

Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940

INMACULADA MATÍA POLO

2022. *Cuadernos de Etnomusicología* N°17(1)

Palabras clave: Danza, Laura de Santelmo, Franquismo, Coros y Danzas, Real Conservatorio de Música y Declamación

Keywords: *Dance, Laura de Santelmo, Francoism, "Coros y Danzas", Real Conservatorio de Música y Declamación*

Cita recomendada:

Matía Polo, Inmaculada 2022. "Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940". *Cuadernos de Etnomusicología* N°17(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

DANZA EN TIEMPOS DE POSGUERRA: ESPACIOS DE INTERVENCIÓN CULTURAL EN LA ESPAÑA DE 1940

Inmaculada Matía Polo
(Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

Las relaciones entre la cultura y los regímenes dictatoriales son una constante a lo largo de la historia, ya sea a través de regulaciones que controlan la enseñanza, y la práctica de una determinada manifestación cultural o ya sea a través de la prohibición y represión de actividades entendidas como oposición a los principios en los que el poder se representa. Ya desde los años de la Guerra Civil Española (1936-1939) la música y la danza fueron objetos de intervención por el bando de los nacionales, aspecto que, tras el triunfo de Franco, se incrementó a través del control tanto de los espacios de enseñanza, como de práctica y de comunicación. Partiendo de las reflexiones de autores como Arce (2019), Contreras (2009) Martínez del Fresno (2017) o Pérez Zalduondo (2013, 2019), en este artículo nos interesa responder a cuestiones vinculadas a la configuración de los estudios de baile en el Real Conservatorio de Música y Declamación, así como su relación e imbricación con otra de las instituciones más visibles del franquismo, como fueron los Coros y Danzas de la Sección Femenina de Falange.

Palabras clave: Danza, Laura de Santelmo, Franquismo, Coros y Danzas, Real Conservatorio de Música y Declamación

Abstract

The relations between culture and dictatorial regimes are a constant throughout history, both through regulatory relations that control teaching, and the practice of a certain cultural manifestation, or through the prohibition and repression of activities understood as opposition to the principles in which power is represented. Since the years of the Spanish Civil War (1936-1939), music and dance were objects of intervention by the nationals' side, an aspect that, after Franco's triumph, was increased through the control of both the spaces of teaching, as well as practice and communication. Based on the reflections of

authors such as Arce (2019), Contreras (2009) Martínez del Fresno (2017) or Pérez Zalduondo (2013, 2019), the aim of this article is answering both questions related to the configuration of dance studios in the Real Conservatorio de Música y Declamación, as well as its relationship and interweaving with another of the most visible institutions of the Franco regime: the “Coros y Danzas” of the Feminine Section of the Falange.

Keywords: Dance, Laura de Santelmo, Francoism, “Coros y Danzas”, Real Conservatorio de Música y Declamación

Un nuevo programa ideológico tras el fin de la guerra: los grupos de Coros y Danzas

Tras el fin de la Guerra Civil española, una de las primeras preocupaciones del régimen franquista fue el control y la estabilización de instituciones que permitirán la construcción de un “Nuevo Estado” de acuerdo a los principios ideológicos vinculados a una primera etapa. Si bien el franquismo se alzó destruyendo un anterior gobierno de legitimidad democrática, con la idea de evitar una imagen rupturista, se mantuvieron instituciones y símbolos que habían formado parte del pasado, aunque se instrumentalizaron de acuerdo a un nuevo programa ideológico. Este fue el caso del Conservatorio de Madrid, cuya enseñanza de bailes regionales no estuvo aislada de las políticas promovidas por el régimen, sino que fueron parte de ellas y, junto con la Cátedra de Folklore que dirigirá Manuel García Matos en este mismo centro, se convirtieron en uno de los referentes de las agrupaciones surgidas en 1939 en el seno de la Sección Femenina del Movimiento Nacional (Delgado 2003: 49).

Bajo el impulso de Pilar Primo de Rivera, la creación de estos grupos de Coros y Danzas –cuyos objetivos culturales junto con el adoctrinamiento político, a la par que, una educación teórico-práctica diseñada en los moldes del catolicismo, coinciden con las líneas marcadas en el Conservatorio–, sirvieron para revalorizar y popularizar los cancioneros de las distintas provincias, o mejor, parte escogida de esos cancioneros. Aunque su legado sigue siendo principal para el conocimiento de la tradición, por un lado, obviaron la función para la que eran concebidas las tonadas y bailes, quedando en segundo plano el valor propio

de los elementos locales en pro del carácter patrio y por otro, estigmatizaron la tradición que, a partir de entonces, pasaba a ser propiedad de un tipo de manifestación política. No hay que olvidar que, desde los comienzos de la dictadura, el folklore musical fue utilizado como una de las herramientas para la transmisión de una ideología vinculada al bando ganador. Tal y como señala el profesor Juan Francisco Murcia, exaltar la riqueza y multiplicidad de cada una de las regiones, haciendo hincapié en sus diferencias, sirvió además para silenciar aquellos posibles conatos de nacionalismo (Murcia Galián 2017: 228).

