballet que da rumbo a coreografía”. *El Mundo*, 14 de noviembre de 1947, 20-21. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19471114-01.1.20.

_____. “En el Teatro de la Universidad dos conciertos de Teresita y Emilio Osta”. *El Mundo*, 29 de noviembre de 1946, 15. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461129-01.1.15.

_____. “Mariemma en Pro Arte”. *El Mundo*, 15 de septiembre de 1948, 19. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480915-01.1.19.

_____. “Fueron acogidos por la crítica programas de danza española”. *El Mundo*, 29 de noviembre de 1949, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19491129-01.1.7.

_____. “Estética del frenesí”. *El Mundo*, 4 de enero de 1947, 17. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19470104-01.1.17.

_____. “Presentación del Ballet de Ana María”. *El Mundo*, 16 de febrero de 1952, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520216-01.1.22.

_____. “Ana María y el Capricho Español”. *El Mundo*, 18 de febrero de 1952, 23. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520218-01.1.23.

_____. “En el Tapia: ha llegado una bailarina”, *El Mundo*, 27 de marzo de 1952.

_____. “En el Tapia: Tere Amorós”. *El Mundo*, 2 de abril de 1952, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520402-01.1.13.

_____. “En el Tapia: Ballet Hurtado de Córdoba”. *El Mundo*, 21 de agosto de 1954, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540821-01.1.13.

_____. “María Teresa Acuña y su grupo”. *El Mundo*, 6 de marzo de 1950, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500306-01.1.12.

_____. “Gloria Belmonte en la UPR”. *El Mundo*, 21 de abril de 1952, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520421-01.1.24.

_____. “In Memorian: Gloria Belmonte”. *El Mundo*, 15 de septiembre de 1955, 21. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550915-01.1.21.

_____. “En el Tapia: Presentación de Lidia del Puerto”. *El Mundo*, 14 de noviembre de 1956, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19561114-01.1.24

_____. “Tres ballets nuevos”. *El Mundo,* 3 de mayo de 1957, 19. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570503-01.1.19.

“Mercedita Cardona hará debut esta noche”. *El Mundo*, 21 de noviembre de 1946, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461121-01.1.9.

Meyners, Benjamín. “Bailarina María Teresa Acuña viene a la Isla”. *El Mundo,* 8 de enero de 1950, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500108-01.1.9.

_____. “María Teresa participa hoy en acto en Carnegie Hall”. *El Mundo,*10 de febrero de 1950, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500210-01.1.22.

_____. “Triunfa en Nueva York bailarina puertorriqueña”. *El Mundo*, 23 de enero de 1949, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19490123-01.1.24.

"Music Notes". *The New York Times*, 18 de julio de 1935, 14. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1935/07/18/94636617.html?pageNumber=14.

Negroni, Germán. "Gloria Belmonte el cuatro de marzo en Arecibo". *El Mundo*, 15 de febrero de 1952, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520215-01.1.11.

_____. "Gloria Belmonte se presentará el ocho de abril en Arecibo". *El Mundo*, 15 de febrero de 1952, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520215-01.1.11.

_____. "En su cuadrante". *El Mundo,* 30 de junio de 1951, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19510630-01.1.24.

"New School of Dance". *El Mundo*, 17 de junio de 1955, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550617-01.1.12.

"Niño de Utrera con Gloria Belmonte". *El Mundo*, 20 de abril de 1948, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480420-01.1.9

"Ole Madrid". *El Mundo*, 3 de Julio de 1953, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530703-01.1.3.

Oliver Delgado, Salvador. "¿Debe o no debe resolverse el problema cafetalero puertorriqueño?". *El Mundo*, 25 de febrero de 1945, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19450225-01.1.12.

"Oro y seda". *El Mundo*, 10 de Julio de 1959, 27. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19590710-01.1.27.

Orozco, Domingo. "La despedida de Carmen Flores". *El Imparcial,* 24 de mayo de 1922. https://original-ufdc.uflib.ufl.edu/AA00083640/00728/1x.

"Pareja de bailes actuará para Pro Arte en el teatro de la UPR". *El Mundo*, 27 de octubre de 1947, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19471027-01.1.8.

"Parte con Ballet" *El Mundo*, 2 de octubre de 1954, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541002-01.1.9.

Pasarell, Emilio Julio. "Ana Pavlowa y su compañía de ballet ruso". *El Mundo*, 18 de octubre de 1957, 27. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19571018-01.1.27.

"*Paso a la juventud*". *El Mundo*, 3 de julio de 1951, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19510703-01.1.18.

"*Paso a la juventud*". *El Mundo*, 23 de agosto de 1951, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19510823-01.1.18.

"*Pedro y el lobo, La cucarachita Martina*". *El Mundo*, 30 de enero de1952, 22. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520130-01.1.22.

"Pilar López presenta el *Concierto de Aranjuez*". *El Mundo*, 23 de abril de 1953, 20. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530423-01.1.20.

"Pop Concerts, Carnegie Hall". *The New York Times.* 5 de mayo de 1946, 151. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1946/05/05/306272782.html?pageNumber=151.

"Por el Olimpo, los triunfos de la Escribano". *El Mundo*, 6 de marzo de 1922, 6. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19220306-01.1.6.

"Pro Arte dará recital mañana en Universidad". *El Mundo*, 26 de noviembre de 1949, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19491126-01.1.9.

"Pro Arte Musical". *El Mundo*, 14 de febrero de 1952, 2. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520214-01.1.2.

"Pro Arte Musical presenta a Teresita y Emilio Osta en el Teatro de la Universidad ". *El Mundo*, 24 de noviembre de 1946, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461124-01.1.3.

"Pro Arte Musical presenta a Mariemma". *El Mundo*, 11 de septiembre de 1948, 2. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480911-01.1.2.

"Pro Arte presentará Ana García y Gilda Navarra en Teatro UPR". *El Mundo*, 25 de noviembre de 1950, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19501125-01.1.5.

"Pro Bellas Artes de Mayagüez presenta hoy a Gloria Belmonte". *El Mundo*, 21 de mayo de 1940, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400521-01.1.7.

"Pro Cruz Roja". *El Mundo*, 16 de marzo de 1950, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500316-01.1.9.

"Prohibición de la Bomba". *La Democracia* (Ponce, P.R.) 1890-1948, 5 de enero de 1906. https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn90070270/1906-01-05/ed-1/seq-5/#date1=1873&index=9&rows=20&words=bailan+baile+bomba+bombas&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1959&proxtext=baile+bomba&y=0&x=0&dateFilterType=yearRange&page=1.

"Promesa y realidades". *El Mundo*, 3 de julio de 1956, 16. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570703-01.1.16.

"Próxima actividad de Pro Arte será el 15". *El Mundo*, 8 de julio de 1942, 6. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19420708-01.1.6.

"Puerto Rico en el arte: Sanromá comienza programa el domingo por Telemundo". *El Mundo,* 12 de Julio de1954, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540712-01.1.13.

"Puerto Rico en el arte: Sanromá presentará a Milagritos Vicente". *El Mundo,* 16 de agosto de 1954, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540816-01.1.14.

"Puerto Rico entero quiere venir a San Juan para ver el fenómeno". *El Mundo*, 20 de diciembre de 1922, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19221220-01.1.5.

Ramírez Brau, E. "El baile de Bomba". *El Mundo*, 7 de junio de 1921, https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19210607-01.1.3.

Real Academia de la Historia. "Cipriano de Rivas Cherif." *Diccionario Biográfico Español*. Última modificación en 2024. Accedido el 1 de mayo de 2025. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/37955-cipriano-de-rivas-cherif.

"Recibimiento a bailarinas españolas a su llegada a San Juan". *Diario de Puerto Rico*, Año 2, Num.406, 10 de febrero de 1950.

"Recital de Ruth Vera y sus discípulas". *El Mundo*, 27 de junio de 1940, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400627-01.1.7.

"Recital esta noche". *El Mundo*, 22 de junio de 1943, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19430622-01.1.9.

"Reconocimiento a Milagritos Vicente". *ABC* (Madrid)*,* 10 de enero de 1981, 10.

"Regresa a P.R de Europa joven bailarina Boricua". *El Mundo*, 5 de Julio de 1956, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19560705-01.1.24.

"Revista de Bailables". *El Mundo*, 4 de diciembre de 1950, 2. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19501204-01.1.2.

Reyes Padró, Carmen. "Celebran mañana baile de prensa". *El Mundo*, 2 de julio de 1950, 17. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500702-01.1.17.

"Rivas Cherif dirigirá obra *La Cuarentona*". *El Mundo*, 17 de noviembre de 1949, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19491117-01.1.13.

"Rivas Cherif se halla interesado en Proyecto Patronato de Arte". *El Mundo*, 8 de septiembre de 1949, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19490908-01.1.7.

Rivera, Pablo Luis, y Juan José Vélez. "Restauración Cultural: Bomba como estilo musical de activismo en Puerto Rico y en la diáspora". *Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética*, *FIAR: Forum for Inter-American Research* 12, no. 2 (octubre 2019): 74–89. ISSN 1867-1519.

"Ritmos Ibéricos dará un concierto en la UPR". *El Mundo*, 25 de junio de 1948, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480625-01.1.9.

"Roberto Iglesias en UPR". *El Mundo*, 24 de junio de 1958, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19580624-01.1.24.

"Ruth Vera, «La Mitzie Green portorriqueña»", *El Mundo*, 15 de agosto de 1933, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19330815-01.1.5.

"Ruth Vera y sus discípulas ante sección juvenil de Pro Arte hoy". *El Mundo*, 30 de junio de 1940, 6. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400630-01.1.6.

"Ruth Vera ofrece recital de baile". *El Mundo*, 31 de octubre de 1947, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19471031-01.1.9.

"Ruth Vera sale para Cuba mañana". *El Mundo*, 9 de agosto de 1948, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480809-01.1.9.

"Ruth Vera en *El tremendo hotel*". *El Mundo*, 16 de febrero de 1950, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500216-01.1.7.

"Ruth Vera en *Winter Follies of 1950*". *El Mundo*, 15 de febrero de 1950, 15. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500215-01.1.15.

"Ruth Vera en el Cine Metro". *El Mundo*, 14 de junio de 1950, 25. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500614-01.1.25.

"Ruth Vera en Nueva York". *El Mundo*, 3 de diciembre de 1951, 23. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19511203-01.1.23.

"Sale hacia España Gloria Belmonte". *El Mundo*, 13 mayo de 1954, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540513-01.1.3.

Sánchez Cappa, Luis. “Pro Arte Musical celebra hoy vigésimo año de su fundación”. *El Mundo*, 2 de mayo de 1952, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520502-01.1.7.

_____. “Lola Flores trae al Tapia derroche de arte flamenco”. *El Mundo*, 14 de octubre de 1953, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19531014-01.1.12.

_____. “Debe a vínculos boricuas su interés por lo español”. *El Mundo*, 29 de noviembre de 1957, 29. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19571129-01.1.29.

_____. “La bailarina Boricua recibió el aliento de La Argentinita”. *El Mundo*, 3 de marzo de 1950, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500303-01.1.3.

_____. “Gloria Belmonte comienza hoy su gira por pueblos de la Isla”. *El Mundo*, 20 de marzo de1952, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520320-01.1.11.

_____. “Regresa Dorita Ortiz tras éxitos en Europa”. *El Mundo,* 2 de noviembre de 1954, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541102-01.1.5.

“Sanromá presenta un resumen artístico”. *El Mundo,* 23 de octubre de 1954, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19541023-01.1.18.

“School of Dance Arts”. *El Mundo*, 21 de agosto de 1948, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480821-01.1.9.

“Se despide de Puerto Rico esta noche”. *El Mundo*, 23 de mayo de 1940, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19400523-01.1.8.

“Se presentará *A todo color*”. *El Mundo*, 17 de febrero de 1953, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530217-01.1.9.

“Se presenta *A todo color* en mayo”. *El Mundo*, 16 de mayo de 1953, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19530516-01.1.10.

Skerrett de Torres, Lillian. “Cierran el cuarto Festival de Teatro”. *El Mundo*, 20 de mayo de 1961, 32. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19610520-01.1.32.

“*Show de Shows* del Casino Tropical”, *El Mundo*,19 de julio de 1955, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19550719-01.1.7.

Silva, Teodoro. “Dorita Ortiz triunfa en bailes Españoles.” *El Mundo*, 19 de febrero de 1952, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520219-01.1.9.

“Society Follies del 1931”. *El Mundo*, 25 de junio de 1931, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19310625-01.1.5.

Strauss, Theodore. “Certain News and Notes of Night Club Life”. *The New York Times*, 24 de diciembre de 1939, 84. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1939/12/24/93972398.html?pageNumber=84

“Sueños de ayer, sueños de hoy”. *El Mundo*, 22 de febrero de 1950, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500225-01.1.12.

“Sueños de ayer, sueños de hoy”. *El Mundo,* 20 de mayo de 1950, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500520-01.1.12.

“Teyte and Singher in Benefit Concert”. *The New York Times*, 11 de febrero de 1950, 2. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1950/02/11/issue.html.

“Tere Amorós en el Tapia”. *El Mundo*, 21 de marzo de 1952, 21. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520321-01.1.21.

“Tere Amorós baila el martes en UPR”. *El Mundo*, 22 de febrero de 1954, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540222-01.1.24.

“Tere Amorós en el Tapia”. *El Mundo*, 26 de febrero de 1954, 28. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540226-01.1.28.

“Tere Amorós en San Germán”. *El Mundo*, 17 de marzo de 1954, 9. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540317-01.1.9

“Tere Amorós el 23 y el 27 de abril en el Tapia”. *El Mundo*, 21 de abril de 1952, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19520421-01.1.24.

“The Week’s Events”. *The New York Times,* 4 de enero de 1948, 173. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1948/01/04/86892683.html?pageNumber=173.

“The Week’s Events”. *The New York Times,* 3 de abril de 1949, 249. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1949/04/03/85354780.html?pageNumber=249.

“This Week’s Programs”. *The New York Times*, 10 de octubre de 1954, 351. https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1954/10/10/96624981.html?pageNumber=351.

Tooker, Helen. “Le auguran un gran porvenir a Dorita Ortiz”. *El Mundo*, 15 de enero de 1950, 11. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19500115-01.1.11.

_____. “Ballets de San Juan ofrecerá tres funciones durante el festival”. *El Mundo*, 22 de abril de 1957, 12. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570422-01.1.12.

_____. “Ballets de San Juan tiene vestuario medieval, español y jíbaro”. *El Mundo,* 23 de abril de 1957, 14. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570423-01.1.4.

_____. “Dos pintores diseñan la escenografía”. *El Mundo*, 24 de abril de 1957, 4. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570424-01.1.4.

_____. “Ballets de San Juan ofrecerá tres funciones durante Festival Casals”. *El Mundo,* 2 de febrero de 1957, 23. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19570202-01.1.23.

_____. “Ballets de San Juan abre temporada con tres obras”. *El Mundo*, 24 de abril de 1958, 7. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19580424-01.1.7.

“Toña La Negra llega esta tarde a la Isla procedente de Cuba”. *El Mundo*, 17 de junio de 1948, 24. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480617-01.1.24.

Torres Mazzorrana, R. “Niega grupo español se debiera a Franco”. *El Mundo*, 11 de febrero de 1956, 10. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19560211-01.1.10.

“Tórtola Valencia en el Teatro Municipal”. *El Mundo*, 11 de enero de 1923, 3. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19230111-01.1.3

“Tórtola Valencia llegó ayer a San Juan”. *El Mundo*, 29 de diciembre de 1922, 8. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19221229-01.1.8.

“Triunfo de artista puertorriqueña en Nueva York”. *El Imparcial*, 25 de mayo de 1947, 18. https://gpa.eastview.com/eida/newspapers/eida19470525-01.1.17.

Ufret, José. “Llegó Carmen Amaya con su tribu de gitanos”. *El Mundo*, 30 de diciembre de 1946, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19461230-01.1.5.

“Últimas funciones de Hurtado de Córdoba en la UPR”. *El Mundo*, 25 de septiembre de 1954, 18. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19540925-01.1.18.

Villar, Gloria. “Gloria Belmonte acaba de regresar a Puerto Rico”. *El Mundo*, 18 de enero de 1948, 5. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19480118-01.1.5.

5.3 Fuentes orales

1. Milagros Vicente, entrevista personal realizada por la autora, 9 y 11 de diciembre de 2019, archivo personal, Anexo de esta tesis.
2. Pilar Miranda, entrevista personal realizada por la autora, 3 de febrero de 2020, archivo personal, Anexo de esta tesis.
3. Jacqueline Ortiz, entrevista personal realizada por la autora, 23 de marzo de 2023, archivo personal, Anexo de esta tesis.

5.4 Bibliografía

Abadía Rexach, Bárbara Idalissee. “De aquí pa’llá y de allá pa’cá: Los ‘Toques’ de la migración en la Bomba puertorriqueña”. Relaciones Internacionales, no. 25 (2014): 123–41. https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2014.25.006.

Albi, Mercedes. “Carmen Amaya y Antonio el Bailarín, encuentros y desencuentros”. *Revista de Flamencología*, núm. 32 (2022): 12–17. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9247698.pdf.

Agrait, Luis. “Luis Muñoz y la cultura” en Explorando la Operación Serenidad. (Fundación Luis Muñoz Marín, 2011), http://www.flmm.org/.

Alcántara Janeiro, Andrea. “Antes de la Revolución: Fulgencio Batista y el eclecticismo ideológico”. En *Discursos e ideologías de derechas e izquierdas en América Latina y Europa*, coordinado por Patricia Calvo González, 99-114. 2015. ISBN 978-84-16533-52-7.

Alonso, Manuel. *El Gíbaro.* Santurce: Departamento de Instrucción Pública, División Editorial, 1983 [1849].

“Amalia Molina, el arte y la gracia de Sevilla”. *Flamencas por Derecho*. Consultado el 7 marzo de 2025. https://www.flamencasporderecho.com/amalia-molina-ix/.

Arce Bueno, Julio C. “Recepción en La Granja. Franco, las ‘folclóricas’ y las más altas jerarquías”. En *Copla, ideología y poder*, editado por Enrique Encabo Fernández e Inmaculada Matía Polo, 49–63. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2020.

Arriazu, Santiago. *Antonio «El Bailarín»*. Barcelona: Ediciones B, 2006.

Arribas Castillo, Carmen. *El universo artístico de Arnold Taraborrelli, maestro de las artes escénicas*. Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2019.

Asunción Criado, Ana de la. “El folclore como instrumento político: Los Coros y Danzas de la Sección Femenina”. Revista Historia Autónoma 10, no. (2017): https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010.

Ayala César J, y Rafael Bernabe. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898.* San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2016.

Badenes-Gasset Ramos, Inmaculada. “Introducción. Desprestigio y retorno de la biografía como género histórico”. En *Mujeres públicas, ciudadanas conscientes. Una experiencia cívica en la Segunda República*, editado por Rosa Monlleó Peris, Inmaculada Badenes-Gasset Ramos y Eva Alcón Sornichero, 207-210. Castellón: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2018. ISBN 978-84-16546-88-6.

Barradas, Efraín. “Falangistas en Borinquén”. *80 grados*, 19 de agosto de 2019, https://www.80grados.net/falangistas-en-borinquen/.

Barrera López, Begoña. “La Sección Femenina en perspectiva. Historias y otros relatos sobre las mujeres de Falange”. *Historia Contemporánea*, no. 62 (2020): 265-295. https://doi.org/10.1387/hc.20029.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducción de Myriam Álvarez. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Bernabé Pérez, Elías. “María Rodrigo, compositora de La República”. *Valledeelda.com.* Valle de Elda, 2018. https://www.valledeelda.com/blogs/musica-y-zarzuela/29956-maria-rodrigo-compositora-de-la-republica.html.

Bolufer, Mónica. “Multitudes del yo: biografía e historia de las mujeres”. *Ayer* 93, no. 1 (2014): 85–116. https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/view/multitudes-del-yo-biografia-e-historia-de-las_mujeres/1784.

Bosch, Aurora. “Entre la democracia y la neutralidad: Estados Unidos ante la Guerra Civil Española”. *Ayer* 90, no. 2 (2013): 167–187. https://www.revistasmarcialpons.es/revistaayer/article/download/bosch-entre-la-democracia-y-la-neutralidad/1875.

Burset Flores, Luis Rafael. “Un hombre de su tiempo: El maestro Joaquín Agustín Burset Masferrer”. N.d.

Brau, Salvador. *Historia de Puerto Rico*. San Juan: Tipografía de L. Álvarez, 1904.

Cadilla de Martínez, María. “La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus evoluciones”. *Revista Musical Chilena* 6, no. 37 (1950): 43–77.

Camacho Escobar, Joanna. *Aquí se habla español: cultural identity and language in post-world war II Puerto Rico*. Tesis doctoral, Universidad de Texas, El Paso, 2017. https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/417.

Cancel Sepúlveda, Mario. “La Constitución de 1952 y Estados Unidos”. *80 grados*, 25 de Julio de 2018, https://www.80grados.net/la-constitucion-de-1952-y-estados-unidos/.

Caride, Lara. “Exiliados en Puerto Rico: el caso de Alfredo Matilla Jimeno”. *Laberintos: Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles*, no. 18 (2016): 143-158.

Catelli, Laura. *Arqueología del mestizaje*. Colección Estudios Poscoloniales. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 2020.

Cavia Naya, Victoria. “Baile y cine: Mariemma en la Bolera de la danseuse espagnole (1943)”. IMAfRoNTE, nº 19-20 (2008): 45-60.

_____. “Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927)”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 25-26 (2013): 39-61.

Cedillo, Juan Alberto. “La historia oculta: Imperio Argentina, el nazismo y Jorge Negrete”. *Rompeviento TV*. Consultado el 5 de abril de 2025. https://www.rompeviento.tv/la-historia-oculta-imperio-argentina-el-nazismo-y-jorge-negrete/.

Cesaire, Aimé. *Discourse on Colonialism.* New York: Monthly Review Press, 2000 [1955]). https://files.libcom.org/files/zz_aime_cesaire_robin_d.g._kelley_discourse_on_colbook4me.org_.pdf.

Clayton, Michelle. *Modernism’s Moving Bodies*. Brown University. *Modernist Cultures* 9, no. 1 (2014): 32-3

Concepción, Alma. *Memorias: Danza, Cuerpo, Voces*. San Juan PR: Educación Emergente, 2024.

_____. “Recordando los comienzos: Ballets de San Juan”. *80 grados*, 4 de diciembre de 2020. https://www.80grados.net/recordando-los-comienzos-ballets-de-san-juan/.

Cruzado Rodríguez, Ángeles. “La forja de una estrella: Configuración del repertorio y la personalidad artística de Amalia Molina en la primera etapa del género de variedades.” *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas*, no. 1 (2021): 46.

_____. “Elvira Lucena | Flamencas por derecho”. *Flamencasporderecho.com*, 2015, https://www.flamencasporderecho.com/tag/elvira-lucena/.

Curet-Auffant, Carla S. *Evolución y profesionalización de la danza clásica y contemporánea de Puerto Rico: Ballets de San Juan y sus orígenes, trayectoria y labor cultural en Puerto Rico (1954-1980).* Trabajo fin de master, Universidad de Puerto Rico, 2020. https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2124.

Daubón, Sonia. “Las memorias y los objetos de José Parés”. *80 grados*, 16 de febrero de 2024. https://www.80grados.net/las-memorias-y-los-objetos-de-jose-pares/.

_____. “Radiografía de la danza en Puerto Rico a mediados del siglo XX: El lente de Arturo Melero”. Categoría 5, vol. 4, no. 2 (verano/otoño 2024 e invierno 2025). https://categoria5.org/radiografia-de-la-danza-en-puerto-rico-a-mediados-del-siglo-xx-el-lente-de-arturo-melero/.

Davies, Ann. “Singing of Dubious Desire: Imperio Argentina and Penélope Cruz as Nazi Germany’s Exotic Other”. En *Screening Songs in Hispanic and Lusophone Cinema*, editado por Lisa Shaw, Rob Stone e Ian Biddle, 17-29. Manchester: Manchester University Press, 2012.

De las Heras Monastero, Bárbara, y Patricia Delgado Granados. *La Sección Femenina y la instrumentalización política del baile flamenco durante la dictadura franquista (1940-1975)*. Social and Education History 11, no. 2 (2022): 155-181. https://doi.org/10.17583/hse.9916.

De Santiago Lázaro, María Valentina. *La danza española como espectáculo cosmopolita. Ciudad de México 1939-1949*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000604617.

Del Valle Atiles, Francisco. *El campesino puertorriqueño*. San Juan: Tipografía El Vapor, 1889.

Díaz Soler, Luis M. *Puerto Rico: sus luchas por alcanzar estabilidad económica, definición política y afirmación cultural, 1898-1996.* Isabela Printing Inc., Puerto Rico, 1998.

Díaz Quiñones, Arcadio. *El Arte de bregar*. San Juan, P.R.: Callejón, 2000.

_____. *La memoria rota: ensayos sobre cultura y política*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993.

Duany, Jorge. *The Puerto Rican nation on the move: Identities on the Island & in the United States*. Chapel Hill: University Of North Carolina Press, 2002.

Dussel, Enrique. *El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. Ediciones Abya Yala, 1994. https://archive.org/details/el-encubrimiento-del-otro-hacia-origen-del-mito-modernidad/page/128/mode/1up?view=theater.

“El día que me quieras”. Vídeo de Youtube, 1:21:06. Publicado el 30 de enero de 2013. https://www.youtube.com/watch?v=x2t9aBLxSyI.

Ellwood, Sheelagh. *Historia de la Falange Española.* Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

Faber, Sebastián. *Líneas de fuga: Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Coordinado por Mari Paz Balibrea, 69-77. Siglo XXI: España Editores, 2023.

Fanon, Franz. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas, 1973. https://archive.org/details/piel-negra-mascaras-blancas-spanish-edition-frantz-fanon-z-library.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias*. Edición de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1855.

Finden, Alice E. "Counter-Mapping the Archive: A Decolonial Feminist Research Method". *Cambridge Review of International Affairs* 37, no. 4 (2024): 461–482. https://doi.org/10.1080/09557571.2023.2285759.

Frías Etayo, Eduardo. *El taíno: de adjetivo a denominación étnica. Reconstruyendo historiográficamente*. San Juan, PR: Ediciones Guabancex, 2023.

Fuente, Ramiro. "Exiliados: medio millón de españoles que nunca recuperaron su país". *La Vanguardia*, 14 de enero de 2019, mhttps://www.lavanguardia.com/politica/20190114/454132203233/exiliados-medio-millon-de-espanoles-que-nunca-recuperaron-su-pais.html.

Gallego, Ferrán. *Ramos, Ledesma y el fascismo español.* Madrid: Síntesis, 2005.

Gamboa, José Manuel. *Una historia del flamenco*, 3ª ed. Madrid: Espasa Libros, 2018.

_____. *¡En er mundo! De cómo Nueva York le mangó a París la idea moderna de flamenco.* Ediciones Universitarias, Athenaica, Fundación José Luis Ortiz Nuevo, 2021.

García, Ana María. "La Operación". Vídeo de Youtube, 10:01. Publicado el 1 de enero de 1982. https://www.youtube.com/watch?v=qQNl87lfm8I.

Gill, Andréa, y Thula Pires. "From Binary to Intersectional to Imbricated Approaches: Gender in a Decolonial and Diasporic Perspective". *Contexto Internacional* 41, no. 2 (2019): 275–291.

Godreau, P. *Scripts of Blackness: Race, Cultural Nationalism, and U.S. Colonialism in Puerto Rico.* Urbana: University of Illinois Press, 2015.

Goldberg, Meira. *Border Trespasses: The Gypsy Mask and Carmen Amaya's Flamenco Dance.* Tesis doctoral, Temple University, 1995.

González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos.* Río Piedras: Huracán, 1981.

González Calleja, Eduardo. "El Servicio Exterior de Falange y la política exterior del primer franquismo: consideraciones para su investigación". *Hispania: Revista Española de Historia* 54, no. 186 (1994): 279-307.

González Lamela, María del Pilar. *El exilio artístico español en el caribe*. Sada, A Coruña: Edicios do Castro, 1999.

González Mesa, Dácil, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente, eds. *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después.* Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020.

González Miranda, Francisco. "Música en el cine de la DivEdCo", enciclopediapr.org, 30 de noviembre de 2022, https://enciclopediapr.org/content/musica-cine-divedco/.

González, Max. *Trayectoria del ballet en Puerto Rico*. Vol. 1. San Juan: Centro Gráfico del Caribe, 1990.

_____. *Trayectoria del ballet en Puerto Rico.* Vol. 2. San Juan, 2007.

Gottschild, Brenda Dixon. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts.* Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

Grosfoguel, Ramón. *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a global perspective.* Berkeley: University Of California Press, 2003.

_____. "The Structure of Knowledge in Westernized Universities: Epistemic Racism/Sexism and the Four Genocides/Epistemicides of the Long 16th Century". Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge 11, no. 1 (2013): 73-90. https://scholarworks.umb.edu/humanarchitecture/vol11/iss1/8.

_____. "¿Negros marxistas o marxismos negros?: una mirada descolonial". *Tabula Rasa*, no. 28 (2018): 11–22. https://doi.org/10.25058/20112742.n28.1.

_____. *De la sociología de descolonización al nuevo antiimperialismo decolonial.* 1.ª ed. Madrid: Akal, 2022.

"Historia de la plena". *La Casa de la Plena*, n.d. https://www.lacasadelaplena.org/es/historia-de-la-plena.

Homar, Susan, y Nibia Pastrana Santiago, eds. *Habitar lo imposible: danza y experimentación en Puerto Rico.* San Juan, PR: Beta-Local, 2022.

_____. "Perfil de Gilda Navarra". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, enero-junio 2002, 57. https://www.archivoicp.com/revista-icp-segunda-serie-nm-5.

Imatz, Arnaud. *José Antonio: Falange Española y el nacionalsindicalismo.* Madrid: Plataforma, 2003.

Immerwahr, Daniel. *How to hide an empire: A short history of the greater United States.* S.L.: Vintage, 2020.

Lander, Edgardo. *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.* Argentina: Ediciones Ciccus, 2011.

Lepecki, André. *Agotar la danza: Performance y política del movimiento*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá; Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors, 2008.

"Ley de Neutralidad (1935): qué fue y sus características". *Enciclopedia Humanidades*, 28 de septiembre 2023, https://humanidades.com/ley-de-neutralidad-1935/.

Llona González, Miren. "Historia oral: la exploración de las identidades a través de la historia de vida". En *Entreverse: teoría y metodología práctica de las fuentes orales*, coordinado por Miren Llona González, 15-60. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2012.

López Sobá, Elías. *La contradanza española: Debates sobre su origen, mudanzas por las cortes de Europa y derivas en el Caribe*. San Juan: Capicúa, 2013.

"Los reconocimientos a Lola: desde el Lazo de Dama de Isabel la Católica a la Medalla al Trabajo", Diario de Jerez, 23 de enero de 1963. https://www.diariodejerez.es/jerez/Lola-Flores-medalla-merito-trabajo-lazo-isabel-catolica_0_1757525962.html.

Lugones, María. "Colonialidad y género". *Tábula rasa*, no. 9 (2008):73-101. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906

_____. "Hacia un feminismo descolonial". *La manzana de la discordia* 6, no. 2 (2016): 105. https://doi.org/10.25100/lmd.v6i2.1504.

_____. "Gender and Universality in Colonial Methodology". *Critical Philosophy of Race* 8, no. 1-2 (2020): 25-47.

Madridejos Mora, Montse. *Las edades "movedizas" de Carmen Amaya*. *Sinfonía Virtual*, núm. 45 (verano 2023). https://www.sinfoniavirtual.com.

Maldonado-Denis, Manuel. "El 'desarrollo constitucional' de Puerto Rico." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 12, no. 45–46 (2022). https://revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/84439.

Maldonado Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: Aportes al desarrollo de un concepto", studylib.es, 2007. https://studylib.es/doc/446184/sobre-la-colonialidad-del-ser.

Mañas Gutiérrez, Elisa. *El estatus jurídico-constitucional de Puerto Rico*. Trabajo Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, 2024. Disponible en URJC Digital.

Mariemma. *Mis caminos a través de la danza. Tratado de Danza Española.* Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores, 1997.

Marsh Kennerly, Catherine. *Negociaciones Culturales*. Ediciones Callejón, 2009.

Martín de la Plaza, José Manuel G. *Imperio Argentina: Una vida de artista*. Madrid: Alianza, 2003.

Martínez del Fresno, Beatriz. "El sombrero de tres picos, un 'delicioso ballet grotesco' en la España de la Edad de Plata". En *Un ballet en el balcón de Europa: Repensar «El sombrero de tres picos» cien años después*, editado por Dácil González Mesa, Antonio Martín Moreno, Idoia Murga Castro y Elena Torres Clemente. Granada: Archivo Manuel de Falla, 2020.

Medina Vázquez, Raúl. *Verdadera historia de la masacre de Ponce*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001.

Memmi, Albert. *El Retrato del Colonizado*. Temuko, Wallmapuen, 2011 [1957]. https://ece.uprm.edu/~bvelez/site/wp-content/uploads/2013/11/retrato-del-colonizado..pdf.

Méndez, José. *Teatro Paramount.* Consultado el 7 de marzo de 2025. https://cinematreasures.org/theaters/3835.

Méndez, Xhercis. "Notes Toward a Decolonial Feminist Methodology: Revisiting the Race/Gender Matrix". *Trans-Scripts* 5 (2015): 41–57.

Mignolo, Walter. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas, Buenos Aires: CLACSO, (2000). https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708044529/5_mignolo.pdf

_____. *The Darker Side of Western Modernity*. Duke University Press, (2020): https://doi.org/10.1515/9780822394501.

Miranda, Laura. *Miedo a ese fierrito: Imperio Argentina y su experiencia radiofónica en la Argentina de Perón*. Revista de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual, no. 26 (2022): 1852-9550. Disponible en www.asaeeca.org/imagogagia.

Mora, Kiko. "The Cansino Family: Off-Whiteness and the White American Imagination". En *Border Crossings: Exile and American Modern Dance*, editado por Ninotchka D. Bennahum y Rena M. Heinrich, 138-139. Santa Bárbara: University of California Press y New York Public Library for the Performing Arts, 2023.

Moradiellos, Enrique. *El reñidero de Europa: Las dimensiones internacionales de la Guerra Civil española.* Barcelona: Península, 2001.

Morcillo, Aurora. *The Seduction of Modern Spain: The Female Body and the Francoist Body Politic*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.

Murga Castro, Idoia, Carolina Miguel Arroyo, Irene López Arnaiz y Alejandro Coello Hernández, eds. *Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna.* Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2022.

Murga Castro, Idoia. *La Argentina y la Argentinita: bailarinas de la Edad de Plata.* Fundación Francisco Giner de los Ríos, 2012. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* 85-86: 11-23. http://hdl.handle.net/10261/259641.

_____. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. CSIC, Madrid, 2012.

_____. "El Ballet Español de Ana María: lazos entre España y América". En *Música y danza entre España y América (1930-1960): Diplomacias, intercambios y transferencias*, coordinado por Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno, 257-288. Fondo de Cultura Económica, 2021.

_____. "Éxodos danzados. Coreografías e intérpretes en el exilio de 1939", en *Creadoras del exilio republicano español en América Latina: Miradas transatlánticas y de género*, editado por Carmen Gaitán Salinas y Alejandro Coello Hernández. Granada: Editorial Comares, 2025, en prensa.

Naranjo Orovio, Consuelo, y Miguel Ángel Puig Samper. *De isla en isla: los españoles exiliados en República Dominicana, Puerto Rico y Cuba.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV, no. 735 (enero-febrero de 2009): 87-112.

Naranjo Orovio, Consuelo, María Dolores Luque y Matilde Albert Robatto, coords. *El eterno retorno: exiliados republicanos españoles en Puerto Rico*. Aranjuez: Ediciones Doce Calles, 2011.

Naranjo Orovio, Consuelo. *Historia mínima de las Antillas: Las Antillas hispanas y las Antillas británicas, dos modelos coloniales en las islas del Caribe.* México; Madrid: El Colegio de México, 2017.

_____. *Los caminos de la JAE en América Latina: redes y lazos al servicio de los exiliados republicanos*. Madrid: CSIC, 2010.

Navarro Luis, y Eulalia Pablo Lozano. *El baile flamenco*. Almuzara, 2005.

Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar. Barcelona: Editorial Linkgua, 2021 [1940].

Otaola González, Paloma. *Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar*. DEDiCA. Revista de Educação e Humanidades, no. 7 (2015): 33-52.

Oyěwùmí, Oyèrónkẹ. *The invention of women: Making an African sense of western gender discourses*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. https://archive.org/details/inventionofwomen00oyew.

Pabón, Carlos. *Nación Postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Ediciones Callejón, 2002.

Pasarell, Emilio. *Orígenes y desarrollo de la afición teatral en Puerto Rico Siglo XX.* Tomo II, Río Piedras: Universidad De Puerto Rico, (1967).

Payne, Stanley G. *Falange: Historia del fascismo español.* Madrid: Sarpe, 1986.

Peña Aguayo, José Javier. *La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea.* Tesis doctoral, Universidad de Valencia, 2015. https://roderic.uv.es/items/4c9bb120-459f-4b48-a291-99f418845a9d.

Perales, Rosalina. *Victoria Espinosa, mujer de teatro, puertorriqueña eterna.* Argus-a: Artes y Humanidades, Vol. X, Ed. Nº 37 (septiembre 2020): 1–9.

Pérez González, María Dolores. *Metodología y análisis de las enseñanzas de baile flamenco.* Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, Facultad de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales, Departamento de Economía Agraria, Finanzas y Contabilidad, Programa de Doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas, 2023.

Pérez Rivera, Tatiana. "Gíbaro de Puerto Rico: cinco décadas de baile y cultura". *Fundación Ángel Ramos*, 27 de septiembre de 2023. https://fundacionangelramos.org/reportajes-oenege-2/2668-gibaro-de-puerto-rico-cinco-decadas-de-baile-y-cultura.html.

Pielacińska, Nina. *Análisis del fenómeno de Lola Flores en la España franquista*. *Annales Neophilologiarum* 12 (2018): 102-112.

Portero Rodríguez, Florentino, y Rosa María Pardo Sanz. *Las relaciones exteriores como factor condicionante del franquismo*. *Ayer*, no. 33 (1999): 187–218.

Prieto Borrego, Lucía. "La copla: Un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres* 23, no. 2 (2016): 287–320. https://doi.org/10.30827/arenal.v23i2.3944.

Pujals, Sandra. *Un Caribe soviético: El comunismo internacional en Puerto Rico y el Caribe 1919-1943*. Complutense, 2022.

Quijano, Aníbal. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Clacso, 2014. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf.

Quintero, Ángel G. *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música latinoamericana.* Clacso, 2020.

_____. *Cuerpo y Cultura: Las músicas «mulatas» y la subversión del baile.* Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

Quintero, Mareia. "Modos de escucha, imaginarios nacionales y políticas culturales: Trayectorias de la investigación musical En Puerto Rico y desafíos ante las políticas del Neoliberalismo Colonial". *El Oído Pensante* 9.1, no. 2250-7116 (2021): 68–92, https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8863.

Ramos López, Pilar, ed. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900–1970)*. Logroño: Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. Madrid: RAE, 2023. S.v. "garabato." https://dle.rae.es/garabato.

_____. *Diccionario de Autoridades. Tomo III*. Madrid: Imprenta Real, 1732. https://apps.rae.es/DA.html.

_____. "Joaquín Turina Pérez". Diccionario Biográfico Español. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/44263-joaquin-turina-perez.

_____. *"Rosa Balcells Font".* Diccionario Biográfico Español. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/4845-rosa-balcells-font.

Richmond, Kathleen. *Las mujeres en el fascismo español: La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959.* Madrid: Alianza, 2004.

Rivera, Pablo Luis, y Juan José Vélez. "Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética". Fiar. Forum for Inter-American Research (fiar) 12, no. 2 (2019): 74-89. ISSN 1867-1519.

Robledo González, Laura. *Federico García Lorca, Victoria Espinosa y el Teatro de la Universidad de Puerto Rico.* En *La Página*, editado por Iris M. Zavala y Domingo-Luis Hernández, con la colaboración de Eugenio García Cuevas, Año XXII, núm. 1/2/3, págs. 199–219. Nº 83–85. 2010. ISSN 0214-8390.

Ruiz Celaá, María Rosa, Antonio Álvarez Cañibano, y Paula de Castro Fernández, eds. *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 / Conservatorio Superior de Danza María de Ávila, 2018.

Rodríguez Cancel, Jaime L. *La guerra fría y el sexenio de la puertorriqueñidad.* San Juan: Puerto, 2007.

Ruiz, Andrés Jr. “Nuestra música”. *El Mundo*, 19 de mayo de 1933, 13. https://gpa.eastview.com/crl/elmundo/newspapers/mndo19330519-01.1.13.

Ruiz, Emilio F. “La acogida de los universitarios españoles en Puerto Rico a raiz de la Guerra Civil Española (1936-1939)”. Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos 9, no. 9 (2008): 49–72. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3009961.

Ruiz Franco, Rosario. “El canto del cisne de la Sección Femenina de FET y de las JONS”. *Ayer* 102, no. 2 (2016): 121-143.

Salazar Anglada, Aníbal. “Crónicas puertorriqueñas de la Guerra Civil española. Retales de una memoria dispersa”. *Revista Letral*, no. 33 (2024): 174–201. https://doi.org/10.30827/rl.v0i33.26041.

_____. *Lorca muere en Puerto Rico: silencios, homenajes, elegías y otros llantos.* Revista de Estudios Hispánicos 5, no. 1 (2018): 13–72.

Salama Benarroch, Rafael. *Rosario: aquella danza española*. Granada: Manigua, 1997.

Santiago, Javier. “Elsa Rivera Salgado”. Fundación Nacional para la Cultura Popular. Accedido el 9 de marzo de 2025. https://prpop.org/biografias/elsa-rivera-salgado/.

Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.

Segarra Muñoz, María Dolores. *Antonio Ruiz Soler y la danza española estilizada: Configuración y desarrollo de un género*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Sepúlveda, Aníbal y Jorge Carbonell. “Cangrejos-Santurce: Historia ilustrada de su desarrollo urbano (1519-1950)”, issuu.com, 31 de marzo de 2022, https://issuu.com/shpopr/docs/cangrejos.

Simón Arce, Rafael Ángel. *Volverán banderas victoriosas: Historia de falange en Puerto Rico, 1937-1941*. Gaviota, 2019.

Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.

Tessada S., Vanessa. “Fronteras de la comunidad hispánica de naciones. El aporte de la Sección Femenina de Falange y su proyección en Latinoamérica”. ILCEA, no. 18 (2013): https://doi.org/10.4000/ilcea.2068.

_____. “El Servicio Exterior y la Sección Femenina de FET y de las JONS: Intentos de acercamiento con América Latina (1938–1950)”. *Historia 396* 9, no. Extra 3 (2019): 19–40.

The Movie Database (TMDb). “José Greco”. Consultado el 5 de abril de 2025. https://www.themoviedb.org/person/1093250-jose-greco?language=en-US.

Tió, Aurelio. *El Himno de Puerto Rico*. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Historia*, vol. VIII, núm. 29. San Juan, PR: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1983.

Vázquez, Nieve de los Ángeles. *El Jefe: Populismo y corrupción en el Puerto Rico de 1898*. San Juan: Edición de autor, 2023.

Venator-Santiago, Charles R. y Edgardo Meléndez. *US Citizenship in Puerto Rico: One Hundred Years after the Jones Act*. New York: Centro Press, 2017.

Venator-Santiago, Charles R. “Mapping the Contours of the History of the Extension of U.S. Citizenship to Puerto Rico–1898 to the Present.” *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 29, no. 1 (2017).

_____. “A Note on the Puerto Rican De-Naturalization Exception of 1948”. *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies* 29, no. 1 (2017).

Vergillos, Juan. *Nueva historia del flamenco*. Editorial Almuzara, 2021.

Weinberg, Liliana. *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina.* Ed. Beatriz Colombi. Clacso, 2021.

Zambrana, Rocío. *Deudas Coloniales*. Cabo Rojo: Educación Emergente, 2022.

6. ANEXO
(TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS)

Primera entrevista a Milagros Vicente - 9 de diciembre de 2019

[Jeanne d´Arc Casas] (0:00 - 0:10)
Aquí estoy con Milagros Vicente. Vamos a hacer un relato de vida. Cuéntame, Milagros, ¿cómo empezaste?

[Milagros Vicente] (0:10 - 0:47)
Aquí reunida con Jeanne d´Arc, mi querida discípula, para contarles mis comienzos. Pues yo a los cuatro años aprendí a tocar castañuelas. No cogía clases porque no quería cogerlas.

Me llevaban y no entraba en la clase. Pero aprendí, me enseñaron cómo practicarlas. Y yo a los cuatro años tocaba muy bien las castañuelas.

Entonces, en ocasiones me presentaron, la maestra que me dio los ejercicios para tocarlas, me presentó en público. Me vestían de española, me daban las castañuelas, me ponía música y yo improvisaba.

[Jeanne d´Arc Casas] (0:47 - 0:49)
¿Te recuerdas de quién era tu maestra?

[Milagros Vicente] (0:49 - 0:51)
Sí, era la profesora Ruth Vera.

[Jeanne d´Arc Casas] (0:51 - 0:57)
Ruth Vera, la tengo aquí. Ella, ¿me puedes hablar un poquito más sobre ella?

[Milagros Vicente] (0:57 - 1:42)
Sí, Ruth tenía una academia de baile español y de ballet. Ella se especializaba más en baile español. Tocaba muy bien las castañuelas y bailaba muy bien las cosas clásicas.

Más que regional, bailaba un poco de jota. Y flamenco no bailaba mucho porque en aquella época aquí lo que se bailaba más bien era alguna jota y cosas clásicas, música de Albéniz y pasodobles y cosas así. Y ella en esa época y para lo que se enseñaba en esa época era la mejor maestra que había aquí.

Enseñaba a mover bien los brazos y a tocar bien las castañuelas sin malas mañas de mover las muñecas ni hacer cosas que no son adecuadas.

[Jeanne d´Arc Casas] (1:43 - 1:45)
¿Y te recuerdas algo de Lola Bravo?

[Milagros Vicente] (1:46 - 2:14)
Lola Bravo estaba en Estados Unidos. Sí, es la maestra de ella. Fue la maestra de Ruth.

Ruth iba a los veranos allá y siempre cogía clases con ella. Yo a ella no la llegué a conocer a Lola.

Estuve con ella hasta más o menos que tenía 12 años.

[Jeanne d´Arc Casas] (2:15 - 2:16)
Desde los 4.

[Milagros Vicente] (2:17 - 2:21)
Sí. Bueno, desde los 4 las castañuelas. Yo no cogía clases.

Empecé a coger las clases a los 6.

[Jeanne d´Arc Casas] (2:23 - 2:24)
Hasta los 12.

[Milagros Vicente] (2:25 - 3:47)
Entonces ella se fue para Estados Unidos porque tenía un problema de la vista. La tenían que operar y se fue a vivir allá. Cuando ella se va de Puerto Rico, yo entro a coger ballet, porque siempre estudié ballet, muy importante eso, con Ana María Valdés y Hilda Casals.

Si voy muy ligero, lo dices. Que tenían la academia en la 22, al lado de donde está hoy día, el Museo de Arte.

Estando con ellas, José Parés, el gran maestro de ballet, estaba trabajando con Alicia Alonso y viene a Puerto Rico. Y se queda unos años enseñando aquí, tratando de formar un ballet. Ahí yo empiezo a coger las clases de ballet con él.

Y me entrené con él. Él también enseñaba algo de baile español.

De ahí, estando yo ahí, llegué a Puerto Rico a una compañía de baile español. Y el primer bailarín y coreógrafo era Pepe Montes.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:50 - 3:53)
¿Cómo se llamaba esa compañía?

[Milagros Vicente] (3:54 - 4:12)
Mira, es que le cambiaron el nombre varias veces. Yo creo que se llamaba Estrellas de Cabalgata, pero no estoy segura. Pero pon Estrellas de Cabalgata.

Todos habían sido de Cabalgata, así que no importa. Que era otra compañía anterior. Lo contratan también en la academia para que se quede enseñando baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:12 - 4:15)
¿Me puedes decir más o menos años para ir cuadrando?

[Milagros Vicente] (4:15 - 4:26)
Sí, eso fue como para, déjame calcular. ¿En qué año se fundó Ballets de San Juan?

[Jeanne d´Arc Casas] (4:27 - 4:27)
54.

[Milagros Vicente] (4:28 - 4:34)
54. Pues eso fue como para el 53, 54. Entre 53 y 54.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:34 - 4:37)
Que esta compañía viene a Puerto Rico.

[Milagros Vicente] (4:37 - 5:51)
Viene a Puerto Rico y se queda él de maestro aquí que lo contratan. Entonces yo empiezo a coger clases con él.

[Jeanne d´Arc Casas]
Y tú te integras.

[Milagros Vicente]
Y me hice de un repertorio bien extenso, porque además de coger clases en grupo, cogía privadas. Y me logré hacer en seis meses un repertorio de 16 números sola, bien bueno.

La jota *Viva Navarra*, de Albéniz, muchas piezas de Albéniz, de Granados, flamenco, *Sevillanas boleras*, Escuela bolera. O sea, me hice un buen repertorio.

Te voy a hacer un alto aquí, saliéndome de mi línea. Hasta ese año en Puerto Rico se bailaban unas jotas muy sencillas. Algunas cosas clásicas, pero pues están de una forma, verdad, sencilla, más o menos adecuada, pero no grandes coreografías.

Y flamenco muy poco se hacía. Pepe Montes es el que trae, y esto no le va a gustar a mucha gente, pero es que es la realidad.

[Jeanne d´Arc Casas] (5:52 - 5:52)
Pues ya está.

[Milagros Vicente] (5:52 - 5:55)
Él fue el que trajo el buen baile español a Puerto Rico.

[Jeanne d´Arc Casas] (5:55 - 5:57)
Pues eso es lo que es lo que queremos investigar.

[Milagros Vicente] (5:57 - 7:10)
Él fue el que trajo el buen baile español a Puerto Rico. Enseñó Escuela Bolera, muchos bailes de la Escuela Bolera, los *Panaderos de la flamenca*, las *Sevillanas boleras*, las *Seguidillas boleras*, el *Olé de la curra*, el *Jaleo de Jerez*. O sea, todos los bailes de Escuela Bolera con su coreografía original.

También enseñó, pues, flamenco, bulerías, soleares, alegrías, todos los palos de flamenco. Y jotas, no solamente la aragonesa, que él era bien experto en eso, jotas aragonesas, sino también jotas gallegas, jotas asturianas, jotas, este, ay, Dios mío, castellanas. O sea, todos los bailes regionales, bailes vascos.