Creada en junio 1934 como una rama femenina del Partido de la Falange Española, y encargada casi con exclusividad de la formación femenina, la Sección Femenina estuvo capitaneada por la hermana de José Antonio, Pilar Primo de Rivera. En 1939 dentro de la Sección se fundaron los Coros y Danzas, cuyo objetivo no fue simplemente cultural, sino que además fue un importante instrumento de propaganda puesto al servicio del régimen franquista. Dentro de los fines que procuraban, estaba el adoctrinamiento político de las mujeres, a la par que una educación teórico-práctica diseñada en los moldes del catolicismo. El esquema de valores estaba determinado por suponía el rescate de los esquemas tradicionales en los que confirmaba el papel de subordinación de la mujer a las figuras de la autoridad masculina (padre-marido-jefe). Tal y como establece la profesora Estrella Casero, los presupuestos de la Sección Femenina respondían a los fines generales que preconizaba el partido de la Falange.

[...] Se rememoraba la grandeza del pasado español, pero no con la intención de resucitar determinadas formas políticas o sistemas dinásticos, sino para recuperar personajes o momentos históricos que debían ser recordados e imitados. Es decir, para apropiarse de su espíritu y aplicarlo a la nueva situación. La exaltación de esa grandeza se apoyaba en una tríada recurrente: la raza, el destino imperial de España y un nacionalismo extremo. Se trata de tres ingredientes ideológicos de clara inspiración fascista, pero la Falange evitaba hacer explícito este parentesco y resaltaba en cambio el carácter original y específicamente español de su programa... (Casero 2000: 18)

Las posturas ideológicas fueron más contundentes en una primera etapa, y se fueron suavizando a partir de los años finales de la década de los cincuenta y sobre todo a raíz de la aprobación de la Ley sobre Igualdad de Derechos

Políticos, Profesionales y de Trabajo de la Mujer el 22 de julio de 1961, que fue redactada a instancias de la propia Sección.

Un primer cometido fue organizar cursos de instructoras de música; que tuvieron lugar en distintas provincias españolas. Las asignaturas que integraban los cursos de estos años estaban divididas en materias teóricas y prácticas. Entre las primeras figuraban, principalmente, pedagogía musical y folklore; entre las segundas, como el objetivo central era crear coros, impostación de la voz, vocalización, fraseo expresivo y práctica coral monódica y polifónica. Aparte de la formación de coros, el Departamento de Música tenía interés en organizar la investigación folklórica, y para ello, a las instructoras de música que se graduaban en los cursos, se les encomendaba la tarea de recorrer su provincia recopilando todo tipo de información, con el objeto de establecer un repertorio de cada lugar, que incluía también las danzas.¹

El procedimiento era el siguiente: los grupos de acción local o provincial redactaban en un modelo de fichas establecido previamente desde la Regiduría Central todos los datos que conocían o consideraban de interés para el historial de cada canción o danza recopilada. En algunos casos la provincia se quedaba con una copia, pero en la mayor parte de los casos no. E incluso, debido a la dificultad para gestionar la información, las fichas se perdían en las propias provincias. La cantidad y la calidad de la información recogida en cada comunidad dependían tanto de aspectos subjetivos, como por ejemplo quiénes eran los encargados de su elaboración, como objetivos, el dinero con el que se contaba para poder llevar a cabo la tarea. En gran parte de los casos este aspecto fue determinante, sobre todo cuando ni siquiera se tenía el apoyo de la autoridad provincial o de alguien cercano al Movimiento de Falange que estimulase la recogida (Casero 2000: 86). Muchas fichas, desafortunadamente, se han perdido, otras están en manos de particulares y algunas de ellas olvidadas en cajas sin clasificar en las delegaciones territoriales de las comunidades autónomas.

¹ Una de las fuentes fundamentales en el estudio del folklore y su evolución en los últimos setenta años, han sido los informes redactados por las cátedras ambulantes de la Sección y sus delegadas locales, que se ocupaban de recoger y organizar las canciones y los bailes del lugar (Porro 2011:131-13).