O sea, trajo todos los bailes regionales, toda la Escuela Bolera y flamenco. Y bailes clásicos, que esos son, pues, coreografía libre, que uno las monta a base de todo lo que conoce de los otros bailes, pues, era el experto montando las coreografías de los bailes clásicos.

[Jeanne d´Arc Casas] (7:08 – 7:10)
¿Y de dónde era Pepe Montes?

[Milagros Vicente] (7:10 – 7:13)
De Sevilla.

[Jeanne d´Arc Casas] (7:13 - 7:17)
¿Y sabes el año en que nació, o más o menos en qué año murió?

[Milagros Vicente] (7:17 - 8:10)
Sí, murió, él fue, yo me casé con él, él fue mi marido, el papá de mis hijos. Lo que pasa es que él me llevaba a mí, bueno, años en bruto. Me llevaba muchos años.
Este, pero no se notaba, porque él se mantenía divinamente bien. Ya verás por ahí fotos.

Este, él murió en el 84. En el 1984, y había nacido en el 12 o el 13, qué sé yo. Es que había una discrepancia en esas épocas.

Él era de un pueblo de Sevilla, nena, y ahí eran unos revoluces con la acta de nacimiento. Pero por la época nació en el 15, vamos, y se acabó a poner un intermedio. Entonces, o el 13, o lo que quieras.

(…)
Edit

[Jeanne d´Arc Casas] (11:25 - 11:30)
¿Y cómo funcionaba el tema de la música? O sea, ¿siempre era música grabada?

[Milagros Vicente] (11:30 - 11:33)
La música, no. La música era más bien con piano en vivo.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:33 - 11:34)
Piano en vivo.

[Milagros Vicente] (11:34 - 11:36)
Lo que más se usaba era piano en vivo.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:36 - 11:42)
Eso yo lo he escuchado antes. O sea, ¿y para el tema del flamenco había algún músico que las acompañó?

[Milagros Vicente] (11:42 - 12:28)
Bien, venía música escrita. Música escrita para piano. Con el ritmo del flamenco.

Claro, no suena como la guitarra. Pero, al punto Jeanne, que como yo también soy pianista.
Sí, pues a los pianistas se les hacía a algunos bien difícil como que tocar el ritmo del flamenco con un piano. Y muchas veces yo grabé la música, yo bailé grabada por mí en la televisión, en el teatro. Le acompañaba a los estudiantes.

O sea, yo en la universidad bailé con música grabada por mí. Y en televisión también, muchas veces. Porque a ellos no les salía.

Yo ya pues no me daba trabajo porque lo conocí. Y a ellos se les hacía difícil darle el ritmo, ¿tú sabes? Pero se usaba mucho piano en vivo, no grabación.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:30 - 12:33)
¿Y el guitarra o algún músico de que te recuerdes, o cantaor?

[Milagros Vicente] (12:33 - 12:43)
Bueno, sí, pues mira. Pues yo sí tuve la oportunidad de bailar con guitarra desde bien temprano cuando yo empecé. Te sigo la historia mía, porque me fui para el lado.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:44 - 12:44)
De ahí conectamos.

[Milagros Vicente] (12:44 - 13:38)
Este, cuando Pepe regresó para España, yo me quedé aquí. Pero realmente no había nadie que me pudiera supervisar y enseñar. Y yo lo que quería era por lo menos mantenerme practicando mis coreografías y mis cosas.

Entonces me prestaban el Teatro Tapia, el administrador era el señor Ríos Reyes, famoso pintor y muralista, Rafael Ríos Reyes. Era el administrador del teatro. Y a mí me

prestaban el Teatro Tapia para yo practicar en el escenario y usar el piano de cola que tienen allí para los conciertos.

Me acompañaba el maestro Alfredo Romero, que era un músico español magnífico, pianista y musicólogo español.

[Jeanne d´Arc Casas] (13:40 - 13:41)
¿Y él dónde está?

[Milagros Vicente] (13:42 - 13:47)
Se había erradicado en Puerto Rico en ese momento y era el que me acompañaba al piano.

[Jeanne d´Arc Casas] (13:47 - 13:49)
¿Esto qué año más o menos?

[Milagros Vicente] (13:49 - 16:48)
Eso fue como para 55, por ahí, 56. Más o menos la misma época, sería el 54, debería de ser para la misma época. Entonces tenía unos, un día llega al Teatro Tapia, si lo quieres abreviar de alguna forma, la esposa de Juan Ramón Jiménez, doña Zenobia Campubrí, Zenobia Campubrí, la esposa de Juan Ramón Jiménez.

Y yo estaba practicando, oyó castañuelas, y entró al teatro. Mi mamá me llevaba a los ensayos, estaba allá en las butacas, y le preguntó que quién estaba bailando. Yo ella le dijo que la hija de ella.

Y le preguntó si se podía quedar viéndome. Yo le dije que sí, que no había problema. Entonces, cuando me vio bailando, le dijo que si a ella no le importaba, ponerse de acuerdo para que su esposo me viera.

Mi mamá, por supuesto, desconocía quién era el esposo de ella. Y mi mamá le dijo que no, que no había ningún problema, que el día que yo voy a practicar, podían ir y sentarse a verlo. Entonces, ella le dijo que su esposo era Juan Ramón Jiménez.

Y Juan Ramón Jiménez fue a ver un ensayo mío. Y, pues, quedó, la verdad, loco conmigo. Y, entonces, estaba, tu sabes, bien emocionado.

Encontró que yo bailaba muy bien y que, además, era muy madura interpretando. Y me llamaba muchísimo. Entonces, él me recomendó en España.

Escribió mi primera crítica. Él escribió mi primera crítica. Ahí debe estar el periódico.

Si no, en la universidad, en el Museo Juan Ramón y Zenobia, está todo eso todavía guardado. Este, él padecía mucho de colitis. Tenía un problema de estómago bien fuerte.

Y él, la idea al presentarme era que en mi cambio de traje, en lugar de poner al pianista a tocar y eso, o al guitarrista, él iba a leer *La gitanilla* de Cervantes. Pero se puso bien malo de la colitis el día antes.

Y no lo pudo hacer. Entonces, de hecho, yo no discutí, pero tuve controversia con él porque él quería que yo pusiera mi nombre bien grande, el del chiquito. Y yo decía que no, que no podía ser.

Que cómo yo iba a aparecer en el cártel bien grande y el chiquito, cuando él era una persona tan reconocida, había ganado el premio Nobel. Y todo hacía poco, tú sabes. Y entonces yo, pero él no lo permitió.

Él era bien humilde. Era una persona sumamente humilde y sencilla. Él y la esposa, encantadores los dos.

Y entonces, este, me presentó en mi primer concierto en el Teatro Tapia, que ahí tiene que estar el programa. Yo hice 12 números de baile de diferentes estilos.

[Jeanne d´Arc Casas] (16:48- 16:50)
¿Cuándo fue esto?

[Milagros Vicente] (16:50- 17:50)

Eso fue, para esa misma época, 54, 55, pues cuando Pepe se va, que ya yo he estudiado con él y me he preparado bien. Y todo eso es como que, como que corrido. Más o menos sí corrido.

Este, y me presentó entonces en el, en el concierto. Y que, quedó muy bien, gracias a Dios. De ahí, inauguran ese año, yo no exactamente el año que inauguraron la televisión, no me acuerdo, pero fue poca diferencia, un año, no, más.

El gran pianista puertorriqueño, que era uno de los mejores diez pianistas del mundo, este, Jesús María Sanromá, él iba a presentar, presentaba unos programas de televisión que se llamaban Puerto Rico en el Arte, que ahí hay también recortes de eso. Puerto Rico en el Arte.

[Jeanne d´Arc Casas] (17:50-17:51)
¿En que canal?

[Milagros Vicente] (17:51- 18:14)
En el 2, que fue el que empezó, en el canal 2.

Este, fue auspiciado por, por don Luis A Ferré, por la empresa Ferré. Entonces, él escogía lo mejor en cada rama del arte. En cuanto a cantante, la que él consideraba la mejor, en cuanto a baile, la que él consideraba, a Ana García la presentó en ballet.

Y me presentó a mí en baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:14 - 18:19)
Y también, perdón que te interrumpo, ¿esto también para el mismo periodo 54?

[Milagros Vicente] (18:19 -18:34)
Sí, por ahí sí, todo eso es entre 54 y 56. Entonces, este, me presentó a mí como el mejor talento de baile español aquí, en dos programas.

Dos, en tres fue.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:34 – 18:37)
Esos programas están accesibles, tú los tienes, se puede…

[Milagros Vicente] (18:37 – 20:43)

No están grabados, nunca los he conseguido.

Tú sabes que las hijas de Sanromá han tratado de conseguir y no lo han conseguido. Porque ahí yo actué, hice dos programas yo sola. Más además, María Esther Robles, que era una cantante bien reconocida, cantó las siete canciones de Falla, y me pidieron que yo las bailara.

Y después, hicieron otro que era de Falla, y él tocaba la farruca de *El sombrero de tres picos.* Y entonces yo aparezco, eso era bien lindo, y no lo tengo, en silueta. Yo estaba vestida de pantalón negro y era la silueta negra toda, o sea, no era en colores.

Bailando yo la farruca y Sanromá tocando el piano. Digo, él me acompañó en todos esos programas también. Y entonces ese año, que fue el año que inauguraron la televisión, me dieron a mí el premio de Revelación Artística del año.

Nada, ya yo ahí me lancé como profesional y seguí bailando. Me contrataban en distintos espectáculos y de variedades y para mí sola y todo eso. Y seguí dando conciertos.

Entonces tenía un concierto en Casa de España que coincidió con que Imperio Argentina estaba en Puerto Rico, una artista bien conocida española. Y con ella viajaba el guitarrista, que era de los mejores españoles. Ese hombre tocaba, Dios mío, este, ay, Dios mío.

Ahora a ver si se me va el nombre. Yo lo tengo apuntado por ahí. Ah, ese es el que tocaba...

Y él me acompañó. Imperio le dio permiso para que me acompañara. Y fue el primero que me acompañó a mí bailando flamenco.

[Jeanne d´Arc Casas] (20:43 - 20:47)
Dime el año de esto. Dime el año de esto, te recuerdas.

[Milagros Vicente] (20:47 - 22:58)
El año de esto, por ahí debe haber algún programa, pero exacto, exacto. Pues sería 55, yo creo, 54, 55. Todo eso es como que corrido, Jeanne d´Arc.

Todo eso es como que corrido. Yo si encuentro ahí los programas, yo te digo. Déjame chequear aquí.

Este, Esteban Sanlúcar. No el otro Sanlúcar que surgió después. Esteban, que era superior.

Esteban. Sanlúcar. Él, en el ensayo, nada, ensayamos por la mañana y por la noche tiramos el show.

(…)
Edit

Ese fue mi primer guitarrista. El segundo, lo que pasa es que te tendría, si lo quieres poner ahí o lo esperamos a que lleguemos a esa parte, fue el papá de, el que fue esposo de Lola Flores, de Rosario y de Lolita. Antonio González, “El Pescadilla”.

Ese me acompañó en mi debut en España en el Teatro Calderón, en Madrid.

[Jeanne d´Arc Casas] (22:58 - 23:00)
Eso fue en el 50, ¿verdad?

[Milagros Vicente] (23:00 - 23:07)
No, eso fue, después eso fue ya en el 56. En el 56.

En el Teatro Calderón de Madrid.

[Jeanne d´Arc Casas] (23:08 - 23:11)
Y el 50 fue que te graduaste de...

[Milagros Vicente] (23:11 - 23:24)
No, no. Es que yo llevé mi vida como un poquito al revés. Porque yo me, o sea, estaba muy bien preparada.

Y de hecho yo fui al conservatorio, pero, y pasé los exámenes y todo eso, pero que no me tuve que fajar estudiando porque ya todo, porque me lo había dado.

[Jeanne d´Arc Casas] (23:24 - 23:25)
Tú lo sabías.

[Milagros Vicente] (23:25 - 25:13)
Yo lo sabía, tú sabes, lo dominaba, vamos a decir. O sea, pero bueno, yo fui, asistí y me gradué, ¿verdad? Y cogí los exámenes.

Pero que no, no fue que tuviera que meterme allí a estar, porque ya lo tenía, lo tenía. Entonces, yo bailé también para, ¿qué año fue? En Cuba, en La Habana.

En el teatro, yo tengo que preguntar, como no tengo los papeles, que se me olvida. Payret, Payret. En el año, yo creo que se fue como para el 53.

En el 53. Con Estrellas de Cabalgata que estaban allí. Y yo fui, me invitaron a bailar y estuve bailando con ellos el tiempo que estuve allá.

Entonces ahí nos acompañaba la guitarra Chucho Vidal. Que es cubano, pero tocaba muy bien la guitarra. Chucho Vidal, el guitarrista.

Y ya lo demás era con orquesta, tú sabes. Se bailaba mucho también, te voy a decir.

Por ejemplo, en los contratos con los *night clubs*, que entonces llevaban show bueno. O sea, había uno que era el único que había en aquel entonces, que era el Jack´s Club, ahí en el condado, frente al Condado Plaza. Y era bien famoso.

Y entonces, ahí acompañaban las mismas orquestas que acompañaban, los números que eran de orquesta te los acompañaba la orquesta. Déjame ver cómo te sigo la historia.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:15 - 25:41)
Hay algo más que me quieras… perdón que te interrumpa, y que hemos hablado un montón de cosas, pero horita me quedo un poco intrigada con ese primer concierto que diste en el Teatro Tapia. doce números de bailes que hiciste. Hay algo más que me quieras decir de esa experiencia antes de continuar.

Si tuviste músico, o fue todo orquesta, o fue todo piano.

[Milagros Vicente] (25:41 - 26:18)
Fue piano, ahí fue piano. Es que en Puerto Rico no había guitarristas flamencos. Y en esa ocasión no había ninguna compañía aquí que tuviera guitarristas.

No había ninguna compañía española. O sea, yo usaba guitarristas y si había una compañía de visita, yo le pedía permiso a la dueña de la compañía o al director, si permitían que me acompañara. Pagándole, verdad pero que le dieran el permiso porque yo venía con ellas.

Y entonces lograba tener guitarristas, pero en esa ocasión no tuve la suerte. Una experiencia tremenda porque tuve muy buena acogida del público.

[Jeanne d´Arc Casas] (26:18 - 26:19)
¿Y estuviste sola?

[Milagros Vicente] (26:19 -27:27)
Yo sola. Yo solita. Sola yo. Bueno, yo me acuerdo entonces los zapatos se usaban con cinta, trenzándotelas como las puntas.

Y eso era a nivel de tijera y cortar para cambiarle de un número a otro. Porque tenía un minuto, un minuto y medio y tenía que cambiar completo y seguir y bailar otra cosa y así, tú sabes. Y era a nivel de eso.

No, yo cogí a una muchacha que me ayudara con los cambios. Yo la conocía y me di cuenta y la probé en el ensayo. Porque mi mamá se ponía nerviosísima y me ponía nerviosa.

Me ponía nerviosísima y mi mamá era bien nerviosa y me ponía nerviosa a mí. Entonces yo me ponía histérica. Y yo, no, tú te vas a las butacas, tú miras el show que ella me va a ayudar y ensayamos.

Y ella fue la que me ayudó con los cambios de traje. Y eso era papa (onomatopeya) y tira para el zapato y tira para el otro y una zapatilla para el otro y una zapatilla, de locos, tú sabes como es. A mí me ha pasado que un perro se ha llevado….

Me pasó en el Chotis. Que tenían un perrito por allí suelto y se metió en el cuarto de cambiarnos y cuando yo voy a bailar la jota faltaba un zapato.

[Jeanne d´Arc Casas] (27:27 - 27:27)
No. (se ríe)

[Milagros Vicente] (27:28 - 27:40)
Y cuando yo miro así, ellos tenían un bote guardado allá afuera en el patio y en el jurutungo detrás del bote por allá estaba mi zapato y el perro se lo había llevado. (se ríe) A mí me han pasado cosas. De anécdotas de esas, te puedo hacer muchos anécdotas.

[Jeanne d´Arc Casas] (27:40 - 27:41)
Eso está bien bizarro. (Se ríe)

[Milagros Vicente] (27:42 - 27:45)
Te puedo contar muchos anécdotas de escena. Eso sí, tengo muchos. (Se ríe)

[Jeanne d´Arc Casas] (27:47 - 27:49)
Oye, ¿me puedes decir el año en que naciste?

[Milagros Vicente] (27:50 - 28:02)
Sí, en el 39. Entonces, ¿qué te iba a decir?

[Jeanne d´Arc Casas] (28:02 - 28:04)
Me hablaste de que fuiste a La Habana.
Eso fue lo último que me comentaste.

[Milagros Vicente] (28:06 - 28:55)
Entonces, pues nada, seguí bailando aquí en Puerto Rico. En eso, Pepe regresó. Pepe vino a Puerto Rico también, estuvo un tiempo y hacíamos conciertos juntos en la Universidad de Mayagüez, en distintas universidades y en distintos sitios, hacíamos conciertos.

Y porque como dominábamos los mismos repertorios, o sea, todo lo regional, todo lo clásico, y compenetrábamos muy bonito el estilo de baile. De hecho, en España, chacha nos ponían notas cuando acabábamos los shows y eso, de que lo bien compenetrado y lo bien el estilo que estábamos, tu sabes, coordinados. Y de ahí ya, pues en el 56 yo me casé.

[Jeanne d´Arc Casas] (28:55 - 28:57)
Te enamoraste.

[Milagros Vicente] (28:57 - 28:59)
Y nos fuimos para allá. Pa´ España

[Jeanne d´Arc Casas] (28:59 - 29:06)
¿Te puedo tirar para atrás y preguntarte si te recuerdas qué maestro le enseñó a Pepe Montes?

[Milagros Vicente] (29:07 - 29:33)
Sí, y fue mi maestra también, pero yo aprendí con Quica. Pepe fue discípulo de Quica, de Frasquillo, que era el esposo de Quica, que yo no lo conocí porque había muerto. Yo también aprendí con Quica, Francisca González se llamaba.

Y de hecho, mucha gente que conocía a Quica y que la habían visto bailar, me han visto bailar y me dicen, tú tienes que haber cogido clase con Quica. Y yo, sí.

[Jeanne d´Arc Casas] (29:35 - 29:36)
O sea que, fue tu maestra.

[Milagros Vicente] (29:36 - 29:41)
Sí, fue maestra mía de flamenco. Ella enseñaba clásico también, pero yo en realidad lo que cogí con ella fue flamenco.

[Jeanne d´Arc Casas] (29:41 - 29:43)
¿Y Frasquillo y La Quica fueron maestros de Pepe?

[Milagros Vicente] (29:43 - 29:49)
Maestros de Pepe. Habrá tenido otros maestros también, pero no...

[Jeanne d´Arc Casas] (29:49 - 29:51)
¿Esos eran como los más claves?

[Milagros Vicente] (29:51 - 29:57)
Los que yo en realidad conozco mucho. Yo me imagino que con los Pericet también que todo el mundo cogía clases.

[Jeanne d´Arc Casas] (30:00 - 30:02)
Entonces, ¿se van para España o se van para Sevilla?

[Milagros Vicente] (30:02 - 31:35)
Nos fuimos a Sevilla. Nos fuimos en barco y yo desembarqué para la Feria de Sevilla en Cádiz. Y a los dos días estaba en la feria.

Entonces tuve otra experiencia para mí bien importante. Estamos en la caseta de la prensa. Había un maestro en Sevilla, no sé si lo has oído nombrar, que se llamaba Realito.

Sí, claro que sí. Pues estaba en la caseta de la prensa y yo en el mismo revolucionario que estaba bailando Sevillana, me puse a bailar Sevillana. Y cuando terminaba, Realito cogió el micrófono y le dijo a la gente de la caseta, yo les voy a pedir un favor, no quiero que nadie se levante a bailar, me dejan bailar solo con esta muchacha.

Y entonces quiso bailar conmigo. Entonces ahí la prensa me cayó encima y al otro día publicaron, yo no sé si ahí lo tengo, o se me dañó también, (A Milagros se le dañaron muchos archivos y vestuarios después del huracán María de 2017) en el *ABC* publicaron que la mejor representación del baile español en Sevilla era una puertorriqueña.

Y este... Ese fue pues ya la cosa, me dieron un... Llegar a eso ya me ayudó a sentirme segura de mí misma y a echar pa'lante.

Y... Déjame cómo te sigo, es que son muchas cosas así, sueltas. Eh...

Y ahí nos quedamos en Sevilla. Yo enseñé Sevillanas en Sevilla.

Y... Después estuvimos también en Madrid y viajando, verdad

[Jeanne d´Arc Casas] (31:36 - 31:40)
Pero... Es que conseguiste trabajo allá y...

[Milagros Vicente] (31:40 - 31:52)
Sí, sí. Y entonces, este... Ya me fui a Madrid y fui al conservatorio.

Me gradué del conservatorio.

[Jeanne d´Arc Casas] (31:53 - 31:56)
¿Te acuerdas del año?

[Milagros Vicente] (31:58 - 32:15)
Eso fue para el 56, entonces 57, 55 y 57. 56, yo fui rápido, o sea, yo estuve en Sevilla un mes o dos y me fui pa' Madrid enseguida porque yo que quería, eso, coger el conservatorio. Pero a la vez que estaba en el conservatorio yo estaba bailando, tú sabes, o sea...

[Jeanne d´Arc Casas] (32:15 - 32:19)
Tengo entendido que tú eres la única puertorriqueña que se ha graduado de ese conservatorio.

[Milagros Vicente] (32:20 - 32:25)
Yo no sé si habrá alguna, pero... Que yo sepa, ¿no?

[Jeanne d´Arc Casas] (32:26 - 32:55)
Yo hasta este momento sí que he ido haciendo investigación.

(…)
Edit

[Milagros Vicente] (32:55 - 33:21)
Mirando aquí, cosas... Déjame llegar, después tengo que llegar al 81 y que no vaya a cometer la misma brutalidad que cometí en la última entrevista que me hicieron.

Que omití lo más importante. Que yo tenía un premio del gobierno español como bailarina y maestra, aunque no lo creas Jeanne. Es que yo soy una persona….

[Jeanne d´Arc Casas] (33:21 - 33:24)
Y tú sabes que a ti la humildad te precede.

[Milagros Vicente] (33:24 - 33:46)
O sea, yo soy una persona que yo creo, como yo digo, el movimiento se muestra andando. Yo no he sido nunca de ego, y de nada... Si sé bailar bien, lo tengo que demostrar haciéndolo y no pretendo que soy mejor que nadie.

Lo hago lo mejor que yo puedo y yo lo disfruto. Lo demás, cada uno que lo haga lo mejor que pueda. Tú sabes, no soy competitiva, nunca lo he sido.

Gracias a Dios. (se ríe)

[Jeanne d´Arc Casas] (33:48 - 33:50)
¿Y cuándo fue el premio? Dime. Cuéntame del premio.

[Milagros Vicente] (33:50 - 34:02)
En el 1981. Tengo ahí la foto. Te la enseño ahora para que lo leas.

Porque la cogiste la foto, pero no leíste. Que es del *ABC*. Que salió en el *ABC*.

[Jeanne d´Arc Casas] (34:03 - 34:04)
Exacto, del periódico *ABC*

[Milagros Vicente] (34:05 - 34:21)
A ver por aquí si se me queda algo importante. Bueno, después podemos hablar de Puerto Rico los últimos años. Y de mi trabajo como maestra también.

[Jeanne d´Arc Casas] (34:24 - 34:27)
Cuéntame en qué año vuelves a Puerto Rico.

[Milagros Vicente] (34:27 - 35:56)
Pues mira, yo volví a Puerto Rico en el 78. Te voy a explicar. Mis hijos estaban de escuela allá.

Yo no quise, fíjate, Jeanne. Y no me arrepiento. Yo no quise cohibir mi vida personal por el baile.

O sea, quise combinar ambas cosas. Y tuve cuatro hijos.

Yo quería tener más, pero no tuve más porque la verdad que no se podía. Pero, o sea, coordiné ser mamá, ser esposa y bailar. Y no me arrepiento porque tuve muchísimos logros.

He podido tener más porque a mí el Ballet Nacional de España me quiso llevar dos veces, pero ya mis hijos estaban grandecitos y yo no los iba a dejar. O sea, yo cuando ya los niños, cuando eran pequeños, en la escuela me les daban permiso para irnos en abril y que regresaran en septiembre. Y entonces, pues se iban conmigo para España o viajábamos con ellos y lo que fuera.

Trabajábamos y en septiembre volvíamos para acá para que volvieran a su curso escolar. Pero claro, eso pudo ser hasta cierto grado, pero ya en *high school* tú no puedes llevarte un muchacho todos los años desde abril hasta, porque pierde mucho. O sea, porque era a principios de abril, vamos a decir finales de marzo.

Y nos pasábamos seis meses allá, seis meses acá. Nosotros teníamos casa en Sevilla. Y en Madrid teníamos, pero no era la de nosotros, nosotros, era de mi cuñada.

Pero la de Sevilla era de nosotros, una casa bien grande.

[Jeanne d´Arc Casas] (35:56 - 35:57)
¿En dónde vivían en Sevilla?

[Milagros Vicente] (35:58 - 37:18)
En Alcalá del Río, un pueblito a diez minutos de Sevilla que está pegado al Guadalquivir, así bien bonito. Es un pueblo romano bien lindo. Y entonces estuvimos haciéndolo hasta que entonces ya me pusieron ese impedimento.

Cuando ya me querían contratar, porque fue cuando se fundó el Ballet Nacional. Este, antes España no tenía Ballet Nacional. Ya yo estaba en esa.

Entonces claro, yo tenía que coger contrato a donde me llevaran y cuándo me llevaran. Y no te creas que mi esposo no estuvo inclinado y me dijo, mira, yo no me opongo a que tú te vayas. Tú, si te quieres ir, vete.

Pero yo, ni soñarlo, porque yo sé cuando me tenga que despedir son nenes, muchacha me vuelvo loca y si se enferma uno y yo estoy por allá, yo dije no, ni lo considero. Y me estuvieron insistiendo y me dijeron, ¿qué no lo considero? O sea, para mí es no considerarlo.

En esas condiciones no. Si yo pudiera escoger que puedo estar con ustedes los meses de vacaciones y me los llevo, pero así no. Digo, yo no hubiese gustado que mis papás me hicieran eso.

Y no lo acepté. No lo acepté. Entonces, pero he tenido muchísimos logros aún no habiendo aceptado cosas.

Una vez me quisieron una película también, pero ahí fue mi marido el que no me dejó. Él fue el que no quiso.

[Jeanne d´Arc Casas] (37:20 - 37:22)
Él fue el que no quiso.

[Milagros Vicente] (37:23 - 37:44)
No, no me dejó. Dijo que no y yo no me iba a poner a buscar problemas. Tu sabes.

La cuestión es que entonces de ahí ya yo regresé a Puerto Rico, me establecí aquí ahí al lado. Aquí mismo No, el de ahí al lado.

Abajo. Tú llegaste al de ahí, no. Tú estuviste ahí.

[Jeanne d´Arc Casas] (37:44 - 37:45)
No, pero me has hablado muchas veces.

[Milagros Vicente] (37:45 - 38:56)
Sí, sí. Pero yo me establecí en el 78. Porque tenían una maestra de baile aquí en el colegio y la maestra se iba, no quería seguir. Y me llamaron. Y yo dije, bueno, yo el

problema es que ustedes lo que tienen es un cuartito así chiquito y no está preparado. Digo, si quieren repartan unos papeles y si hay suficiente matrícula, yo establezco un sitio como Dios manda y empiezo la clases.

Y fue así. Y yo tenía muchas niñas de ahí. Se venían andando.

Las más grandecitas, de octavo para arriba, ellas venían andando y cogían su clase y después yo las venía a buscar. Y ya de ahí pues yo me quedé y después ya de ahí me mudé para el que estoy ahora porque estaba visible, ¿verdad? Y no fue por eso en realidad solamente que es que alquilaron el edificio completo y querían tener esa parte también la que yo tenía.

Entonces me lo tenía que desalojar. Pero ya de ahí pues yo seguí. Entonces ahí ya me dedico más a dirigir porque yo, déjame, porque a mí se me olvidan hasta los sitios, cosas que he hecho y se me olvidan.

Déjame ponerme los espejuelos. Yo, que todo fue para la misma época, no me preguntes cómo yo podía.

[Jeanne d´Arc Casas] (39:01 - 39:05)
¿Y volviste a Puerto Rico con él? ¿Con tu marido?

[Milagros Vicente] (39:05 - 39:51)
Sí, sí, él no se fue nada. Él decía que se quería ir, que se... En realidad me dijo, yo me voy como quiera.

Él me dijo de irnos los dos. Pero yo no le quería poner tampoco la cosa de, pues tú no te vas porque yo no me voy. No, yo dije, mira, yo no me voy.

Si tú quieres irte, pues tú te vas. Pero él no se fue.

No, no, no. Ahora, él se retiró muy pronto porque me llevaba un montón de años. Además, se retiró pronto porque era medio vago para practicar.

Era medio vago, neta. O sea, ya para el ochenti... Él muere en el ochenticuatro.

Para... No recuerdo cuándo fue que yo trabajé con Ballet San Juan. Fue entre el setenta y ocho y el ochenta.

Y ya él no estaba bailando. O sea, ya él no estaba bailando.

[Jeanne d´Arc Casas] (39:51 - 39:54)
O sea, ustedes regresaron juntos en el setenta y ocho.

[Milagros Vicente] (39:55 - 40:19)
Sí, pero ya él no estaba. Él se había retirado. O sea, yo seguía bailando.

Él se había retirado. Este... Entonces...

Ahí... Me quedo aquí y Casa España me llama para que me haga cargo de todo lo que se presentara ahí de baile, que era cuando hacía los doce de octubre.

[Jeanne d´Arc Casas] (40:19 - 40:23)
Ahí yo me acuerdo de esa... que íbamos a bailar.

[Milagros Vicente] (40:24 - 40:36)
Entonces estuve dirigiendo los grupos de baile de Casa de España de la Peña madrileña, que hacíamos zarzuelas, del Centro Gallego.

[Jeanne d´Arc Casas] (40:36 - 40:46)
Me acuerdo del Centro Gallego, que fuimos una vez. Que había una paella así bien grande. Que nunca había visto yo una paella tan grande en mi vida, con una cuchara tan grande.

[Milagros Vicente] (40:47 - 40:49)
Este... Del Centro Gallego. A ver, a mí se me olvidan las palabras.

[Jeanne d´Arc Casas] (40:49 - 40:51)
Esa estaba por Cupey, ¿verdad? Sí.

[Milagros Vicente] (40:52 - 40:55)
Ese sitio lo vendieron. Ellos ahora están cerca de mi casa, en un sitio, pero...

[Jeanne d´Arc Casas] (40:55 - 40:57)
Ah, yo he visto que está frente al parque.

[Milagros Vicente] (40:57 - 41:38)
Pero ellos no hacen actividad. Yo no he visto actividad. Ellos ya no están haciendo actividad.

Este... Trabajé con baile de San Juan, con Ballet concierto. El grupo del Centro Andaluz, que toda la vida lo dirigí.

Centro Gallego, Peña Madrileña, Casa de España. Este... Representé en el Festival Internacional de Folklore.

Representamos yo con mi grupo a España. Específicamente a Andalucía. En el 92 fue eso.

[Jeanne d´Arc Casas] (41:39 - 41:40)
¿En dónde?

[Milagros Vicente] (41:41 - 41:44)
En el Teatro... en Bellas Artes. Y a islas Canarias.

[Jeanne d´Arc Casas] (41:46 - 41:48)
¿Fuiste a Bellas Artes y a islas Canarias?

[Milagros Vicente] (41:48 - 42:12)
(Representar en Bellas Artes) A Andalucía y a Islas Canarias. En el Festival de Folclore Internacional. O sea, yo no bailé en el de Islas Canarias porque tenía que bailar en Andalucía y no daba tiempo de bailar en dos.

Entonces, dirigí todo el grupo y la coreografía y bailé en Andalucía, que ahí nos acompañó instrumentos de cuerda y guitarra.

[Jeanne d´Arc Casas] (42:12 - 42:16)
¿El Festival cómo se llama? Festival Internacional de Folclore.

[Milagros Vicente] (42:24 - 43:06)
Entonces, estuve montando con Ballet Concierto. Además de enseñar, dirigí el ballet *El Quijote* en dos ocasiones. Cuando vino el español Ángel Corella y cuando vino el argentino Julio Boca.

(…)
Edit

Estuve montando coreografías para la Royal Caribbean y dando clases.

[Jeanne d´Arc Casas] (43:07 - 43:08)
Para cruceros

[Milagros Vicente] (43:08 - 43:16)
De los barcos, los cruceros, sí. Yo iba al crucero, montaba coreografías y daba clases. Estuve, que sé yo cuánto tiempo.

[Jeanne d´Arc Casas] (43:16 - 43:19)
¿Te recuerdas del año? ¿Los años? ¿Te recuerdas?

[Milagros Vicente] (43:20 - 43:59)
¡Ay, Dios mío! Le tenía que haber preguntado a Jerónimo (su hijo) que él se debe acordar. No estoy muy segura, pero fue no sé yo, no sé, el año exactamente no me acuerdo.

Pero estoy tratando de calcular por el Festival de Folclore. Eh... si fue para esa época o no. Más o menos yo creo que sí que fue como que para esa época. Para el 92, 95 por ahí. A ver qué más aquí.

[Jeanne d´Arc Casas] (44:05 - 44:13)
¿Qué otro grupo así de España tú te recuerdas o qué figuras tú conociste acá de los que venían?

[Milagros Vicente] (44:14 - 44:27)
Este... Bueno, este... Antonio Ruiz no vino a Puerto Rico pero yo creo que ellos sepan aquí nunca lo vi.

Pero ese era para mí el mejor baile. Aparte de al nivel del nacional, o sea. Era un baile fabuloso.

[Jeanne d´Arc Casas] (44:27 - 44:29)
Hay un puertorriqueño que bailó con él.

[Milagros Vicente] (44:35 - 44:41)
Te voy a decir una cosa. Había muchas puertorriqueñas que estuvieron con él y ponían que habían sido la pareja de él.

[Jeanne d´Arc Casas] (44:41 - 44:43)
Enrique Seijo, perdón que te interrumpo.

[Milagros Vicente] (44:43 - 44:43)
¿Quién?

[Jeanne d´Arc Casas] (44:44 - 44:46)
Enrique Seijo fue estudiante de Antonio Ruiz.

[Milagros Vicente] (44:46 - 44:53)
Ah, bueno. No sé, yo no sé si es que él daba clases. Porque aquí aparecen estudiantes de Carmen Amaya y cosas así.

Carmen Amaya nunca vio clases.

[Jeanne d´Arc Casas] (44:53 - 44:55)
¿Carmen Amaya nunca vio clases aquí?

[Milagros Vicente] (44:55 - 45:10)
No. Y aquí dicen que era alumna de Carmen Amaya. Y ella era amiga personal mía.

Ella estuvo en el bautizo de Milagritos mi hija. O sea... Y es con Antonio Ruiz.

Yo no creo que Antonio Ruiz diera clases a nadie. Sí, Enrique Seijo estuvo en España.

[Jeanne d´Arc Casas] (45:11 - 45:11)
Sí, que a lo mejor.

[Milagros Vicente] (45:12 - 45:39)
Y estudió allá. Estudió con Quica. Sí, estudió.

Porque es que son personas que son directoras y coreógrafas de unos ballet. ¿Tú crees que tienen tiempo de coger un estudiante particular y una cosa de esas? No lo tienen.

Digo, igual tuvo la suerte que un día pudo coger una clase con él. Pero aquí venían las que bailaban allá. Que habían estado en la compañía del de coro.

Que francamente lo que hacían era una figurita aquí y otra figurita allá. Y habían sido las parejas de él. Tú sabes cómo es la gente.

La gente del papel aguanta todo lo que le pongan.

[Jeanne d´Arc Casas] (45:39 - 45:46)
¿Y Carmen Amaya vino a Puerto Rico? Porque sé que aquí nació Omayra Amaya.

[Milagros Vicente] (45:46 - 45:50)
Omayra es hija de Curro y Olga.

[Jeanne d´Arc Casas] (45:50 - 45:52)
Que tuvieron una escuela aquí también.

[Milagros Vicente] (45:53 - 46:05)
Sí, Carmen era tía de Curro. Ella ayudó a toda esa familia. Ay, Carmen era una persona increíble, de verdad.

Mira que yo he conocido todas esas artistas. Las de cine, las de teatro. Todas, todas.

[Jeanne d´Arc Casas] (46:06 - 46:08)
¿Y dónde conociste a Carmen Amaya?

[Milagros Vicente] (46:09 - 47:20)
En España. Y después cuando venía a Puerto Rico ya siempre nos veíamos. Ella murió joven.

De infección de riñones. Tenía problemas de riñones. Y el esposo era doctor.

Y el esposo tocaba guitarra. Y ellos eran bien buena gente, pero bien buena gente y bien sencillos. Tú no tienes una idea.

A mí espiritualmente Carmen Amaya me impactó. Porque es una persona pero que te.. tu sientes la vibración de ella. Es una cosa increíble.

Bien buena persona. Y bien sencilla. Y el esposo era lo mismo.

Imagínate tú. Ellos vinieron a Puerto Rico cuando mi hijo mayor tenía como dos o tres años. Y le encantaban las guitarras.

Y estábamos un día reunidos. Él nos dijo, vénganse pa' acá pa'l hotel y vamos a reunirnos en nuestra habitación, qué sé yo, y vamos para allá. Y a mi hijo le da pa' coger la guitarra.

Le digo, mira, no te atrevas a tocarla. No, no. Le dieron la guitarra pa' que jugara con la guitarra.

Y que si empieza a romper las cuerdas. Ay, yo tengo cuerdas ahí. No te preocupes.

Le dieron la guitarra pa' que él jugara con la guitarra. Eran bien buenas gente los dos. Pero Carmen no enseñaba.

No enseñaba. O sea, te digo, yo no puedo tampoco decir si un día quiso darle una clase o algo así.

(…)
Edit

[Milagros Vicente] (49:09 - 50:39)
Aquí había otra muchacha que bailaba muy bien, bailó con Antonio Santaella. Carmencita Suárez, Chiqui Suárez. Que era sobrina.

Es que era sobrina de una que era maestra. En esa época, empezando el baile aquí, que no te lo voy a decir ahora. Carmencita Suárez, Chiqui Suárez.

Sobrina de Luisa Navas. Luisa Navas tenía academia de baile, de ballet y baile español en Puerto Rico. En la época que el baile empezaba, así, en las academias y eso.

Como estuvo María Teresa Miranda, que ella más bien se iba por las zarzuelas. Y tenía un reconocimiento. Que fue donde primero yo enseñé en la academia de María Teresa Miranda.

Ella me contrató a mí con 14 años. 15 años. Y Carmencita después se fue con Antonio y bailaba flamenco.

Pero ella tenía muy buen ballet y bailaba muy buen ballet. Incluso llegó a aprender con nosotros a hacer cositas de escuela bolera y podía hacerlas muy bien porque tenía mucho talento. Y muy buen oído.

Taconeaba fuerte. O sea, ella tenía mucho talento. Y qué más te digo.

En esa época en ballet estaba Manolo Agulló. Que yo era bien chiquitita. Pero él le dio clases a mi hermana mayor que era mucho mayor que yo.

Y... Lotti Tisher

[Jeanne d´Arc Casas] (50:41 - 50:46)
Sí, tengo aquí que lo estudio con Gilda también. Manolo Agulló.

[Milagros Vicente] (50:46 - 51:05)
No, no creo porque él era mayor que Gilda. O... A lo mejor Gilda cogió clases con él.

Sí. Porque no creo, yo creo que él era mayor que Gilda. Sí.

Este... Y después surgió por ahí Lotti Tisher

[Jeanne d´Arc Casas] (51:06 - 51:10)
Pero Lotti Tisher era más de ballet.

[Milagros Vicente] (51:10 - 51:36)
Ballet. De español. Este...

Luisa Navas enseñaba español. María Teresa Miranda enseñaba español. Este...

Ruth Vera que era en español la que más nombre tenía. Dentro de lo que había era la mejor que enseñaba. En cuanto a técnica.

Y... Como te digo, ningún taconeo difícil. Ni nada de eso. Porque en esa época no había aquí los conocimientos.

[Jeanne d´Arc Casas] (51:37 - 51:52)
Tú sabes que encontré una noticia del 1917. En el periódico *Puerto Rico Ilustrado*.

En la revista del periódico Ilustrado. *Puerto Rico Ilustrado*. Que aquí estuvo la Argentina.

[Milagros Vicente] (51:53 - 51:54)
Ah, la Argentina, sí.

[Jeanne d´Arc Casas] (51:54 - 51:56)
Y fue impresionante.

[Milagros Vicente] (51:58 - 52:33)
Puerto Rico Ilustrado. Era un periódico bien conocido.

(…)
Edit

[Jeanne d´Arc Casas] (52:36 - 52:41)
¿Te puedo hacer así preguntas? Así. Como específicas.
¿Qué es para ti flamenco?

[Milagros Vicente] (52:42 - 52:43)
¿Flamenco?

[Jeanne d´Arc Casas] (52:45 - 52:46)
¿Cómo tú lo defines?

[Milagros Vicente] (52:48 - 52:50)
Como baile en sí tú dices.

[Jeanne d´Arc Casas] (52:50 - 52:52)
Como tú quieras definirlo.

[Milagros Vicente] (52:52 - 53:18)
Un baile de mucha pasión. De mucho temperamento. Que tiene que salirte de dentro y cogerte todas las fibras de tu ser para poderlo expresar.

Como Dios manda. No sé qué más decirle.

[Jeanne d´Arc Casas] (53:18 - 53:28)
¿Cómo definen la danza estilizada?

La danza española estilizada.

[Milagros Vicente] (53:28 - 53:44)
Me gusta mucho. Porque ahí... Puedes meterle la misma fuerza.

Lo que pasa es que se hace más controlado y con cierto estilo. Estilizándolo un poco. Pero sí me gusta mucho.

[Jeanne d´Arc Casas] (53:44 - 54:04)
¿Cuál sería la forma correcta de hablar de estos términos? Porque está danza española que no es lo mismo que flamenco. Pero entonces ¿Ese sería el término correcto?

¿Danza española o danza estilizada? ¿Cómo tú lo... ¿Cómo tú piensas que podemos manejar estos términos?

[Milagros Vicente] (54:04 - 59:23)
Pues mira, si las coreografías están montadas sin meterle estilizaciones modernas más tradicionales. Las posiciones del cuerpo, de los brazos, de la cabeza y los movimientos que se hacen. Pues yo le diría danza española.

Cuando se le meten que, yo se lo estoy poniendo algunas cosas porque también hay que, tú sabes, hacer de todo. Ciertos movimientos de brazos, de cuerpo, de cabeza que no son tan tradicionales pero que van bien. Pues eso sería ya una danza estilizada.

Pero no... O sea, ¿qué diré? Por que mira yo encuentro que el flamenco, los gitanos que han estado por ahí, no sé, le han quitado categoría.

El flamenco es una cosa fina, ya es una cosa de elegancia. Entonces lo han puesto tipo tablao. Personas que no se han educado.

Los gitanos tienen un ritmo fabuloso y taconean fabuloso. Pero la mayoría, digo, hoy día es distinto, pero la mayoría no tienen escuela. O sea, te taconean brincando.

A veces, en lugar de taconear el taconeo estilizado, yo por ejemplo lo llamo, controlar el sonido. No patear, sino controlar ese sonido, que sale un sonido, como lo mismo que en el piano y en la castañuela, que suene bonito. Y según cómo tú le das al piso, y según cómo tú usas los músculos, te suena de una forma o te suena de otra.

Y es lo mismo que el piano. Tú das un acorde bien fuerte en el piano y dejas las manos trincas. Y el sonido es...

Ahora tú das ese acorde y afloja enseguida y sale la sonoridad. Y lo mismo pasa con el taconeo. Si estás apretando el piso como para que no se te escape, suena fatal.

Entonces, a mí me gustan las cosas con mucha escuela. Me acostumbré así, ¿verdad? Quizás tenga razón, quizás no.

Pero a mí el taconeo brincoteando y brincoteando… no quiere decir que en un momento tú no hagas un detalle. O sea, eso es otra cosa. Pero todo el tiempo y lo mismo salir como las locas.

Mira, taconear despacio a veces es más difícil que taconear ligero. ¿Tú sabes? Y en esos taconeos ligeros, muchas veces, la guitarra va por su lao y el taconeo va por otro.

Vas a quedar en el cajón corriendo, haciendo el ritmo y la gente no se entera. Pero muchas veces no están a tiempo. Están fuera del ritmo, ¿tú sabes?

Y a mí me gustan las cosas estudiadas. O sea, el baile español tiene que tener improvisación y tiene que tener espontaneidad. No es que sea estudiado, yo aquí voy a hacer esto y hay gente que baila, aquí hago así y aquí hago así.

Pero dentro de eso, tener una técnica, una técnica. Lo mismo las castañuelas. Tener una técnica para que eso suene bonito y para que se vea bonito.

Porque eso tenía Gilda un letrero en su academia y tenía toda la razón. Este... Bailar bien o no bailar.

Porque en el campo es diferente, pero delante de la gente... O sea, ¿tú sabes? Y no es lo mismo en la gente que baila en los tablaos, tablaos nada más, a un escenario, en un teatro.

Acuérdate que yo me dediqué mucho a teatro. O sea, yo me iba a muchos conciertos y era mucho teatro, más que tablao. He bailado en tablao y aquí tú sabes que no tienes que bailar y hacer el son, tablao y esas cosas, pero mi carrera trabajando era más cuestiones de conciertos que se usaban muchísimo.

A mí mucha gente me dice, cuando veo el baile nacional de España, me recuerda tu braseo, tus cosas. Porque son cosas con técnica, tú sabes. No quiere decir que tú te dejes llevar tanto por la técnica que se te olvide.

Tienes que mantener una línea, ¿tú sabes? De ser espontánea, pero de mantener también un estilo y una cosa de técnica. Este...

Pero bueno, cada uno tiene su forma de ver. Entonces, danza española, pues por ejemplo, todas las músicas de Albéniz, de Granados, de Falla, todo eso que tú coordinas y lo construyes como tú quieras, le pones la coreografía como tú la quieres. Que es invención tuya, inspiración tuya.

Pues eso es danza española. Claro, para tú hacer una buena danza española, tú tienes que dominar las escuelas de baile. Porque la mezcla de esos bailes son Regional, Escuela Bolera, o sea, el clásico, o sea, es una mezcla.

Si tú no dominas, es como a mí me enferma montar *Las bodas de Luis Alonso*, *El baile de Luis Alonso*, como flamenco. Señores, eso se desarrolla, esas obras se desarrollan en el siglo XVIII. En plena época de la Escuela Bolera.

Si se desarrolla en esa época, igual que tú te tienes que vestir de acuerdo a la época, tienes que usar pasos de la época. Está bien que si le quieres meter un poquitito de otra cosa, en un momento dado, chévere. Pero no es que todo el tiempo sea como flamenco, y entonces no hay nada de esa época, ni de escuela, ni de estilo, ni de cuerpo, ni de nada.

[Jeanne d´Arc Casas] (59:24 - 59:40)
Inclusive flamenco se cristaliza en la forma que lo conocemos en el siglo XIX, así que viene mucho después de este momento, así que si quisieras con más razón deberías de usar los pasos de la época a la que corresponde la coreografía.

[Milagros Vicente] (59:41 - 1:00:38)
O sea, yo creo que, porque para eso hay otra música, entonces tú puedes escoger otra música, que sea libre para ti de hacer lo que tú quieras. Pero una música que conlleva un aire, por ejemplo, *El baile de Luis Alonso*. *El baile de Luis Alonso* son recopilaciones de distintos bailes del siglo, de la Escuela Bolera.

Tiene un pedacito de la cachucha, tiene un pedacito del *Ole* (de la curra), tiene un pedacito de distintas cosas. ¿Cómo tú vas a bailar eso sin darle un estilo un poco de aquello? Y que si en un momento dado mira, se pone fuerte la música y le quieren meter alguna cosita en ese momento, méteselo.

O sea, que tampoco es que tenga que ser tan inflexible, pero que no haya un solo detalle de, no, tú sabes, yo no estoy de acuerdo, yo no critico, cada uno se inspira y hace lo que quiere, pero yo personalmente no lo pienso así y no lo hago así. Yo lo sigo de otra forma, tú sabes. Pero...

[Jeanne d´Arc Casas] (1:00:40 - 1:00:46)
Este... Eso... ¿A dónde va el flamenco en la danza española en estos momentos?

¿Cómo tú lo visualizas?

[Milagros Vicente] (1:00:49 - 1:00:56)
Mira, ¿qué te voy a decir? Este... En Puerto Rico la gente se ha ido por el flamenco más bien, aunque aquí ya la gente no...

[Jeanne d´Arc Casas] (1:00:56 - 1:01:02)
Es interesante, ¿verdad? Que después de los... ¿En qué año tú crees que es?

Que de momento todo como que...

[Milagros Vicente] (1:01:02 - 1:02:47)
No sé. Tú sabes que yo pienso, Jeanne d´Arc te, soy honesta. La escuela bolera es muy difícil.

La gente no le interesa estudiarla y requiere mucho esfuerzo físico porque el mismo movimiento del cuerpo y del braceo y castañola te cansa, te sube el corazón de ritmo. Y la gente se va por lo más fácil. Si tú te dedicas nada más que al flamenco y haces eso, pues no es lo mismo que si tienes que estar estudiando y entrenándote en todas las cosas, ¿tú sabes?

Porque lo regional te exige unos músculos y lo clásico te exige otro y lo de la escuela bolera. O sea, en el regional tú usas unos músculos que no los usas en la escuela bolera, los usas en otra cosa y se te revientan los músculos también porque son distintas cosas. El metatarso...

Y... Pues antes se sacaron una época que decían que el que bailaba en la escuela bolera no podía bailar buen flamenco porque se le desarrollaban otros músculos o no sé cuánto. Y digo, mira, la gente que llega a eso no han visto bailarines en su vida.

Porque hubo una época que todo el mundo tenía que dominar todo, como esa que te digo de Pilar López, que tenía magníficos bailarines, de Antonio Ruiz, que él era un magnífico bailarín, además tenía magníficos bailarines. Señores, ¿y de qué estamos hablando? Y esa gente taconeaba increíblemente, mucho mejor que hoy día.

Taconeaban mucho mejor que taconean hoy día. Tocaban las castañuelas, hacían la batería preciosa, o sea, eso es comodidad, pero eso no es verdad, no deben decir cosas que no son ciertas.

(…)
Edit

Una cosa que no me gusta mucho de los nuevos estilos, digo, yo saco al Ballet Nacional, que eso es otra cosa. Pero de los que bailan así por ahí en grupos o van en pareja lo que sea. Ay, la postura.

La postura de los hombros. El hombre baila derecho, con porte y vestido un poco decente. No tiene que ser con tanta chaquetilla, pero contra.

Porque se ponen una chamarreta así suelta y van con los hombros caídos y con todo.

[Jeanne d´Arc Casas] (1:05:59 - 1:06:00)
Si a cambiado un montón

[Milagros Vicente] (1:06:00 - 1:06:01)
Eso a mí no me... A mí me está horrendo.

[Jeanne d´Arc Casas] (1:06:02 - 1:06:06)
A cambiado un montón la técnica, el estilo, el vestuario.

[Milagros Vicente] (1:06:06 - 1:06:17)
Para mí eso es ir p'abajo. O sea, a mí no me gusta. Yo no apruebo eso, de verdad.

Porque el baile español está a la altura del ballet. El baile español es algo que...

[Jeanne d´Arc Casas] (1:06:17 - 1:06:25)
Yo me atrevo a decir que es hasta más difícil, Milagros. Porque los tiempos... e dominio de la música.

[Milagros Vicente] (1:06:26 - 1:09:07)
y te voy a decir en que sentido Es mucho más material. Mucho más material. En el ballet hay una cantidad de pasos de cosas.

Y después el baile español, que cada una de las cosas tiene su estilo. Porque tú bailas lo que es moderno, o bailas lo que es clásico, lo que es de los ballets blancos del siglo XVIII, chévere. Pero tú te coges y miras.

Los brazos y el cuerpo en lo gallego van de una forma. En lo asturiano va de otra. En lo gallego, en lo vasco, va de otra completamente.

Eso fue de las cosas que más trabajo me ha dado a mí. Dejar las manos mongas así en los vascos. Porque acostumbré a bailar ballet ya en verdad.

Y, o sea, eso... Cada cosa tiene su estilo. Unos son graciosos, otros son coquetos.

O sea, cada cosa tiene una interpretación tan distinta. Y la música te lo indica. Porque la música te lo va indicando.

Esa escuela bolera que tienes... Ay, a mí me encanta la escuela bolera. Y es tan delicada.

Es como que tan romántica y tan... como que insinuante, pero bien, tu sabes. O sea, eso es mucho más difícil que interpretar siempre lo mismo.

Entonces, en cuanto a cantidad de pasos y de braceos y de cosas, es mucho más amplio. Más extenso. Más extenso.

Y yo, a mí, esa nueva modalidad de lo que ha habido, no me gusta.

(…)
Edit

Yo no sé si estoy acostumbrada a hacer otra cosa y que me críe en eso y que estuve tantos años. Que no me entra lo otro. Es que yo creo que no vamos para mejor.

Que vamos para peor. Entonces, siempre yo decía, a mí, de una vez que yo digo, a veces los mismos españoles quieren tirar por el piso el baile español. O las mismas que bailan español.

El baile español es un baile elegante, fino, como el ballet, y tiene a la altura del ballet. No es para hacer eso, tú sabes. No, no, no, no, no.

(…)
Edit

No es lo mío. Yo acostumbré a la época de oro, como yo digo, cuando yo estaba en España, esos años en España.

[Jeanne d´Arc Casas] (1:09:07 - 1:09:09)
Y que literal fue la época de oro.

[Milagros Vicente] (1:09:11 - 1:11:18)
El baile español, muchacha. Estaba este Goyo Reyes, que esa lo tengo yo con la esposa, que también bailaba con él. Este Pericet.

O sea, José Ángel Pericet. O sea, qué sé yo, así te puedo nombrar un montón. Que bailaban, igual un bolero tremendo, que una farruca tremenda, que una jota tremenda.

Oye y dominaban todo y lo hacían bien bonito a compás. Pero eso es como que, digo, era más difícil porque tenían que aprender todas esas cosas. Ahora se van por una línea.

(…)
Edit

Pero no sé. Yo creo que como que... Sin embargo, me satisface que veo que el Ballet Nacional se mantiene ahí, con su estilo.

Cuando se presentan, cómo se ven esas cabezas, esos brazos, ese cuerpo, la colocación, esos taconeos, tú sabes. Por eso yo digo, ¿en qué se basan? Para hacer ver que lo otro es mejor.

Yo no entiendo. Porque el Ballet Nacional, a Dios gracias, se ha mantenido en la línea de antes. Y la diferencia del cielo a la tierra, tú sabes.

El porte, la cosa. Antes el baile decía, el baile es como toreo.

(…)
Edit

Pero bueno, cada cual tiene su idea. Yo te digo la mía. Déjame ver dónde estamos, a ver por dónde quieres seguir.

[Jeanne d´Arc Casas] (1:11:18 - 1:11:22)
Pues como tú quieras, si quieres parar y me enseñas entonces.

[Milagros Vicente] (1:11:23 - 1:11:24)
¿Que te enseñe algo de ahí?

[Jeanne d´Arc Casas] (1:11:24 - 1:11:28)
Algunas cositas de aquí, porque yo sé que tienes clase pronto.

[Milagros Vicente] (1:11:28 - 1:11:37)
Nos podemos reunir otro día también, si quieres.

Segunda entrevista a Milagros Vicente - 11 de diciembre de 2019

[Milagros Vicente] (0:00 - 0:49)
Si yo te empecé a contar a partir de los años como 52 yo creo, el año 52. Que después llegamos al 54 cuando fundamos el San Juan. Digo, lo que te he contado de mi historia profesional.

Porque yo te estoy hablando a ti de la parte en que yo empiezo como profesional. Porque yo empecé muy joven como profesional. Entonces, yo creo que deberíamos como que hacer dos cosas independientes.
De lo que es la historia del baile en Puerto Rico y la parte mía. Porque, ves, como que una cosa no... Lo mío tiene que ver con la historia en Puerto Rico, pero.... Las personas que te... Hoy tengo personas que te quiero nombrar, que no quiero que se me olviden.

[Jeanne d´Arc Casas] (0:49 - 0:55)
Pues vamos a hacer eso, vamos a hablar un poco sobre la historia de Puerto Rico.

[Milagros Vicente] (0:55 - 2:33)
Ya te dije la parte de que Pepe fue quien trajo el buen baile español a Puerto Rico. Y de cuando empieza Ballets de San Juan. Y que cuando yo empiezo como profesional que Juan Ramón me presenta.

Y entonces, a partir de ahí, te conseguí. En casa tenía, en una gaveta, el original con correcciones de la manuscrita de Juan Ramón. Del artículo que publicó en el periódico de la universidad.

Que no sé si tú lo pudiste retratar. Y de cuando él me quiso impulsar de una carta que él escribe. Pidiendo que me manden pasaje gratis para yo irme a España y eso. Eso te lo conseguí. Es interesante ponerlo.

Pero entonces, a partir de que... Ya yo te puse cuando yo debuto en España. Bueno, porque vamos a hablar de la historia del baile. Pero bueno, esto es entrar en la historia del baile.

Donde yo enseñé primero fue en el Sombrero. Es más personal también. O sea, ¿qué te puedo decir? Academia de esa época que había.

Estaba la Academia de María Teresa Miranda. Que fue donde primero yo enseñé. Ella me contrató, yo tenía como 14 años.

Y le enseñaba los grupos avanzados. Y todos los adultos. ¿De cuál era el año? Eso sí, en el 53 creo que fue.

[Jeanne d´Arc Casas] (2:33 - 2:36)
¿Y qué enseñabas?

[Milagros Vicente] (2:36 - 3:17)
Ballet y baile español. Todas las discípulas eran mayores que yo. Me tuve que poner brava para que me respetaran. Porque eran mujeres del chavito derecho y yo era una nena. Y ellas no tenían disciplina. Y ellas hacían lo que les daba la gana. Y yo llegué y un día dije, mira. Yo no puedo enseñar así. La que se me salga de la clase o se ponga a hablar. Yo la saco y no va a coger el resto de la clase. Y se creyeron que yo no me iba a atrever y me atreví. Y se lo hice dos veces. No volvieron más y aprendieron a portar.

En esa época. Estaba Luisa Navas. Que ya te la mencioné.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:17 - 3:19)
¿En baile español?

[Milagros Vicente] (3:19 - 3:22)
Enseñaba baile español. Luisa enseñaba ballet y baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:22 - 3:32)
Y ella enseñaba. Pero volviendo otra vez a lo de la Academia de María Teresa.
¿Qué dentro del baile español? ¿Qué enseñaba?

[Milagros Vicente] (3:32 - 4:09)
Ella lo que enseñaba. Enseñaba algo de Jota. Jota aragonesa.
Entonces aquí no se enseñaba mucho sobre baile español. Enseñaba. Presentaba cuadros de las zarzuelas españolas.
Bailados. O sea, montaba coreografía con las músicas de las zarzuelas. Paso doble.
Ella tenía una coreografía personal de ella. De *La boda de Luis Alonso*. Pero como te dije, todavía Pepe no ha empezado a enseñar. Y no se conoce el baile auténtico. Bailar soleares. Alegrías. Seguiriyas.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:09- 4:10)
¿Eso no existía?

[Milagros Vicente] (4:10 - 4:12)
¿Aquí? No, Eso lo trajo Pepe.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:12- 4:27)
Qué podemos decir en tu entendimiento que lo que es esa parte del baile español que le dominamos flamenco. ¿Él fue el que introdujo eso en Puerto Rico?

[Milagros Vicente] (4:27 - 4:55)
Y también la escuela bolera. Y los regional. Todo. Porque él dominaba todo.

Te advierto. No tengo por qué darle coba. Porque él a mí me puso el pie para seguir en mi carrera. Como lo ha puesto mi hija Milagritos. O sea, no me ayudó. Pero la realidad es la realidad.

Y la verdad es la verdad. Esa es la única verdad. O sea, aquí no enseñaban en realidad bulerías. Soleares. Eso. Y si alguien la enseñaba, era que ponía una música y se inventaba.
Pero no.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:55 - 4:58)
No estaban en la cosa de estudiar compás. Ni nada.

[Milagros Vicente] (4:58 - 5:20)
Y cosas regionales, lo mismo. O sea, él trajo danzas vascas. Jotas aragonesas. Jotas gallegas. O sea, todo tipo de baile. Y María Teresa…

Pero todas las maestras de baile de aquí pasaron por él. Todas cogían clases con él. María Teresa y todas cogían clases privadas con él.

[Jeanne d´Arc Casas] (5:20 - 5:25)
¿Tú te recuerdas en qué año fue que él vino?

[Milagros Vicente] (5:25 - 5:50)
Ay, Dios mío. Yo creo que fue como para el 52. 52.

O sea, no después del 53, pero el 54. Yo pienso el 52 porque él vino y se fue. Y él estuvo fuera, en Cuba, trabajando casi un año.

Y pasó por España y después volvió a Puerto Rico.

[Jeanne d´Arc Casas] (5:50 - 5:54)
¿Y él vino con un grupo? ¿Vino solo?

[Milagros Vicente] (5:54 - 5:59)
Él vino con un grupo de baile. Con una compañía de baile. Y lo contrataron aquí y se quedó aquí.

[Jeanne d´Arc Casas] (5:59 - 6:01)
¿Te recuerdas qué compañía era?

[Milagros Vicente] (6:01 - 6:04)
El nombre de la compañía, si tú supieras que ahora mismo….

[Jeanne d´Arc Casas] (6:04 - 6:10)
¿Y en dónde bailó? Que quizás podamos encontrar algunos artículos del periódico de cuándo él vino. Si alguien le habrá hecho una reseña.

[Milagros Vicente] (6:10 - 6:34)

Bailaba. Entonces se bailaba mucho en el que ahora es Francisco Arriví.
¿Cómo era que se llamaba? Era un cine. Ah, sí, eso tiene otro nombre. Déjame ver si me acuerdo el nombre, que yo bailé muchísimo ahí. Cuando vino Dorita, ahí fue que se presentó.

[Jeanne d´Arc Casas] (6:34 - 6:35)
¿Manuela o algo así?

[Milagros Vicente] (6:35 - 6:40)
No, déjame pensar. Ay, Dios mío.

[Jeanne d´Arc Casas] (6:40 - 6:41)
Matienzo.

[Milagros Vicente] (6:41 - 7:01)
El Matienzo, Teatro Matienzo. Y entonces, anterior a eso, él se había presentado, pero fue antes, cuando vino con Cabalgata, en el Riviera, que era un cine que había aquí, en la esquina, cerca de la calle El Parque, en la Loíza.

Que de ahí venían todos los artistas famosos. Venía Jorge Negrete, todos los artistas famosos venían a ese cine.

[Jeanne d´Arc Casas] (7:01 - 7:03)
¿Era un cine en el que se hacían espectáculos también?

[Milagros Vicente] (7:03 - 8:03)
Sí, porque entonces el Tapia no estaba arreglado. El Tapia estaba en ruina. Después lo remodelaron y lo arreglaron y ahí se empezó a usar el Tapia.

Y él vino con esa compañía y la *Academia School of Dance Arts*, cuyas directoras eran Ana María Valdés e Hilda Casals. Lo contrató como maestro. Aparte de eso, le daba clases a todas las maestras.

Le contrataban clases privadas y él iba a los estudios de cada una y le daba las clases. Ahí también enseñaba a José Parés. Eso no es con el español, es con el ballet, pero aunque José enseñaba español, no mucho, porque él no sabía mucho, pero él enseñaba a castañuelas y un poco de baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (8:03 - 8:18)
Pero es interesante porque he visto con lo que estoy aprendiendo de la historia del baile español aquí, que está siempre ha estado de una forma u otra conectado con el clásico, con el ballet, con las escuelas.

[Milagros Vicente] (8:18 - 8:22)
Las escuelas enseñaban la mayoría ballet y baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (8:22 - 8:30)
Por eso, exacto, como que había una cuestión en la cuestión pedagógica que se estudiaban las dos.

[Milagros Vicente] (8:30 - 8:43)
Las dos cosas. Eran pocas las academias, por ejemplo, los Tisher, que no enseñaban español, pero la mayoría enseñaban baile español también. Después, más adelante, estuvo Zaida Varas, que también hizo mucho por el baile aquí.

[Jeanne d´Arc Casas] (8:43 - 8:45)
¿Ella está viva?

[Milagros Vicente] (8:45 - 8:50)
Está viva. Ella se retiró, pero está bien.

[Jeanne d´Arc Casas] (8:50 - 8:59)
Estaría bueno conocerla. A ver si puedo conocerla.

[Milagros Vicente] (8:59 - 10:09)
Y... Manolo Agulló, yo creo que no enseñó español, pero no estoy segura, pero yo creo que ese fue anterior a mí.

O sea, yo lo recuerdo vagamente cuando yo era muy chiquita. Pero yo creo que español no enseñó. Hubo unos maestros también, Bill Zarazen y Evelyn Tristani, eran un matrimonio, que ellos estaban en Ponce.

Enseñaban baile, yo creo que ellos también enseñaban español. Esos fueron muy conocidos y estuvieron muchos años aquí. Este... Déjame pensar.

Yo voy a tener que sentar y escribir yo las cosas para poner mi cabeza en orden. Está bueno. Yo las voy recordando, pero como no lo tengo.

cuando viene Gilda y Ana, pues también ellas establecen su academia con ballet y con baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (10:09 - 10:15)
Ellas establecieron una academia antes de haber fundado Ballets de San Juan.

[Milagros Vicente] (10:15 - 10:48)
Es una academia. Y te voy a decir, tenían una calidad muy buena, que se me olvidó decirte, porque a mí me gusta decir las cosas buenas de la gente. Ana y Gilda nunca discriminaban contra las muchachas porque fueran negras, porque fueran blancas, porque fueran pobres. O sea, ellas trataban a todo el mundo igual.

Impulsaban mucho, ayudaban mucho a las negritas de poco dinero. O sea, que tenían esa cualidad, porque no todo el mundo era así. Mucha gente les gustaba con las de chavitos y con las blanquitas. O sea, pero ellas en eso fueron siempre muy justas.

[Jeanne d´Arc Casas] (10:48 - 10:57)
La danza siempre ha estado ahí como puesta, en un lugar más de más de acceso económico que quizás…

[Milagros Vicente] (10:57 - 11:28)
Sí, no, y siempre, tú sabes, yo me imagino que a algunas de ellas les darían becas porque eran muchachas que no tenían muchos medios.

Me imagino que estarían muchas becadas, tú sabes. Pero aparte de eso, las trataban por igual y les daban los papeles por igual. O sea, que no hacían diferencia.

Déjame ver qué más se me ocurre quién más, si seguimos por la línea del baile aquí. Tú quieres más baile español que ballet, ¿no? O sea, el ballet, o el desarrollo del ballet.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:28 - 11: 37)
No, es que eso es otro proyecto. Pero lo que sí estoy reconociendo es eso. Es que veo cómo está interceptado.

[Milagros Vicente] (11:37 - 11:44)
En Puerto Rico siempre se enfatizó mucho que había que jugar base de ballet.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:44 - 12:00)
¿Qué tú piensas de eso? Como que tú, porque yo he escuchado de todo con relación a eso. ¿Tú piensas que un bailarín... Bueno, vamos a ponerlo como un bailador de flamenco. ¿Tú crees que es necesario que en su cuerpo haya una memoria...?

[Milagros Vicente] (12:00 - 12:14)
Mira, no es necesario que sea un gran bailarín de ballet. Pero el ballet indudablemente que te da un control de los músculos y de tu cuerpo. De la espalda. O sea, para mí es bien importante.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:14 - 12:17)
Es como una herramienta esencial.

[Milagros Vicente] (12:17 - 15:21)
O sea, no es que tenga que ser un fenómeno. Si no vas a bailar, es con la bolera y eso. Pero, y para controlar tu cuerpo y saberlo usar para bailes regionales y todo eso. Y mismo en flamenco, para el taconeo y la postura. Ahí en el artículo de Juan Ramón Jiménez, precisamente te dice que en el baile el varón es como el asta y la mujer es como la bandera.

Y es verdad, porque que debe bailar erguido, que eso lo están perdiendo hoy día todo el mundo. Es un bracito, un escocotamiento. Yo no me acostumbro a eso.

Yo estoy acostumbrada a otro estilo de baile. Es el que me gusta en realidad, tú sabes. Y la verdad es que tú le das a la gente que no conoce las dos cosas y la gente se te va por lo bueno.

La gente, fíjate, mucha gente, y por eso yo me acostumbré a ir siempre por lo muy rico. Mi esposo no hacía cosas de impresionar sino cosas bien hechas. Las bien hechas siempre impresionan.

Pero hay cosas que impresionan que no están bien hechas. Entonces él decía al público, hay que educarlo, y es verdad. Si tú no le enseñas lo bueno él nunca va a saber lo que es bueno y lo que es malo.
Tú tienes que darle lo bueno para que él lo vaya apreciando. Y yo te digo, Jeanne d´Arc, porque yo he tenido muchos trabajos en la vida, por ejemplo en el Carla C y en los cruceros, que por aquí conseguí algo de eso también. Que yo viajaba los veranos llevando para la noche no era que estuviera trabajando en el era que la noche de gala, que era la cena de gala del capitán, tenían un espectáculo especial y éramos nosotros.

Y yo llevaba un grupo de estudiantes mías no era un grupo de gente profesional, profesional, pero que bailaban bien ya, o sea, estaban bien preparadas. ¿Y qué presentaba yo en el Carla C? Y además lo leían en inglés y español la explicación del baile, del vestuario y de todo. Bailábamos el bolero, lo liso robado.

Se bailaban las malagueñas clásicas de la bolera, se bailaba *El baile de Luis Alonso*, que es completamente no la boda, el baile. Que es una recopilación de distintos temas del siglo XVIII y que yo se los monto de acuerdo a lo que es. Bailábamos flamenco un cuadro flamenco completo.

Bailábamos regional, jotas y distintas cosas. Terminábamos, como eran italianos, con una tarantela. Pero todo era a nivel de teatro y de instruir.

Mira, teníamos un exitazo, nos contrataban todos los años. Era un exitazo y la gente lo disfrutaba y lo entendía y lo aprendía. Después, cuando trabajé con el Hotel Condado y con muchos sitios, con turismo y condado, que era combinación de turismo de aquí y el Hotel Condado.

Y en todo. Han sido siempre cosas que instruyen al público. Y cuando nosotros estábamos en el Condado, muchas veces grupos de España que venían se veían atrás al camerino y yo, emocionada, me decía, nosotros no vemos un espectáculo así ni en España. Ya esto no se ve, ya la gente no hace esto.

[Jeanne d´Arc Casas] (15:21 - 15:31)
Es un punto interesante el tema de cómo se preservan los repertorios acá. ¿Tú me puedes hablar un poco de eso?

[Milagros Vicente] (15:31 - 15:33)
¿Acá en Puerto Rico tu dice?

[Jeanne d´Arc Casas] (15:33 - 15:42)
Por ejemplo, el repertorio que tú enseñas, que lo aprendiste, pero también era un repertorio tradicional de una época.

[Milagros Vicente] (15:42 - 16:02)
Las coreografías específicas de época son las del siglo XVIII. Son las que se conservan. Las del siglo XVIII de Escuela Bolera.

Entonces, tienen sus propios toques de castañuela, sus propios movimientos. Es una escuela, o sea, tiene que estar el brazo aquí en tal punto del paso, tiene que estar aquí

[Jeanne d´Arc Casas] (16:02 - 16:05)
Está codificado.

[Milagros Vicente] (16:05 - 18:46)
Está codificado por completo, pero te sale bien natural si tú lo estudias.

O sea, yo nunca pensé aquí, yo lo estudiaba, lo hacía bien, lo dominaba. Y por ahí te sale precioso porque es de la época de los ballets románticos. O sea, en la época de los ballets románticos, ya para el XVIII y eso, que coge mucho ajo la Escuela Bolera, las bailarinas de bale se dedicaron a bailar el baile español.

Las que hicieron el *pas de quatre* todas bailaban baile español. Y entonces, yo tengo, mira, yo tengo un libro en casa que, por cierto, se me lo comió así la polilla, está *cercenao* pero se ve porque hay que tener cuidado al mover las páginas. Que están las bailarinas esas haciendo los bailes españoles y te habla de eso.

Entonces, eso, las personas que lo hemos estudiado mantenemos las coreografías auténticas. Entonces, no es que tú cojas la música y te inventes lo que vas a hacer, sino que tienes que hacer los pasos en el momento y lo que es porque es una escuela. O sea, tú puedes montar coreografías sobre esa época con otra música pero se supone que si usas la música esa, que era más bien se hacía con cuerdas, con mandolinas, guitarras y con ese tipo de instrumentos.

Que están en la *Sevillas boleras*, están el *Olé de la Curra*, si quieres que te dé nombres, te puedo dar un montón. *El jaleo de Jerez*, *La maja y el torero*, *Panaderos de la flamenca*, digo, no te lo voy a dar todo, que se te matas escribiendo. Panaderos de la Tertulia, está en la *Seguidillas boleras*, Seguidillas, con D y con doble L.

La *Malagueña bolera*, las *Boleras de mediopaso*, las *Boleras de la Cachucha*, son un montón de bailes. Bueno, ahí tienes unos cuantos, pero el *Vito*, o sea, hay un montón de cosas. Entonces eso se supone que tú lo hagas con la coreografía original.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:46 - 18:48)
Y esta es toda música orquestal, ¿verdad?

[Milagros Vicente] (18:48 - 20:42)
Esa música, normalmente se baila, yo la tenía que estudiar y grabarla al piano, porque no había grabaciones antes en España, entonces yo tenía que estudiarme y tocarla al piano y grabarla para poderla bailar, pero, en realidad esa música es con como con instrumentos de cuerda, con guitarra, mandolina, y todo lo que sea de cuerda. Entonces eso pues tiene, como te digo, sus coreografías originales, pero ya pues los demás bailes, por ejemplo, la jota Aragonesa, pues tú montas una jota Aragonesa con los pasos de jota, pero tienes que conocer muchos pasos de jota, pero tú pones el orden que quieras, en una combinación, o sea, tienen que ser pasos del baile, ¿verdad? de las jotas Aragonesas, pero ahí tú combinas el primer paso al que tú quieras, el segundo, los intercalas, el estribillo que le quieras poner, incluso puedes, después que sea, por ejemplo, los punteados, puedes inventártelo, no tiene que ser uno específico, después que sea un punteado y esté en ritmo y eso, tú le puedes crear un paso, tú sabes. Por ejemplo, las danzas vasca, el Aurresku, y la Espatadantza, y el Arin-arin, que le dicen Arin-arin, que es la jota vasca, le llaman la jota vasca, tienen sus pasos, y en el caso son, tienen su orden, son también, o sea, ya estereotipado, ya ahí tú no puedes empezar a crear, sino que se supone que lo hagas como estaba montado.

[Jeanne d´Arc Casas] (20:42 - 20:44)
¿Cómo era que lo dijiste?

Milagros Vicente (20:44 - 21:49)
Aurresku, con R, Aurresku, que es como el saludo, un baile que es como un saludo. El Espatadantza es un baile guerrero, es como un baile y el Arin-arin, que es la jota vasca.

Y entonces ya pues en la jota gallega y asturiana, pues lo mismo, o sea, hay algunas que tienen ya unas coreografías montadas que quieren que las hagas siempre igual, pero tú aprendes los pasos y puedes intercalar este paso con este en el orden que tú quieras, no tiene que ser, tú sabes.
Escuela Bolera no, Escuela Bolera se supone que tú la respetes y la hagas como para eso se ha conservado. Y eso quienes conservaron la Escuela Bolera y la estudiaron y la trajeron, fueron los Pericet, que eran bailarines de clásico. Ellos eran bailarines de ballet.

Historia personal Jeanne d´Arc. Que si quieres lo de historia de ballet, no te quiero armar mucho revolú.

[Jeanne d´Arc Casas] (21:49 - 22:10)
Pues vamos a terminar con... Hablando un poquito más de la historia y luego rematamos eso para seguir la misma línea y no vamos a perder esto... ¿Qué más podemos hablar de esto? No sé si me quieras hablar un poco del repertorio más de la parte estilizada del baile español.

[Milagros Vicente] (22:10 - 22:52)
Ahí son más bien las músicas de Granado, de Albéniz, la Suite de Albéniz, esa la tengo yo casi completa a montar, la bailaba como casi completa.

Este... Granados, que ahí entra al siglo XVIII porque Granados escribió mucho sobre el siglo XVIII, las goyescas y todo eso desde el siglo XVIII. Y... Falla, o sea... Turina, o sea...

[Jeanne d´Arc Casas] (22:52 - 23:01)
Yo también siento que esto es un repertorio que también de cierta forma se mantiene bastante preservado. ¿Qué tú piensas de eso?

[Milagros Vicente] (23:01 - 23:30)
Bueno, no te sabría decir, te voy a decir, porque ahora mismo aquí están más bien haciendo flamenco, flamenco, o sea, me refiero solamente a flamenco y obviamente pues Alegría, Soleares, Farruca, palos específicos de... Pero no tanto ese tipo de música clásica de Albéniz, Falla, Granados, Turina, todo eso... Ya como que no...

[Jeanne d´Arc Casas] (23:30 - 23:52)
Yo creo que tu generación marcó esa... esa educación más completa del baile español en el sentido de las cuatro escuelas.
Y que luego, no... Un poco que va a morir ahí, si no hay... No, porque yo no veo hoy día así en Puerto Rico que...

[Milagros Vicente] (23:52 - 23:55)
En Puerto Rico, no, en España sí, Ballet Nacional mantiene.

[Jeanne d´Arc Casas] (23:55 - 24:19)
Lo mantiene. Pero inclusive yo conozco un montón de bailadores que, al menos de que hayan salido en conservatorio en particular, no son personas que exactamente entrenan en clásico, saben tocar castañuelas... Yo siento que a través de los años, tanto aquí como en el mundo, el baile, ¿verdad?, con las cuatro escuelas, como que se ha ido casi especializando.

[Milagros Vicente] (24:19 - 25:54)
Yo sé lo de achaco. Cuando surgió como un... Digo, eso es una cosa, una opinión mía personal. Surgió hace unos años atrás, hace diez años, que se me dice, como una corriente gitana, de los gitanos que bailan por intuición, porque ellos tienen un ritmo tremendo con naturaleza, te tocan las palmas, tienen facilidad para taconear, o sea, pero que más bien era por intuición, no era porque estudiaban. Y entonces ahí ellos meten el flamenco y el flamenco crudo.
Ahí es donde empiezan, que empiezan hasta los mismos matas y tienes que brincar los taconeos. O sea, ya, tú brincas un taconeo en un sitio que aprendas técnicas y te mandan a la porra. Y tienes que, tú sabes, sin estilo, sino bien brusco, bien así.

Y mira, sí, hay que darle fuerza. Y hay momentos en que sí, pero también tú tienes que tener estilo, tú sabes. Y ahí es que cambia la cosa, que ahí es donde, como que nada más es gitano, flamenco, flamenco, flamenco, flamenco y no quieren más na ni jotas, ni esto ni aquello.

Yo creo que ahí es donde eso cambia, ¿ves? A lo mejor vuelve a cambiar para atrás otra vez, ¿verdad? Porque lo otro es muy bonito también. Y no es que sea más fácil, no es que sea más fácil, porque hay mucha gente que te baila mucho flamenco y no te puede hacer nada de lo clásico, ni con castañuela, ni con estilo, ni con control, ni con... No, o sea, son trabajos distintos, y no quiere decir que porque seas muy buena en una cosa, vas a ser muy buena en la otra. Pero se supone que antes había que ser buena en todo.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:54 - 25:59)
Yo pienso que antes había más versatilidad en los bailarines por el entrenamiento que recibían.

[Milagros Vicente] (25:59 - 28:36)
No, no, muchacha, sí. Muchacha, los bailarines, los que tenía Pilar López, los que tenía Antonio, los bailarines individuales que no iban en compañía, como Goyo Reyes, y un montón más, y Pericet y todo eso, te bailaban un zapateado que tú...
Yo me acuerdo porque una vez aquí había un bailarín, no me acuerdo ahora el nombre, que se quedó por acá un tiempo, y tenía muchísimo nombre aquí, digo, y fue a casa a hablar conmigo a ver si yo hacía pareja con él para irnos a hacer unos viajes y hacer una gira.

Y entonces me dice, no, porque yo lo que bailo es flamenco nada más, porque tú sabes que si bailo clásico, no puedo bailar buen flamenco porque los músculos, no sé cuánto... Pero y este que ignorante es, pero y todos esos bailarines que busqué videos y películas de esos bailarines que zapateaban que aquello era una cosa increíble, te bailaban una jota, que para qué te digo, y te bailaban una escuela bolera impecable. Y yo digo, que viene con eso, que él no lo puede hacer y que hoy día no lo hacen, pero eso no es cierto. Puedes taconear, hacer escuela bolera y puedes hacer de todo.

Tienes que pasar más trabajo, eso sí. Pero, o sea, se agarraron de eso y empezaron pues, qué sé yo, a hacer unas promociones. Entonces se metió lo de flamenco, flamenco, flamenco, y yo te digo la verdad, a mí el flamenco me encanta, a mí me gusta el flamenco más tradicional, o sea, para el flamenco y las canciones cantadas, o sea, yo cogí una época de oro en los cantadores y en los bailadores y entonces me gusta por eso y no te acepto cualquier cantador, a veces, ay, ese es fabuloso.

Ya, ya, que ha habido buenos cantadores de flamenco, no se conforman con cualquier cosa. Pero eh, no sé, yo, yo creo que es una barbaridad dejar que esa parte del baile español se pierda también, la cuestión de castañuela, porque eso es algo muy, muy del baile español y muy importante y que también tampoco es fácil, o sea, que no se debe de perder todo eso, pero van las corrientes nuevas e impulsan a una cosa, y fíjate tú que hoy

día, por ejemplo, tú te dedicaste al flamenco, que tú podías bailar un buen clásico, pero no quisiste seguir mejor flamenco.

(…)
Edit

[Jeanne d´Arc Casas] (28:36 - 29:30)
Pero, tampoco es que eso también depende mucho de… pues sí, un poco a los gustos también, pero en parte la oportunidad de trabajo, como que por alguna razón, y esto, ¿verdad?, como que lo siento así un poco, porque yo también, a mí me gustaba mucho el ballet también, y me gustaba mucho la danza contemporánea, me gusta un montón, pero yo siento que como a nivel laboral hubo una apertura más grande en el espectáculo flamenco, para bien o para mal, por alguna razón o por otra, que estas otras modalidades o estilos de la danza española, y yo creo que eso, por lo menos a mí, fue lo que me llevó un poco por ahí, como que la cuestión más de poder tener la experiencia laboral, y me pasó también en Estados Unidos…

[Milagros Vicente] (29:30 - 33:15)
como que sin embargo, Jeanne d´Arc, tú te pones en un espectáculo de baile español, el flamenco encanta, como es natural, porque es precioso, pero te metes un buen baile con castañuela, con temperamento, con estilo, y a la gente le gusta mucho. Claro que sí.

Yo lo que creo es que es una lástima obviar ninguna de las partes, o sea, que se debe de mantener todo, porque realmente pues, cada cosa tiene su estilo, su dificultad, su belleza, y lo mismo, un artista se demuestra en su plenitud, haciéndolo todo, porque la interpretación de una escuela bolero es una, la interpretación del flamenco es otra, la interpretación de lo clásico es otra, entonces ahí es donde se ve, tú vas cambiando como que de papel, como que de un papel dramático, un papel cómico, en las cosas regionales, algunas cosas regionales, como a un papel más suave, más romántico, o sea, y la interpretación….
A mí por eso me gustaba dar conciertos, porque a mí me gustaba sentirme, ahora voy a interpretar de tal forma, ahora voy a cambiar de *mood*, y entonces, yo tengo, he tenido la facilidad, gracias a Dios, que yo entro en papel nada más ponerme el traje, eso, la primera vez que yo aparecí en público fue en el colegio, yo tenía cinco años, y fue de Angelito en el nacimiento, y yo no me olvido como ahora, la emoción mía en el escenario, vestida de angelito, pero yo no me sentía allí con una niña vestida de angelito decorando, no, yo me sentía como que yo estaba en el cielo, yo era un angelito de verdad, y ahí estaba el niño Jesús, tú sabes, que yo no paso trabajo para meterlo en papel, yo me acuerdo, hice un anuncio en San Juan, del Banco Popular, de época, de cuando la colonización, bueno, de hecho, tiraron por la Plaza de Almas, en el piso tiraron todo para, con carros y caballos, para que no se veían los adoquines, ni la carretera, y entonces, salíamos vestidas de época eso, y yo me acuerdo que los que estaban dirigiendo eso, me dicen, pero es que usted parece una señora de esa época, parece que estamos viviendo esa época, y yo digo, bueno, es que yo me siento, yo estoy vestida de esto, y yo estoy haciendo todo esto, y yo me siento que estoy en esa época, y que tengo que interpretar esa época, estoy yo en papel, tú sabes, y pues eso, en el baile hay tantas interpretaciones, a mí me gustaba eso, la

variedad, y a mí personalmente interpretarlo también, porque yo disfrutaba eso, puedo ser romántica, coqueta, en la escuela bolera, apasionada en el flamenco, en las músicas, bueno, si eran de Falla o de Turina, pues claro, ya eso es más arranque flamenco y más fuego, pero si era goyesca, era otra cosa, o sea, y esos cambios así, a una cosa gallega, como dicen de cateto, de jibarita, o a una, tú sabes, distintas cosas, y a mí eso me... y en un artista, eso es buenísimo, o sea, que hay mucha gente capacitada para hacer eso, y como que no, no pueden desarrollarse plenamente, tú sabes, pero bueno, cada cosa, como tú dices, el trabajo a lo mejor no es el mismo, porque a lo mejor no te lo dan tan a menudo, pero… pero es una lástima.

[Jeanne d´Arc Casas] (33:15 - 33:16)
Es una lástima, estoy de acuerdo.

[Milagros Vicente] (33:16 - 33:19)
Es una lástima que se pierdan esas cosas.

[Jeanne d´Arc Casas] (33:19 - 33:45)
¿Por qué? Porque nunca, en tu experiencia, ¿por qué nunca hubo así como un proyecto de hacer una, de llevar el tema de la danza española a la academia, así llevarlo como a la universidad, llevarlo más allá de, como montar una compañía, ¿por qué nunca hubo como una compañía?

[Milagros Vicente] (33:45 - 33:56)
Bueno, yo tenía mi grupo, pero era yo personalmente mi grupo que lo tuve desde el 78, 99, mi propio ballet.

[Jeanne d´Arc Casas] (33:56 - 33:58)
¿desde el 78?

[Milagros Vicente] (33:58 - 34:01)
Ajá, desde que me quedé en Puerto Rico.

[Jeanne d´Arc Casas] (34:01- 34:05)
¿Cómo se llamaba tu ballet? ¿Cómo se llamaba el ballet Milagros Vicente?

[Milagros Vicente] (34:05 - 35:05)
El ballet, casi siempre lo he llamado el ballet de Milagros Vicente, pero en un momento dado me lo ponían Ballet Andalucía, pero yo se lo cambié, porque yo bailaba otras cosas, Andalucía es andaluz nada más, y por eso se lo cambié. Entonces, yo te voy a decir, en el año que me dan el premio del gobierno español, que fue del 81, el cónsul que estaba en Puerto Rico, tenía una moción presentada en España, porque a él le gustaba mucho, de hecho tengo cartas ahí y cosas que después las podrás coger, él le dio un cáncer en mi páncreas y se murió en tres meses.

Pero él estaba en el proyecto de que él había solicitado a España que le iban a dar unos fondos para que yo tuviera un ballet español subvencionado por el gobierno. Tuve la mala suerte que se murió y el otro cónsul no tenía ese mismo interés en el arte, ¿tú sabes?

[Jeanne d´Arc Casas] (35:05 - 35:16)
Sí, los cónsuls, yo una vez fui a uno a pedir ayuda económica para el proyecto de Hijos de la Verdad, cogieron para hacer festivales afuera y como que no hubo...

[Milagros Vicente] (35:16 - 37:42)
Tiene que ser una persona que le guste el arte y que quiera impulsarlo. Pues ese que era Aguilar, es que él me pagó varios shows a mí para representar al consulado y estaba encantado con todas las presentaciones y entonces escribió y estaba en esos trámites, pero en eso él se murió y el que vino no le interesó para nada, ni se molestó, lo echó en sacos rotos.

Pero él había pedido los fondos para tener un... porque él me dijo, mira, yo llevo de consul, no sé cuántos años he estado en tantos países, entonces en ningún sitio he visto un ballet como el que tú tienes, ni el talento que tú tienes, o sea, que lo que tengo yo es que tengo en Puerto Rico, no solamente yo, sino las puertorriqueñas, y que realmente y todo, porque es el vestuario, es la coreografía, es el... como decía Juan Ramón ahí en el final de que dice, que yo no sé qué cosa, porque yo, mi respeto por el baile español es sagrado, y es verdad. Juan Ramón Jiménez era un genio, él me conoció y me... en cuanto me vio, él, o sea, se percató de mi personalidad y de mi forma de ser y de todo. Yo después me di cuenta, o sea, todo lo que él dice de mí es cierto.

(…)
Edit

Pero, pues, las cosas son así, los tiempos van cambiando, puede que en algún momento, yo me alegra que el baile nacional de España se mantenga, porque, por lo menos eso es algo.

[Jeanne d´Arc Casas] (37:42 - 37:47)
¿Y los conservatorios? Sí, sí. Usualmente los conservatorios hoy día en España todavía mantienen esa...

[Milagros Vicente] (37:47 - 38:10)
Lo que pasa es que ya a la gente como que no le interesa por eso ir a los conservatorios, tú sabes, no. Pero, este, aquí hay mucho talento para el baile, y realmente se pueden hacer un montón de cosas.

Yo traje unas cositas aquí, pero yo no sé, porque si quieres lo dejamos para otro día que nos reunamos.

[Jeanne d´Arc Casas] (38:10 - 38:10)
Sí, si quieres, tú te tienes que ir ya mismo, ¿verdad?

[Milagros Vicente] (38:10 - 38:12)
Sí, yo me tengo que ir ya mismo.

[Jeanne d´Arc Casas] (38:12 - 38:16)
Si quieres, háblame un poquito de las notas que tenías ahí.

[Milagros Vicente] (38:16 - 38:24)
Sí, a ver, yo no sé ni lo que tengo aquí, déjame ver. Ah, mira, lo que te quería añadir era de lo mío personal, que no se me olviden los guitarristas, o si quieres te lo doy otro día.

[Jeanne d´Arc Casas] (38:24 - 38:27)
Dame lo que tienes

[Milagros Vicente] (38:27 - 38:48)
O sea, los guitarristas en Puerto Rico que me han acompañado son Antonio Carmona, Emilio Cavas, y Santiago Sotomayor, que le decían El Curro. Es de hace años que se fue. Era medio loco, pero era buena gente.

[Jeanne d´Arc Casas] (38:48 - 38:50)
¿Y dónde se fue?

[Milagros Vicente] (38:50 - 39:06)
Yo no sé para dónde se fue, se desapareció un día.
Era medio loco, era buena gente, tocaba bien, pero, él fue el que estuvo conmigo cuando yo estaba con contratos con Turismo y el Hotel Condado, él era el que nos acompañaba, porque era todo música en vivo ahí.

[Jeanne d´Arc Casas] (39:06 - 39:09)
¿Y tenías cante también? ¿Tenías cante?

[Milagros Vicente] (39:09 - 39:35)
Él cantaba, el mismo guitarrista. Y entonces, en la escuela bolera tenía uno que tocaba bandurria, y entonces con la guitarra y bandurria nos acompañaban en la escuela bolera. Y entonces, este, y claro, pues alguna pieza que otra que iba con orquesta grabada, pero era casi todo en vivo. Y estuvimos dos años, estuvimos.

(…)
Edit

Entrevista a Pilar Miranda - 3 de febrero de 2020

[Jeanne d´Arc Casas] (00:00 - 00:10)
Y ahora si que nos fuimos. Decir tu nombre, que año naciste.

[Pilar Miranda] (00:10 - 01:20)
Mi nombre es Pilar Miranda De Espinosa. Nací en el año 1942. Y estoy bailando desde la edad de los 4 años. Así que en el 46 empecé a tomar mis primeras clases de baile. Y fue con Luisa Navas. Y rápidamente, yo creo que no pasó ni un año María Teresa puso su estudio en nuestra casa que era en el Viejo San Juan.

Y ahí te tengo fotos y todo de lo que era. Era un estudio, no era mi casa Era un saloncito y ahí ella empezó. Y después de ahí pues te tengo que decir que yo estudié con ella.

Pero tuve la oportunidad de viajar mucho a España también, porque mi papá era español. Así que María Teresa iba a tomar clases de bailes españoles en Madrid. Y yo también pues iba pero yo era muy pequeñita.

[Jeanne d´Arc Casas] (01:20 - 01:21)
Te acuerdas de los maestros

[Pilar Miranda] (01:22 - 01:23)
Sí, me acuerdo.

[Jeanne d´Arc Casas] (01:23 - 01:24)
¿Quiénes eran?

[Pilar Miranda] (01:24 - 01:26)
Los hermanos Pericet.

[Jeanne d´Arc Casas] (01:26 - 01:36)
¿Esos son los de la Escuela Bolera? ¿Los hermanos Pericet?

[Pilar Miranda] (01:36 - 03:35)
A ella le entrevistaron en La Habana. Ay, este no es no. Déjame ver si es Sí, este no. Porque María Teresa fue bien, yo te diría de la bailarina de Puerto Rico como ella bailaba la jota Nadie pero nadie, no se le veía ni… cuando movía esos pies parecía que estaba en el aire.

Y ella bailó *La boda de Luis Alonso* que eso fue uno de sus bailes más recordados. Ella hacía como 16 *fouettés* tocando castañuelas porque ella lo bailó con la escuela clásica. No lo hizo como hoy en día. Tu ves ese baile lo hacen muy flamenco, precioso pero lo que hacía mi hermana solita ella, completito el baile y al final ella terminaba tocando castañuela y haciendo los 16 *fouettés*. Cuando terminaba, terminaba que había que darle oxígeno.

Bueno, pues Luisa Navas era sobrina prima, era prima de María Teresa, porque ella era Luisa Navas Miranda. Así que era prima de mi hermana prima segunda porque ella era prima hermana de mi papá.

Entonces, ¿qué pasa? María Teresa empezó a estudiar primero, primero, primero ballet, con Lotti Tisher

[Jeanne d´Arc Casas] (03:34 - 03:37)
La tengo aquí. Lotti Tisher fue maestra de muchas….

[Pilar Miranda] (03:37 - 04:42)
Y pues también con Luisa y ahí ella estuvo en varios recitales y cuando pasa que viene Carmen Amaya, Puerto Rico que se enferma, una de sus bailarinas a donde recurre es a Luisa Navas así que yo asumo que aquí no había más nada antes de Luisa Navas de baile de españoles que yo sepa y entonces le refieren a María Teresa y María Teresa se va a bailar con Carmen Amaya que se volvió loca se la quería llevar para España pero tenía su novio y tenía otros intereses eso no le interesaba en aquel momento y después tampoco.

Luisa Navas, María Teresa estudió con una persona que se llamaba en Nueva York, Lola Bravo

[Jeanne d´Arc Casas] (04:42 - 04:44)
Lola Bravo, la tengo aquí en Nueva York.

[Pilar Miranda] (04:44 - 04:45)
¿Verdad?

[Jeanne d´Arc Casas] (04:45- 04:46)
Si

[Pilar Miranda] (04:46 - 05:26)
Sí y esa fue maestra de Luisa. Entonces van pasando los años María Teresa decide ya hacer su estudio se va a estudiar a Nueva York primero mi hermana, pero no baile estudiar en la universidad y decidió que eso no era lo de ella y se vino a Puerto Rico y entonces este monta su primer estudio pero ¿qué pasó? que creció tanto que tuvo que entonces mudarse de ahí a dos casas de donde vivíamos que tenía un sitio mucho más amplio.

[Jeanne d´Arc Casas] (05:26 - 05:28)
¿Se acuerda la calle?

[Pilar Miranda] (05:28 - 06:18)
Calle Tetuán número tres cincuenta y uno. Porque yo vivía en tres cincuenta y cinco tres cincuenta y tres, tres cincuenta y uno y eso era detrás del teatro Tapia. Que ahora está un sitio más lindo que hay muchas mesitas y la gente se sienta a gozar de la vida.

Ese cuchillo detrás del teatro Tapia, que en aquel momento estaba clausurado estaban arreglándolo y María Teresa fue de las primeras personas que hizo una función para casi se estrenaba el teatro Tapia.

[Jeanne d´Arc Casas] (06:18 - 06:20)
¿En qué año fue esto?

[Pilar Miranda] (06:20 - 08:21)
En mil novecientos cincuenta, fue en el cincuenta. Me acuerdo que en el viejo San Juan había otra maestra de baile que se llamaba María del Carmen Mejías. En Cuba en la Habana mucho antes que en Puerto Rico, había televisión así que María Teresa fue invitada por el programa yo también iba con ella era un programa bien famoso y ella bailó allí muchas veces invitada y ahí yo tengo un recorte donde habla de su participación en Pumarejo mira, aquí podemos hablar mucho de esto porque también fue invitada a la República Dominicana porque antes para llegar a Habana, tú tenías que hacerlo a través no porque hubiera problemas, sino que no había aviones que volaran directo y entonces tenías que ir a la República Dominicana a hacer una parada y ahí nos quedábamos dos o tres días y allí ella fue entrevistada por la prensa. Y aquí hay una cosa muy bonita que habla sobre ella bueno,

Entonces llegamos allí a Habana y allí participó en ese programa de Pumarejo varios años, varias veces.

[Jeanne d´Arc Casas] (08:21 - 08:23)
Pumarejo se llama el programa

[Pilar Miranda] (08:23 - 09:52)
Y era en CMQ nunca me olvidaré CMQ. de ahí como a los dos o tres años comienza la televisión en Puerto Rico y empieza a aparecer en los programas de televisión participó en el show Libby´s, participaba también en el show de shows y en el show de Bobby Capó y otros programas que había.

Pero ella era la artista principal invitada en esos shows. Ya María Teresa tendría… era jovencita pero ya estaba casada y a ella se le ocurre que como habían tantas personas interesadas en esta cuestión del baile era solo español, era el ballet eran muchas otras y ella piensa que era el momento de hacer una asociación de maestros de baile.

¿No te lo mencionaron las otras personas?

[Jeanne d´Arc Casas] (09:52 - 09:53)
Sí, Milagros

[Pilar Miranda] (09:53 - 11:23)
Ah, yo aprendí a bailar la sevillana con Milagros y Pepe. fíjate porque antes esas cosas no se bailaban mucho lo que se bailaba eran notas que se bailaba paso doble se bailaba, me acuerdo eso si era *La valenciana* que era un baile muy zángano pero era muy bueno para

la principiante entonces llega Pepe Montes y llega Milagritos y va al estudio de María Teresa a ofrecer clases.

Además había una bailarina que se llamaba Dorita Ortiz. Pero ella se fue a Estados Unidos y se fue a bailar con uno que se llamaba… porque yo tengo 77 años y estoy en esa… Martín Vargas Martín Vargas y María Teresa los contrató para enseñar a eso que yo aprendí el zapateado era fabuloso él era fabuloso.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:23 - 11:25)
Martín Vargas

[Pilar Miranda] (11:25 - 11:29)
Martín Vargas con Dorita Ortiz porque ellos eran pareja de baile

[Jeanne d´Arc Casas] (11:29 - 11:31)
Y Martín Vargas vino a Puerto Rico

[Pilar Miranda] (11:31 - 11:35)
Si, estuvo meses yo te diría que hasta años.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:35 - 11:39)
O sea que Dorita va a Estados Unidos lo conoce y lo trae para acá.

[Pilar Miranda] (11:39 - 11:50)
Empieza a hacer giras por España y viene a Puerto Rico y entonces María Teresa le dice pues mira ven a mi estudio.

[Jeanne d´Arc Casas] (11:50 - 11:53)
¿Y este periodo más o menos que año es?

[Pilar Miranda] (11:53 - 12:15)
Ya yo tendría ahí 53 más como 55 más o menos ese año y ahí fue que nosotros aprendimos las destrezas del zapateado que como él era un maestrazo.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:15 - 12:17)
¿Y Martín Vargas era español?

[Pilar Miranda] (12:17 - 12:19)
Sí

[Jeanne d´Arc Casas] (12:19 - 12:21)
¿Pero qué, estaba radicado en qué parte de Estados Unidos?

[Pilar Miranda] (12:21 - 12:34)
No, estaba por todo el mundo hasta que llegó a Puerto Rico y aquí se radicó porque tuvo trabajo aquí mucho, mucho tiempo con María Teresa y ahí fue que nosotros chupamos todo eso.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:34 - 12:36)
¿y de dónde? ¿de España?

[Pilar Miranda] (12:36 - 12:42)
Yo no sé si era de Granada ¿pero tú sabes quién lo debe conocer?

[Jeanne d´Arc Casas] (12:42 - 12:43)
¿Antonio? (Antonio Santaella)

[Pilar Miranda] (12:43 - 13:16)
Antonio. Pregúntale a Antonio.
Entonces ¿qué pasó? después de Martín Vargas se hizo la Asociación de Maestros y la asociación de maestros que ahora que te digo muchísimas personas que me hicieron estaba Yolanda Muñoz, estaba era estaba Zaida Varas era igual que nosotros que dábamos ballet español y lo que había que enseñar estaba también así de baile español.

[Jeanne d´Arc Casas] (13:19 - 13:20)
¿Milagro?

[Pilar Miranda] (13:20 - 13:52)
sí, Milagros puede ser que sí, que Milagros pertenecía, pero no recuerdo porque Milagro estaba teniendo hijos y hijos en esa época y estaba en esos momentos, no me acuerdo si ella estaba en la asociación. Pero como esa estaba también eran tantas y tantas las maestras pero de las otras volviendo hacia atrás yo recuerdo que aquí había dos más que bailaban español una se llamaba Ruth Vera

[Jeanne d´Arc Casas] (13:52 - 13:56)
Ruth Vera ella fue maestra de Milagros

[Pilar Miranda] (13:56- 13:57)
¿lo ves?

[Jeanne d´Arc Casas] (13:57 - 13:59)
De Milagros Vicente

[Pilar Miranda] (13:59- 14:04)
Y además estaba otra que se llamaba Gloria Belmonte

[Jeanne d´Arc Casas] (14:04 - 14:06)
También he escuchado el nombre de ella

[Pilar Miranda] (14:06 - 14:08)
Lo viste por ahí.

[Jeanne d´Arc Casas] (14:08 - 14:10)
Lo he escuchado, si.

[Pilar Miranda] (14:10 - 14:19)
Sí pues esas son las que realmente son bien viejas más o menos contemporáneas quizás con Luisa.

[Jeanne d´Arc Casas] (14:19- 14:23)
Exacto, Ruth Vera, Gloria Belmonte y Luisa estaban ahí como…..

[Pilar Miranda] (14:23 - 14:30)
Quizás Gloria no tanto ah y después vinieron entonces Gilda Navarra.

[Jeanne d´Arc Casas] (14:30 - 14:38)
Gilda, claro que en el 54 fundaron Ballets de San Juan con la hermana. (Ana García) Ella también fue un pilar bien importante.

[Pilar Miranda] (14:38 - 15:08)
Bien importante, súper importante.
Y ¿por dónde íbamos?, Ah bueno, entonces María Teresa decide hacer la Asociación de Maestros de Baile y ahí se trajeron muchísimos maestros y vino una que se llamaba Mercedes, una pareja Mercedes y Albano y eso era flamenco lo que enseñaban era flamenco.

[Jeanne d´Arc Casas] (15:08 - 15:11)
Ellos eran de Sevilla, ¿verdad?

[Pilar Miranda] (15:11 - 15:18)
Sí, sí y la madre de ellos dos, de ellas la madre de ellas fue mi maestra de flamenco que se llamaba La Quica

[Jeanne d´Arc Casas] (15:18 - 15:22)
Ah, wow

[Pilar Miranda] (15:22: 17:17)

Eso así 1960 por ahí.

Y nos hicimos bien, bien amigos de ellos eran como familia porque se quedaron, ya te digo yo creo que ellos venían como 4 meses se iban y volvían en verano porque ellos tenían su estudio allá en Madrid. Y entonces era en verano que se daban esas clases para que entonces los maestros pudieran aprovecharse que ellos, antes en verano casi nadie daba clases de baile era como verano, como la escuela vacaciones y entonces era que si

aprovechabas que los maestros podíamos dar clases que fue una maravilla porque aprendimos muchísimo, muchísimo.

Aparte de eso María Teresa fue invitada por Dwight D. "Ike" Eisenhower a bailar una danza en la Casa Blanca no estoy segura si fue la Casa Blanca, yo creo que si fue la Casa Blanca y también bailó en Central Park en una actividad que hubo en Central Park y ahí yo no puedo saber si fue una o fue la otra.

Después de eso, María Teresa siguió con su estudio y dejó de tener el estudio más atrás en Puerto Rico.
Y ya yo seguí creciendo y seguí cogiendo clases de baile maestro de baile que se acaba de fallecer hace poco Juan Anduze que era primo de Gilda Navarra y ese era el que daba el ballet en el estudio de María Teresa pero que era básico, tenía que haber ballet porque a María Teresa no le gustaba enseñar clases de baile español si no tenían educación en el ballet

[Jeanne d´Arc Casas] (17:17 - 17:30)
eso fue una toda una escuela, verdad, porque cuando nosotros éramos pequeñas hacíamos lo mismo, hacíamos todo el piso, la barra el centro diagonales y ahí ya la castañuela.

[Pilar Miranda] (17:30 - 18:16)
Ya después de eso pues siguió creciendo el estudio siguieron pasando los años y siguió María Teresa hasta que ya llegó un punto en que se mudó de San Juan. se mudó a Villacaparra a los bajos de su casa ella hizo su estudio. Y allí estuvo muchísimos años también dando clases de baile y haciendo recitales, pero ya en televisión no tanto pues ya estábamos mayores y después de ahí pues los años pasaron y quitó el estudio y ella nos… ah, se fue a terminar su bachillerato aquí en Puerto Rico hizo su bachillerato en teatro.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:16- 18:17)
¿En la UPR?

[Pilar Miranda] (18:17 - 19:21)
Sí después ya de adulta y más o menos para esa fecha es que fundan Gíbaro de Puerto Rico que no tiene que ver nada con el baile español. Pero esa ha sido la trayectoria de María Teresa y ahí ha estado hasta que se murió casi porque ellos practicaban el estudio de María Teresa en Villacaparra. Pero de ahí salieron muchas, muchas maestras de ese estudio de María Teresa muchas maestras había una que me acuerdo que íbamos, que era en Humacao pero no era de las Dorita. Se llamaba Evelyn no es Evelyn, Evelyn Ríos y esa era en Humacao y había un maestro Tony D´astro que también aprendió no con María Teresa pero cogió muchas clases de baile con otros maestros y yo creo que dio clases de baile español en Caguas.

[Jeanne d´Arc Casas] (19:21- 19:23)
Él era el que salía en la tele, ¿verdad?

[Pilar Miranda] (19:23- 22:18)
Pues eso es lo que te puedo decir.

Que puedes colaborar con los otros. Pero María Teresa estuvo dando clases de bailes españoles yo te diría que como hasta que tenía como sesenta y sesenta y pico de años ella nació en el 26.

¿En qué año murió tu hermana? en el 88 no, no, no, espérate (…) dos mil trece y murió a la edad de 89 años. Y de la única forma…. Le dio Alzheimer, y la única forma en que ella y yo nos comunicábamos era que yo le cantara y le cantaba por *Las bodas de Luis Alonso* y sentada en una silla ella movía los pies como si estuviera bailando. O le cantaban cosas de zarzuelas españolas y entonces ella la tarareaba y la contestaba pero de ahí no hablaba más nada. Fue bien triste.

Así que esos últimos años de ella fueron bien tristes porque tuvo que dejar Gíbaro, que ese era su ese fue su bebé que más quiso ella. Ella creó esa compañía Gíbaro Puerto Rico primero quien tenía era Irene Mclean fue quien empezó Areyto, entonces Irene Mclean y María Teresa y nosotros estábamos emparentadas también y ella dijo pues espérate, déjame entonces yo hacer otra compañía de baile folclórico y empezó con Gíbaro.

Y Gíbaro hoy por hoy, no se si has oído hablar, todavía bailan por todo el mundo, por todo el mundo y se llevan todos los premios. Y ella hizo muchas muchas, muchas todas las coreografías originales son de ella.

Ya después vino otro recientemente, ya que había muerto, vino otro profesor que está haciendo ahora lo más moderno pero que también es fabuloso.

[Jeanne d´Arc Casas] (22:18 - 22:22)
¿Y por qué ese cambio de danza española a baile folclórico?

[Pilar Miranda] (22:22 - 23:26)
Porque ella cerró su estudio y se sintió que tenía que hacer algo y se le presentó esa oportunidad. Pensó en eso porque ella siempre quería ser como que como tipo zarzuela pero en vez de España, puertorriqueña. Y entonces ahí empezó, creo que la primera que fue que hubo como una zarzuelita en una obra Gíbaro, creo que se llamaba *Pueblito de antes*; que fue la primera.

Y había diálogo, había baile habían canciones, había música ella quiso hacer algo como zarzuela, pero esto es puertorriqueño un baile típico y después, bueno hasta el día de hoy ellos siguen con esa misma idea lo único que ahora se ha modernizado muchísimo.

[Jeanne d´Arc Casas] (23:26 - 23:35)
Y entonces ¿tú te acuerdas del repertorio que tú aprendiste? además de "Las bodas…" ¿Cómo era el repertorio?

[Pilar Miranda] (23:35 - 24:05)
Lo primero que se enseñaba en todas, casi en todas las academias de baile, era el paso doble *España cañí*, *La madre del cordero*, el baile ese tonto, yo te digo. *La valenciana* así que yo recuerdo, eran bailecitos así no muy…

[Jeanne d´Arc Casas] (24:05-24:07)
¿Todo esto música grabada?

[Pilar Miranda] (24:07 -24:09)
No, María Teresa tenía su pianista.

[Jeanne d´Arc Casas] (24:09 - 24:15)
¡Ah estamos! Un detallito. Tuvo su propia pianista.

[Pilar Miranda] (24:15 - 24:20)
Tuvo su propia pianista hasta que dejó, se acabó su estudio en Villacaparra.

[Jeanne d´Arc Casas] (24:20 - 24:22)
O sea, era música en piano.

[Pilar Miranda] (24:22 - 24:43)
Era música en piano. Por eso fue que ella pudo hacer tantas cosas, porque entonces cuando ya vinieron los otros profesores y el flamenco, era guitarra pero siempre se tocaba pues siempre con piano las clases de baile y las de ballet ¡Ay fantástico! Ya eso no se da.

[Jeanne d´Arc Casas] (24:43 - 24:48)
Y no.
¿Y el flamenco? ¿tú tienes idea de cuándo llegó? ¿Fue Paralelo? ¿Quien lo trajo?

[Pilar Miranda] (24:48 - 26:10)
Para mí, quien empezó el flamenco fue Martin Vargas. Después vino Antonio. Antonio vino como en el 1960 más o menos. Porque Chiqui Suárez, no sé si has oído de ella. Chiqui era la sobrina de Luisa Navas y fue de las primeras personas del ballet de Antonio, con Marisa Tarangi que era estudiante de María Teresa, y Milli Rivera que también fue estudiante de María Teresa.

Y Antonio hizo su grupo de baile y estaban en las cuevas de Altimira, un restaurante que había en San Juan. Y también él tenía su show que yo me acuerdo en el convento.

[Jeanne d´Arc Casas] (24:43 - 24:45)
Por años

[Pilar Miranda] (24:45- 26:10)

Por años de años de años. Y Chiqui fue la primera bailarina y Chiqui es la sobrina de Luisa Navas. Y su nombre es Carmen y Chiqui está en San Antonio y tiene su estudio de flamenco en San Antonio. Y es bien bien amiga de…

[Jeanne d´Arc Casas] (26:11 - 26:13)
¿Antonio?

[Pilar Miranda] (26:13 - 26:43)
De Antonio. Ella nunca puso estudio aquí porque se quedó con Luisa. Se quedó con el estudio de Luisa y ella fue estudiar mucho a España.

Entonces, María Teresa cada vez que íbamos a España, que íbamos cada dos o tres años pues siempre íbamos ella sobre todo a coger clases de baile.

[Jeanne d´Arc Casas] (26:42 - 26:44)
Y siempre iban a Madrid a estudiar?

[Pilar Miranda] (26:44 - 26:45)
Siempre eran en Madrid

[Jeanne d´Arc Casas] (26:45 - 26:50)
Amor de Dios o ¿dónde iban? ¿Cómo se llamaba la escuela?

[Pilar Miranda] (26:50 - 27:04)
No recuerdo, era los Pericet más que *la Quica* y más que no, *la Quica* fue después no es que ella sea, no es que ella siempre fue, estuvo, pero María Teresa no ha cogido clases con ella.
La que cogí fui yo.

[Jeanne d´Arc Casas] (27:04 - 27:06)
O sea, que a ti te gustaba más el flamenco.

[Pilar Miranda] (27:06 - 27:19)
Si, si me gustaban también lo clásico pero a mi me encanta, el zapateado me fascina.

Lo que son las alegrías. A mi me gustaba mucho el flamenco. Pero yo bailaba de todo .

[Jeanne d´Arc Casas] (27:19- 27:21)
Se bailaba de todo.

[Pilar Miranda] (27:21 - 28:12)
Me acuerdo que *la Quica* me montó un baile que se llamaba *Pepita Jiménez*, que por cierto después yo y María Teresa lo bailamos juntas. También, yo hice una coreografía en uno de mis recitales que ya María Teresa no hacía recitales. Pero bailó, bailó conmigo y bailamos yo hice una parte del *Capricho español*, casi todo completo, hice el *Capricho español* completo.

Coreografía mía, menos una parte que María Teresa la bailaba mucho en sus recitales y fue coreografiada por los hermanos Pericet. Y esa parte la hacíamos ella y yo. Precioso. Aquello el teatro se quería caer.

[Jeanne d´Arc Casas] (28:12 - 28:14)
¿Y qué teatro era este?

[Pilar Miranda] (28:14 - 28:22)
Yo creo que fue el de la Universidad. ¿Alguna otra pregunta?

[Jeanne d´Arc Casas] (28:22 - 28:30)
¿Qué otro repertorio aparte de los que ya me mencionaste? ¿Te recuerdas de algo más? ¿Los Bailes Alonso?

[Pilar Miranda] (28:30 - 29:32)
Eso era ella. Esos eran unos bailes muy difíciles. Que después vinieron las sevillanas. Cuando ya llegó Milagritos y Pepe, ahí empezamos con las bullas de las sevillanas. Y entonces había otros bailes que se podían hacer.

Porque ya de ahí ella inventaba, ella hacía sus propias coreografías, hacía muchas coreografías clásicas, de la escuela clásica y también de las escuelas regionales. Sí, bailábamos las muñeiras; bailábamos distintos tipos de jotas; casi todo el mundo tiene jotas. Está la jota murciana, aragonesa, de todos lados. De navarra. Hay muchísimas jotas. Y entonces pues se enseñaban esas jotas.

[Jeanne d´Arc Casas] (29:32 - 29:36)
Y con relación al flamenco ¿Llegaste a trabajar el flamenco con música en vivo?

[Pilar Miranda] (29:36 - 30:15)
No, ese era el problema, en aquel entonces lo único que lo pudo hacer, fue que ahora sigue la clases, de Antonio el guitarrista. Y era un problema porque conseguir música grabada de flamenco era bien complicado.

Porque se podía encontrar… Los flamencos de Huelva eso regional eso también lo enseñó Milagrito. Yo le digo Milagrito.

[Jeanne d´Arc Casas] (30:15 - 30:17)
Sí, todo el mundo le dice Milagritos.

[Pilar Miranda] (30:17 - 30:22)
Si, que tú lo tienes que haber aprendido.

[Jeanne d´Arc Casas] (30:22 - 30:27)
Sí, yo tengo un repertorio de ella y ella todavía lo enseña tal cual.

[Pilar Miranda] (30:27 - 30:29)
Increíble, ¿Verdad?

[Jeanne d´Arc Casas] (30:29 - 30:37)
Sí, por eso me interesa ese tema de repertorio porque de alguna forma se queda como en el cuerpo como un archivo.

[Pilar Miranda] (30:37 - 30:39)
Eso no se va

[Jeanne d´Arc Casas] (30:39 - 31:14)
Y eso no se va. Y eso es como si fuera leerte un libro pero verlo. Y me pasó que compartí el escenario una vez con un estudiante de ella. La muchacha llegó así, con el fuego, así de mentira. Y yo dije -no puede ser que va a hacer la danza al fuego y cuando la hizo era la misma coreografía que había aprendido hace 20 años atrás.

Ahí fue que me hizo todo el click, de cómo el cuerpo retiene una memoria, como un archivo me llamó mucho la atención ese tema.

[Pilar Miranda] (31:14 - 32:11)
Pues fíjate, después de yo… Después de María Teresa, yo tenía mi estudio, pero mi estudio era más *all around*, no después cuando María Teresa dejó el estudio que está en los altos de los Cidrines. Que ahora no se llaman los Cidrines. Ahí fue que estuvo el estudio de María Teresa. Y yo como ya no me cabían las estudiantes aquí, María Teresa me dice, pues mira si yo no leo aquí clases todos los días y eso fue lo que hicimos. Yo usaba su estudio cuando ella no lo usaba. Pero después yo me quedé allí porque ya pasaron los años y ella dejó su estudio y yo fui la que me quedé ahí.

Pero enseñábamos, yo tenía maestras de ballet que venían a Nana Badrena fue mi maestra de ballet. Excelente. Que por cierto tiene su estudio en Mayagüez.

[Jeanne d´Arc Casas] (32:11 - 32:14)
En Mayagüez. Pues si ella tiene el Western Ballet.

[Pilar Miranda] (32:14 - 32:32)
Exacto, tremenda, tremenda. Y lo último que yo hice como por 12 años fue bailar sevillanas con un grupo de señoras. Más de doce años y todavía nos reunimos.

[Jeanne d´Arc Casas] (32:32 - 32:33)
¿De verdad?

[Pilar Miranda] (32:33 - 32:44)
Sí, No. no todas, porque muchas ya están bailando sevillanas en el cielo varias de ellas, sabes. Y mantenemos esa amistad bien bonita

[Jeanne d´Arc Casas] (32:44 - 32:48)
¿Y dónde se reúnen?

[Pilar Miranda] (32:48 - 32:50)
Nos reuníamos en el estudio de María Teresa.

[Jeanne d´Arc Casas] (32:50 - 32:52)
¿Allí en los Cidrines?

[Pilar Miranda] (32:52 - 34:01)
No, en el Villa Caparra allí estuvimos muchos, muchos años. Y entonces ya después de ahí me fui porque el esposo de mi hermana no quería que bailara más allí.

Eso fue otra cosa, que él la frustró, él no quería que ella bailara y él fue quien le cortó la alas.

Y ahí fue que María Teresa empezó a decaer tremendamente porque también le quiso, le quitó Gíbaro. Que no quería más ensayos allí de Gíbaro. No quería.

Y ella era pasión con su marido. Y ahí fue que se terminó, que Gíbaro se tuvo que ir a otro sitio y de ahí en adelante María Teresa se volvió como un zombi.

Qué pena, ¿verdad?

Y entonces yo me fui de ahí cuando me botaron. Mi cuñado me botó. Aquí yo no quiero más clases de baile ni ruido de castañuela, ni ruido de zapateado, así que se acabó.

[Jeanne d´Arc Casas] (34:01 - 34:04
¿y cuántos años estuvieron casados ellos?

[Pilar Miranda] (34:04 - 34:30)
Ay muchacha, como 50 y un pico. Ella se casó en el 50 y él se murió en el 80 y él se murió antes, en el 86. Pues imagínate tú ellos se casaron en el 50, pues saca cuenta.

Y entonces ahí me mudé yo con Yayi Franzechi. Franzechi Estudios.

[Jeanne d´Arc Casas] (34:30 - 34:34)
Ah eso está Guaynabo

[Pilar Miranda] (34:34 - 39:32)
Aquí en la 177. Ahí yo empecé a dar clases de baile españoles a las nenas, chiquitas y sevillanas, pero era música que estuviera grabada.

No habían los fondos para tener un guitarrista y ya era la cuestión, todo era grabado. Y ahí estuve muchísimos años hasta que fui abuela y empezaron a ser abuelas las estudiantes también.

Y hasta ahí llegó el baile.

(…)
Edit

En la feria de Sevilla las casetas me vieron bailar yo bailé con Cristina Hoyos en esa feria con Cristina Hoyos y con su esposo. Tengo por ahí fotos porque ella fue invitada a la caseta de un primo hermano de mi papá, que tiene su caseta y nos invitaron y su invitada era ella y nosotros para que yo tuviera la oportunidad de conocerla y bailamos y resulta que el esposo de ella también estudió con La Quica más o menos para la época que yo estaba pero eran clases privadas.

(…)
Edit

Así que no todo el mundo nace para ser bailarín, ni maestro. Y yo fui maestra porque de tanto verlo me hice maestra. Y María Teresa cuando llegaba una niña nueva al estudio enséñale el paso de Sevillana. Imagínate tú claro y me convertí en maestra por así enseña el paso de la jota para ella no parar su grupo entonces yo era la maestra de todos los bailecitos inclusive el zángano ese que era el paso de Sevillana y lo puedo hasta bailar de La Valenciana nunca me olvidaré.
Pero fue bien sin quererlo mi hermana me dio una educación yo estudiaba secretario estuve no duré ni dos años porque no podía estar sentada. Yo soy bien…

De ahí fue que empecé el estudio aquí porque mi esposo me dijo ¿qué tú haces? no, no fue aquí, fue en otra casa pero después me mudé aquí y llegué aquí ¿qué tú haces? si no te gusta, haz lo que hace tu hermana y yo no quiero saber de baile pero ¿por qué no? y por la insistencia de él fue que yo empecé a bailar yo estaba hasta aquí.

Honradamente desde que abrí los ojos hasta que me casé y un año antes, estuve yo bailando y como que uno se cansa lo mismo y después pues mira, le volví a coger el amor y el cariño y lo disfruté un montón también.

[Jeanne d´Arc Casas] (39:32 - 39:39)
¿Y a ustedes las pusieron de chiquitas así en danza? ¿O fue que ustedes quisieron empezar?

[Pilar Miranda] (39:39 - 39:41)
¿A mi? Yo no tenía…

[Jeanne d´Arc Casas] (39:41 - 39:45)
Tu no tuviste opción. Tu simplemente naciste en el mundo de la danza…

[Pilar Miranda] (39:45 - 40:08)
Y tu hermana es maestra de baile. Primero empecé con Luisa, porque ella no tenía el estudio. Pero ya después eran con todas las nenas, yo aprendiendo con mi hermana. Mira que bonito.

Y después con todos sus profesores porque María Teresa con la Asociación de Maestros de Baile fue la verdad que una gran oportunidad para muchos maestros.

[Jeanne d´Arc Casas] (40:08 - 40:11)
¿Esa asociación? ¿Cuánto duro?

[Pilar Miranda] (40:11 - 40:28)
Duró bastantes años. Cuántos años no sé, pero quizás ¿tú sabes quién te puede decir más? Bueno, no, porque tú no has visto…. Yolanda no es españoles. Yolanda y María Teresa casi siempre se quitaban o era presidenta y al otro día era la vicepresidenta. Pero se hizo mucho con esa Asociación.

[Jeanne d´Arc Casas] (40:28 - 40:32)
¿Y no sabes cuántos años más o menos duró? ¿10 años?

[Pilar Miranda] (40:32 - 41:32)
Más o menos me dijo doce. Ahí fue que empezó Zaida Varas.

(…)
Edit

Yo creo que has cogido bastante, ¿Verdad?

[Jeanne d´Arc Casas] (41:32- 41:39)
Sí, Estoy a ver esos álbumes. Estoy loca por ver todos esos álbumes.

Entrevista Jacqueline Ortiz - 23 de marzo de 2023.

[Jeanne d´Arc Casas] (0:00 - 0:18)
Ok, aquí estoy con Cuqui Ortiz, la sobrina de Dorita Ortiz, son las dos y treinta cinco y hoy es jueves 23 de marzo de marzo de 2023.

[Jacqueline Ortiz] (0:18 - 0:31)
Mi nombre es Jacqueline Ortiz, me dicen Cuqui.

[Jeanne d´Arc Casas] (0:32 - 0:41)
Muy bien, ok, entonces ustedes vivían en los altos de la panadería.

[Jacqueline Ortiz] (0:41 - 1:08)
Sí, esa panadería era de mi abuelo y entonces ella, bueno no se crió ahí, porque cuando yo tenía la edad de tres años fue que vine a vivir ahí, ya Titi Dori estaba por los Estados Unidos, cuando eso, o sea que como tal ella vino a vivir ahí después que se jubiló, y no a vivir, porque ella hizo una casa cerca de la panadería, pero que tú sabes que iba y venía, o sea realmente ella nunca vivió ahí como tal.

[Jeanne d´Arc Casas] (1:08 - 1:16)
Ok, y sabes un poco de la historia de ella, de cómo ella entró en la danza.

[Jacqueline Ortiz] (1:16 - 3:42)
Bueno, aquí está todo, pero lo que yo sé así de oído, que ella desde pequeña era muy activa, entonces en la escuela pública, donde antes todos íbamos en los primeros grados a la escuela pública, y luego los más pudientes pues iban al colegio, entonces ese fue el caso de ella, ella aquí estudió en la escuela pública, no recuerdo hasta qué grado, y luego pasó al colegio San Antonio en Río Piedras. Entonces me cuenta ella y me cuenta mi abuela y mi papá y todo el mundo, que ella siempre fue como bien maromera, se trepaba en los árboles, sí le decían hasta *tomboy*, porque era diferente a los demás, entiendes, y era que ella tenía esa....

Sí, sí, de brincar y saltar, ¿verdad? Y entonces aquí había un sacerdote de apellido Rivera, que era español, y ese sacerdote vio esos dotes en ella, ¿verdad?, porque se destacaba en la escuela, en actividades y eso, ella cantaba, bailaba, ella cantaba lo más bonito, nena. Y entonces él vio esas dotes y se ideó pues una, alguna, ¿cómo es?, beca, ¿ok?, para ella, y de primera intención, pues bueno, ella iba a Río Piedras, que tenía, aquí lo dice en la literatura que te voy a dar, como ella iba en guagua, que entonces le llamábamos pisa y corre, que iba de pueblo en pueblo, ella iba todos los sábados a bailar allá, a coger clases con Lotti Tisher, creo que era.

¿Entiendes? Ahí estaba Gilda Navarra y unas cuantas más, entonces después de eso ella fue a los Estados Unidos, allá estuvo unos años, y de ahí fue a España. Entonces ella se destacó en España, bailó con Antonio, que era la mejor compañía que había para ese tiempo.

A mí me emociona, ¿verdad? (llora) Esto, pues ella bailó con los reyes, a los reyes de España, digo de Inglaterra, fue a bailar, a bailarle a ellos, y bueno, pues se destacó muchísimo en un tiempo, luego de eso, cuando ella ya culminó en España, no sé cuál fue, por qué fue, ella se casó con su manager. Se casó, volvió a los Estados Unidos.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:42 - 3:45)
¿Cómo se llamaba el manager de ella? ¿Sabes cómo se llamaba?

[Jacqueline Ortiz] (3:45 - 3:46)
Senén Magariños.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:47 - 3:48)
¿Se qué?

[Jacqueline Ortiz] (3:48 - 3:49)
Senén Magariños.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:49 - 3:50)
¿Cómo se escribe eso?

[Jacqueline Ortiz] (3:51 - 3:56)
Senén, con ese, Senén, así mismo, Senén Magariños.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:56 - 3:57)
Magariños.

[Jacqueline Ortiz] (3:57 - 3:58)
Ya me acordé, Magariños.

[Jeanne d´Arc Casas] (3:59 - 4:00)
¿Y de dónde él era este?

[Jacqueline Ortiz] (4:00 - 4:02)
¿De qué sitio? No sé.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:02 - 4:03)
Magariños parece gallego.

[Jacqueline Ortiz] (4:03 - 4:23)
Por cierto, que salió bastante sinvergüenza, sí. Se le enamoró de alguien, él como que lo hizo para venir a América y coger la ciudadanía, pero nunca le confié ni nada, entonces ella se divorció y vino acá, yo lo conocí, guapísimo que era, muy guapo, muy bonito que era.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:24 - 4:25)
¿Y tuvieron hijos?

[Jacqueline Ortiz] (4:25 - 4:26)
No, no tuvieron hijos.

[Jeanne d´Arc Casas] (4:27 - 4:29)
Ella nunca tuvo hijos con otra persona.

[Jacqueline Ortiz] (4:29 - 6:13)
Y nunca más se casó, y según ella me contó, me dice, mira, tuve la oportunidad del mundo, porque dice que recibió unos ramos de flores así de grandes, y propuestas de matrimonio, y propuestas no de matrimonio, para otras cosas, ya tú sabes. (Ríe) Pero ella era una persona bien, ella se centró en su carrera, porque ella no era una persona erótica, tú sabes, no estaba pendiente nada más que a su carrera. Esa era su vida, esa era su vida tan así, que ella, después que terminó todo, porque después que ella se jubiló, que vino de España, ella iba todos los años a España a coger clase, todos los años, todos los años ella se iba en verano a España a coger clase.

Estando en esas, la contrataron de Israel, estuvo yendo a Israel a dar clases de baile, como cuatro años, estuvo yendo todos los años, le pagaron dinero en cantidad, porque le pagaban en dólares, pero mucho, mucho de verdad. Entonces, cuando ya ella dejó de ir, porque ella estaba, se sentía mal de salud, entiendes, pues entonces se quedó aquí, no, pero antes de eso, ella puso una academia, ella tuvo una academia en la Avenida Domenech (Hato Rey). Ah, sí.

Sí, ella tuvo una academia en la Avenida Domenech, que de ahí es que surgieron las muchas, como es, discípulas, las que salieron al otro lado, la adoraban y siempre estaban pendientes de ella, venían a visitarla, la llamaban y cuando ella murió, volaron a buscar el baúl de cosas de ella, entiendes, de ropa y castañuelas y qué sé yo. O sea, que ya de eso no queda nada. Lo que quiere esto, porque yo soy la historiadora de la familia.

[Jeanne d´Arc Casas] (6:14 - 6:14)
Qué bueno.

[Jacqueline Ortiz] (6:15 - 6:45)
Yo ahorita estaba como las loquitas pensando la diferencia entre mis nietos y yo. A mis nietos les importa un bledo quién fue su abuela, quién fue su bisabuela, ni la historia ni de dónde viene. Mientras yo desde pequeña, que mi mamá era de Yauco, yo sé la historia de todos los de Yauco, porque siempre estaba preguntando y averiguando con mi mamá, porque eso me llena.

Yo sé quién yo soy, entiendes, a mí nadie me puede venir a eso, yo sé lo malo y lo bueno y lo regular. Lo he heredado y todo.

[Jeanne d´Arc Casas] (6:45 - 6:46)
Y lo aprendido.

[Jacqueline Ortiz] (6:48 - 6:59)
Así que a mí nadie me empaqueta con eso. Pues entonces, yo he sido la que he recopilado a través del tiempo, cositas que están, porque mira, mira, esa es ella de Ballet.

[Jeanne d´Arc Casas] (7:01 - 7:02)
Guau, qué hermosa.

[Jacqueline Ortiz] (7:02 - 7:36)
Esto fue en la teraza de la Casa. Yo me acuerdo de eso, en los saltos de ahí de la panadería. Esto fue de ella allá en un estudio y en España.

Mira esto. Ahí ella bailaba bello. Bello, bello, bello, bello.

Yo siendo una niña, ella vino a Yabucoa y el recibimiento fue, el pueblo se desbordó y yo tenía, yo tenía 11 años y me acuerdo de lo que yo fui, yo me bebía las lágrimas al verla me emociono.

(…)
Edit

[Jacqueline Ortiz] (8:34 - 9:37)
Te voy a decir por qué, porque aquí ya buscó la alcaldía, yo escuché hace unos años, déjame ver cuánto tiempo, a ver si aquí está, mira, del quince, en el quince. Yo escuché decir que aquí iban a hacer un museo y estaban buscando nombres. Entonces yo dije, contra Tití Doris, podría llevar ese nombre, porque Tití Doris su fama fue internacional.

Pero qué pasa, que a Tití Doris la conocemos la gente de aquella época, los de ahora no la conocen, ¿entiendes? Entonces por debajo de la mesa yo ya tenía el nombre, que es de una maestra, que de hecho fue maestra mía y como esa la conoció todo el mundo, pues entonces yo presenté una propuesta. Parece que eso detuvo la cosa, porque ellos dijeron, no se atreven porque ante esto, esto es mucho más grande, ¿entiendes?

Pero ellos querían pues, o sea, no la alcaldía sino la gente, ¿verdad? Y entonces ahora lo que van a hacer en eso pues vino María (huracán) y qué sé yo y todo se propuso.

[Jeanne d´Arc Casas] (9:37 - 9:37)
Y la pandemia.

[Jacqueline Ortiz] (9:38 - 10:06)
Y que se fue la alcaldía, yo presenté esto y llevé literalmente, mira aquí está, mira, que yo lo escribí, ¿entienden? Mira, entonces pues esto se detuvo todo y lo que tengo entendido ahora es que van a buscar un local para hacer un museo, sí, pero de todo, de todo. Figuras célebres del pueblo.

No de una sola y el nombre, pues no, no, no.

[Jeanne d´Arc Casas] (10:06 - 10:11)
Y no quedó nada de ella, sí, una castañuela, un mantón que se pueda llevar a ese museo.

[Jacqueline Ortiz] (10:11 - 10:30)
Mira nena, ella me dio unas castañuelas a mí y yo se las pasé a mi hija y vuelvo y te digo que a mis hijos como que no les importa nada, ¿entiendes? Las botaron o las regaló o no se que. Ella me dio unas castañuelas y yo las tuve mucho tiempo.

[Jeanne d´Arc Casas] (10:33 - 10:33)
Entiendo.

[Jacqueline Ortiz] (10:33 - 10:34)
Entonces pues mire.

[Jeanne d´Arc Casas] (10:35 - 10:39)
¿Dónde está ella? Si se puede saber, ¿dónde está enterrada ella? ¿Está aquí en el municipio?

[Jacqueline Ortiz] (10:40 - 11:34)
Pero déjame decirte que cuando ella murió, ella murió el 12 de noviembre del 2007.

(…)
Edit

[Jeanne d´Arc Casas] (11:36 - 11:37)
¿Y dónde? ¿De qué fue?

[Jacqueline Ortiz] (11:37 - 12:13)
Murió en el auxilio mutuo. En el auxilio mutuo. Murió ese día y nació…

Eso todo averigüe, nena, porque ninguno de estos artículos dice dónde ella…. Déjame que yo lo escribí por ahí. Ninguno de esos.

Mira, mira. No, yo lo vi. 3 de abril.

Nació el 3 de abril del 1921. 1921. Y murió…

Esto lo pedí yo porque no lo sabía. Pues mira, esto es lo que yo tengo. Yo no sé si estos dos artículos son iguales porque hay algo escrito por aquí.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:14 - 12:20)
Ella a mí me gustaría si se puede visitarla, llevarle flores al cementerio.
[Jacqueline Ortiz] (12:20 - 12:24)
Pues fíjate, eso sí es verdad que tendría yo que llamar a ver dónde está.

[Jeanne d´Arc Casas] (12:24 - 12:29)
Porque como yo no estaba aquí... No sabes en dónde fue que... No sé dónde está.

[Jacqueline Ortiz] (12:29 - 12:30)
¿Y no te interesa tomar estas fotos?

[Jeanne d´Arc Casas] (12:30 - 12:51)
Sí, sí, voy ahora, voy ahora que estaba ahí. Estoy así escuchándola. Estoy entusiasmada con su historia.

Y estoy ahí como, cuéntame más. Qué hermoso. Bueno, yo sé que ella bailó también con otras figuras.

Aparte de Antonio el Bailarín, sé que bailó con Pilar López.

[Jacqueline Ortiz] (12:51 - 13:03)
Sí, ella bailó con muchas. Pero lo más importante, cuando ella estuvo en su fama, en su pico, ¿verdad? Bien arriba fue con Antonio.

Con Antonio. Entonces ella, que era muy discreta.

[Jeanne d´Arc Casas] (13:03 - 13:04)
Mírala aquí, Antonio.

[Jacqueline Ortiz] (13:04 - 13:11)
Ah, ese es él. Ese es él. El vino, la casa del vino con ella en Puerto Rico.

Sí, se quedaron en los santos de la panadería.

[Jeanne d´Arc Casas] (13:11 - 13:17)
De verdad. Este es uno de los bailarines más importantes del siglo XX.

(…)
Edit

[Jacqueline Ortiz] (14:43 - 14:59)
Pues te voy a hacer un cuentecito que ella me hizo, partiendo la premisa de que ella era muy, como te digo, no era, no se daba golpes en el pecho, como decimos, ¿entiendes? Que era muy sencilla.

[Jeanne d´Arc Casas] (14:59 - 14:59)
Muy humilde.

[Jacqueline Ortiz] (15:00 - 15:21)
Muy humilde. Pero ella me contó que un día estaba en España y había dos señoras frente a ella en un teatro viendo a alguien. Y entonces una señora le dice a la otra, tú verás qué tremenda es esta muchacha.

Yo la vi en qué se yo que teatro es fenomenal. Y la otra le dice, por qué tú no viste a Dorita Ortiz, muchacha.

Y empieza a hablar y titi Dori oyendo

[Jeanne d´Arc Casas] (15:21 - 15:22)
Wow.

[Jacqueline Ortiz] (15:22 - 15:26)
Cuando terminó Titi Dori le dice, señora, ¿cómo está? Yo soy Dorita.

[Jeanne d´Arc Casas] (15:27 - 15:29)
Qué bello, qué hermoso.

[Jacqueline Ortiz] (15:30 - 15:38)
Sí, sí, sí. Le dio un beso, le dio un abrazo. Ay, Dorita, mira, mira de quién yo te hablé.

Ay, es maravillosa, le decía. Tú eres maravillosa, mira.

[Jeanne d´Arc Casas] (15:38 - 15:42)
Wow. ¿Y por qué dejó de, por qué se regresa a Puerto Rico?

[Jacqueline Ortiz] (15:42 - 15:47)
Pues no te sé decir, no te sé decir, no te sé decir.

[Jeanne d´Arc Casas] (15:47 - 15:56
En uno de los artículos que está por aquí, el del diálogo, que yo lo había leído, pone que ella cuando regresa a Puerto Rico se mudó a Humacao.

[Jacqueline Ortiz] (15:56 - 17:22)
Mira, ella antes de, cuando ella vino a Puerto Rico, comenzó a trabajar de traductora en el banco First Federal Savings, porque una hermana de ella, Titi Gladys, el esposo, era tesorero y vicepresidente del banco. Y le consiguió ese *job* y ella era traductora. Ella sabía varios idiomas, español, inglés, portugués, francés.

Ella sabía varios idiomas y entonces siguió de traductora ahí. Después de eso, entonces fue que montó la academia. Mientras tanto, ella vivía en Levittown.

Cuando Levittown se formó, ella compró una casa en Levittown. Allá vivió unos años, no sé, como 8, 10, 12 años. Y entonces vino a Humacao.

Entonces se puso a trabajar. Mi abuelo tenía una panadería en Humacao. Ella se puso a atender la panadería y vivía ahí cerquita.

Y luego entonces se vino a Yabucoa. Entonces cerca de la panadería, Ese terreno que está ahí detrás es de la familia.

Eso va desde aquí hasta allá, hasta la panadería. Entonces ella hizo una casita en madera. De esas casas que venden pre hechas.

Lo más cómodo, cerquita, debajo de los árboles. Nosotros teníamos un espacio allí que era un potrero. Porque mi papá y mi hermano tenían caballos de paso fino.

Y entonces, pues ahí en ese sitio teníamos un bohío. Teníamos como una cocinita. Y se daba una fiesta.

[Jeanne d´Arc Casas] (17:23 - 17:24)
¿Y ella bailaba?

[Jacqueline Ortiz] (17:25 - 18:01)
No, te voy a contar. Ella no bailaba porque eso era de beber. Eso era de beber y de bailar.

Por ejemplo, mi hermano traía amigos de San Juan. De caballos. Y una fiesta y todos íbamos.

Si celebraba un cumpleaños de los muchachos, yo lo celebraba allí, un barbecue. Y todos íbamos, ¿entiendes? Cuando mi mamá cumplió 80 años, que en paz descanse.

Mi hermano y yo le hicimos tremenda fiestas. Invitamos todas, hasta de Santo Domingo vinieron. Esto fue, bueno, bien chévere.

Entonces, ella estaba aquí con una bailarina de apellido Segura.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:01 - 18:02)
Carmen

[Jacqueline Ortiz] (18:02 - 18:04)
Carmen Segura. Carmen, ¿tú la conoces?

[Jeanne d´Arc Casas] (18:05 - 18:06)
La he escuchado de ella. He leído….

[Jacqueline Ortiz] (18:06 - 18:11)
Carmen Segura. Y yo le dije, ustedes me tienen que bailar. Y ellas bailaron Sevillanas.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:11 - 18:11)
¡Qué!

[Jacqueline Ortiz] (18:11 - 18:19)
yo era la maestra de ceremonia. Y entonces, bueno, y ahora siéntense todo el mundo que tenemos un show. Y por ahí viene Dorita Ortiz.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:19 - 18:23)
¡Qué! ¡Qué hermoso!

[Jacqueline Ortiz] (18: 23 - 18: 24)
Bien, bien, bien chévere.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:24- 18:30)
¡Qué hermosa esa historia! Y nadie de la familia de ella siguió el legado.

[Jacqueline Ortiz] (18:30 - 18:50)
Pues mira, una sobrina, hija de una hermana de ella, pues le gustaba. Y tenía hasta su cuerpo, que todavía es flaquita y tiene el cuello alto y qué sé yo. Pero ella y Titi Dori, peleaban mucho.

Y Titi Dori la engañaba y ella no siguió. Pero tenía habilidad.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:50 - 18:50)
Tenía habilidad.

[Jacqueline Ortiz] (18:51 - 18:52)
Sí.

[Jeanne d´Arc Casas] (18:52 - 18:56)
¿Y cuántas hermanas o hermanos tenía Dorita?

[Jacqueline Ortiz] (18:56 - 19:07)
Pues mira, ellos eran, espérate, no escribas, déjame contar. Era Titi Marta, era Papi, era Titi Gladys, Titi Toña, Titi Doris, Iban y, Cuca. Eran siete.

Eran siete hermanos.

[Jeanne d´Arc Casas] (19:07 - 19:08)
Siete hermanos.

[Jacqueline Ortiz] (19:08 - 19:11)
De esos, había dos varones y cinco hembras.

[Jeanne d´Arc Casas] (19:12 - 19:13)
¡Guau!

[Jacqueline Ortiz] (19:13 - 19:25)
¿Qué número hacía Titi Dori? No te sé decir. Sería como la, Titi Marta era la mayor, después iba Papi, después iba Titi Toña, Titi Gladys, ella sería como la cuarta o la quinta.

[Jeanne d´Arc Casas] (19:25 - 19:36)
Ok, ok. Ok, guau. Y fue la única de todos ellos que, que gracias a este, a ese sacerdote.

[Jacqueline Ortiz] (19:36 - 19:39)
Bueno, mira, por parte de mi papá, todos ellos tienen arte.

[Jeanne d´Arc Casas] (19:39 - 19:39)
Sí.

[Jacqueline Ortiz] (19:40 - 19:54)
Pues tenemos que yo tengo para el baile, pero no español. Yo bailaba, ya no puedo, porque yo era tremenda bailarina. Pues ellos, mira, ella tenía un hermano, el tío Iván, era, tuvo una orquesta, él cantaba, tocaba piano.

[Jeanne d´Arc Casas] (19:54 - 19:55)
No sé qué tiene por las venas.

[Jacqueline Ortiz] (19:55 - 20:27)
Tocaba una cosa que bien grande que yo no me acuerdo cómo se llama, no sé cómo se llama, yo era pequeña. Esto, pues mi papá bailaba muy bien. Esto, en otras eran decoradoras.

Esto, la mamá de esa que yo te digo que baila, esa, esa que murió también, esa cosía, tejía, bordaba, hacía cosas de macramé, con las manos, olvídate, lo que tú quisieras. O sea que todas, de alguna forma, tenían habilidades, ¿entiendes? Esto, por parte de mi papá.

Yo en eso salí a mi mamá.

[Jeanne d´Arc Casas] (20:28 - 20:31)
¿Y el abuelo de Dorita, él era puertorriqueño?

[Jacqueline Ortiz] (20:32 - 21:16)
Bueno, no, español. Por eso te digo que la vena viene de ahí. O sea, sí, su papá nació aquí, en Puerto Rico, pero su abuelo vino de España.

Vinieron tres, creo que eran tres primos. Entre ellos, el papá de Yoyo Boing, el papá de Yoyo Boing. Entonces ellos vinieron a Guayama.

De Guayama pasaron a Humacao, el papá de Yoyo Boing se quedó en Humacao. Entonces el otro, no sé, y el de nosotros, vino a Yabucoa. Entonces montó, no era panadería, sino hacía pan, ¿entiendes?

Hacía pan y vendía. Y entonces después mi abuelo.

(…)
Edit

[Jacqueline Ortiz] (24:24 - 24:30)

¿Tu conoces la doctora que vino aquí?, creo que Figueroa. No me acuerdo el apellido. La que te contactó a ti.

[Jeanne d´Arc Casas] (24:31 - 24:59)
Yo contacté... Es que yo hice como una gira. Cuando yo vine la última vez, que fue la semana pasada, yo tuve una corazonada, la verdad.

Esto es una cosa también, como que sí es académica y es lo que es mi grado, ¿verdad? De doctora. Pero también hay mucha intuición.

Sí, sí, sí. Porque soy artista, soy bailarina también y sigo los pasos de estas mujeres. Ok.

Y yo ese fue, creo que fue un lunes, que de momento me vino a la cabeza tirarme para acá.

[Jacqueline Ortiz] (25:00 - 25:00)
Fíjate.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:01 - 25:02)
Así, se los digo como...

[Jacqueline Ortiz] (25:02 - 25:03)
O sea, tú estás acá de vacaciones.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:03 - 25:08)
Yo estoy de vacaciones aquí trabajando. Porque también soy actriz y bailarina y tengo proyectos.

[Jacqueline Ortiz] (25:09 - 25:09)
Ok.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:09 - 25:12)
Y talleres que estoy dando y tal, o sea, que también tengo, verdad…

[Jacqueline Ortiz] (25:12 - 25:12)
Sí.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:13 - 25:17)
Y pues ese día, pues a mí me vino así, le eché gasolina al carro y me tiré para acá.

[Jacqueline Ortiz] (25:18 - 25:18)
Fíjate.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:18 - 25:43)
Entonces fui al cementerio pensando que de alguna manera, pues, ella iba a estar allí o no sé, fue una corazonada, la verdad. De ahí pregunté y me dieron las instrucciones para llegar a la alcaldía. En la alcaldía le pregunté a una señora y entonces le di mi información pero ella como que no me respondió nada para atrás.

Pero la secretaria que estaba en la alcaldía me dijo, vete a la biblioteca.

[Jacqueline Ortiz] (25:44 - 25:44)
Ajá.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:44 - 25:56)
Y entonces, pues nada, guié a la biblioteca. Sí. Y entonces en la biblioteca me encuentro con estas tres mujeres, les explico el proyecto y una de ellas había sido algo de turismo.

[Jacqueline Ortiz] (25:56 - 25:57)
Ok.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:57 - 25:58)
Tita se llama.

[Jacqueline Ortiz] (25:58 - 25:58)
Tita.

[Jeanne d´Arc Casas] (25:58 - 26:31)
Había trabajado con el tema del turismo acá en... en el... acá en Yabucoa. Y entonces ella fue la que me contactó con esta señora que se llama Mervin. Que... que pues que también había sido historiadora, que no sé qué.

Y entonces, pues yo empecé a llamarla. Todo esto es todo como una cosa de conexiones. Esto también fui a la panadería porque por alguna razón ellas también me dijeron chequéate a la panadería porque como tiene el mismo apellido igual son las mismas personas.

O sea, esto es todo como un poco como preguntando.

[Jacqueline Ortiz] (26:31 - 26:32)
no te mandó aquí?

[Jeanne d´Arc Casas] (26:32 - 26:51)
El de la panadería no me mandó esto, pero yo sí llamé a la oficina del lado que es un licenciado que supongo que es familia de ustedes también. Sí. Y entonces ella me dio el email y entonces le escribí, pero pues ahí como que no me contestó, pero bueno.

Pero sí, Mervin fue la que entonces dio con usted.

[Jacqueline Ortiz] (26:52 - 27:00)
Sí, ella vino y habló conmigo y me dijo yo soy fulana de tal, yo soy doctora tal. Esto, y usted me explicó. Sí, sí.

Y después como no, yo dije si.

[Jeanne d´Arc Casas] (27:00 - 27:25)
Sí, sí. Pero ha sido a base de preguntando y de... Y sí, la panadería cuando vi la fecha, dije no, esto tiene que ser, tiene que ser, o sea, todo como que aumentó empezó a conectar, pero viene desde un lugar muy intuitivo y muy de preguntando, de porque en los, ¿saben?

Porque en todos los lugares grandes, ciudades grandes o pueblos pequeños, siempre al final la información a veces sale de preguntar.

[Jacqueline Ortiz] (27:25 - 27:26)
Eso es así.

[Jeanne d´Arc Casas] (27:26 - 27:34)
No, que es un poco como de preguntar, de hablar y hablando la gente se entiende, dice el dicho, ¿no? Entonces, es un poco por ahí como llegué hasta aquí.

Y tenía muchas alumnas. [Jacqueline Ortiz] (27:36 - 27:39)
Mira, ¿y tu universidad está en qué, en qué lugar?

[Jeanne d´Arc Casas] (27:39 - 27:42)
En Madrid. Ah, en Madrid. Sí, en Madrid. En Getafe.

(…)
Edit

[Jacqueline Ortiz] (29:18 - 29:21)
Ah, Titi Doris también dio clases aquí en Yabucoa en los altos de la panadería.

[Jeanne d´Arc Casas] (29:21 - 29:23)
¿Ah si?, ¿Ella también tenía una escuela ahí?

[Jacqueline Ortiz] (29: 23 - 29:34)
Sí, sí, todos esto los sábados las tenía esto, muchacha…

[Jeanne d´Arc Casas] (29:34 - 29:37)
¿Y tenía muchas alumnas?

[Jacqueline Ortiz] (29:37 - 29:44)
Sí, sí, sí. Las alumnas más bien de las amigas de las familias, o sea, de las amistades.

(…)
Edit