Los informes sobre el folklore local recogido en las visitas a los pueblos por las instructoras de música y danzas, eran depositados en las delegaciones locales después de enviar una copia a la Regiduría Central de Madrid, contestando a diferentes cuestiones sobre el origen y la historia de la danza que se representaba. Estas cuestiones eran las siguientes: provincia que la envía (la danza); lugar al que pertenece la danza; lugar donde fue recogida; detalle de su coreografía; compás y ritmo en el que está escrito; fecha aproximada en la que se baila; instrumentos indispensables que acompañan a la danza, indicando cuántos es cada uno; número de danzantes indicando, si por la composición de sus figuras es necesario un número determinado de estos; motivo por el que ejecuta la danza; historial de la danza; por quién fue recogida la danza y fecha; por quién el historial y fecha; grupo que la presenta por primera vez y fecha; lugar que quedó en el concurso y fecha de éste; los datos que se acompañan están tomados de (indicar documento, archivo, etc); traje con el que se ejecuta (lugar a donde pertenece, si es de aldeana rica, pobre...); coplas y música con que se ejecutó (anotar nada más el título) y adjunta ambas en papel pautado de igual tamaño que la ficha y finalmente un apartado relativo a posibles observaciones.

La ficha era bastante completa e incluía datos referidos tanto al recopilador como a los ejecutantes. Es de especificar que las cuestiones no siempre se contestaban y las más de las veces las respuestas eran de un carácter general, más que dudoso, debido al desconocimiento que de esa danza se tenía desde el punto de vista histórico o musical. A pesar de todo ello, el referente de los recopiladores y cantores, las partituras y los textos son fundamentales para una comprensión más completa del repertorio, aunque por su vinculación política han sido denostados hasta hace no mucho (Porro 2011: 131-133)

Si bien el evento anual de mayor relevancia eran los concursos nacionales establecidos a partir de 1942, entre 1948 y 1962 los Coros y Danzas recorrieron todo el mundo; hubo dos viajes a Hispanoamérica, a partir de los cuales comienzan las participaciones en festivales europeos. Desde los años 1950, se integran en distintas organizaciones: Confederación Internacional de Grupos Folklóricos y la Confederación Internacional de Organizadores de Festivales de Folklore, de la que es miembro fundador. Además de la recogida del folklore, se realizaron alrededor de cien documentales, que retrataron la danza, para su

emisión por Televisión Española y por el noticiero oficial del régimen, NO-DO. La Sección Femenina desaparece por decreto de disolución del Movimiento Nacional el 1 de abril de 1977.

En líneas generales, aunque los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina sirvieron para revalorizar y popularizar los cancioneros de las distintas provincias, o mejor, parte escogida de esos cancioneros, y su conocimiento sigue siendo principal para el conocimiento de la tradición, aunque obviaron la función para la que eran concebidas las tonadas y bailes, quedando en segundo plano el valor propio de los elementos locales en pro del carácter patrio y por otro, estigmatizaron la tradición que, a partir de entonces, pasaba a ser propiedad de un tipo de manifestación política. Además, coincido con el investigador Carlos A. Porro, esta herencia acabó por sustituir radicalmente ademanes, estilos y formas autóctonas del hecho tradicional que supuestamente rescataban, infravalorando o corrigiendo en el propio pueblo todas las manifestaciones culturales que se apartaban del modelo establecido según los criterios artísticos oficiales.

La cátedra de Bailes Folklóricos en el Real Conservatorio de Música y Declamación

El programa propagandístico del que formaban parte los Coros y Danzas tuvo otra línea de acción, vinculada a la centralización de las instituciones para acabar con el separatismo y el conservadurismo regional. Un centralismo que, en relación con un propósito dogmático de unidad, formaba parte de una Cruzada Nacional contra la atomización de estamentos y de todo aquello que representara una fractura del poder establecido. Estas instituciones se establecieron de acuerdo a un funcionariado basado en el modelo francés, con amplias corporaciones privilegiadas y con un personal que adquiriría un estatus de pertenencia a un determinado cuerpo de actividad.

De acuerdo a una política de depuración profesional, se controló el acceso a los puestos vinculados a la función pública y para ello se crearon comisiones específicas que pudiesen informar sobre aspectos referentes a las afiliaciones políticas, a las actitudes religiosas y a las actuaciones públicas, profesionales y privadas del funcionariado (Contreras 2009: 570). De todas las instituciones

vinculadas a la instrucción pública, una de las más afectadas fue el Conservatorio de Música de Madrid, con ocho profesores de músicas sancionados entre los que se encuentran los nombres de Osar Esplá Julián Bautista o Martínez Torner.

Si bien tras la finalización de la guerra la gran mayoría del personal se reincorporó a su actividad desarrollada en la institución, previamente hubo una constatación de que eran figuras coincidentes (y no disidentes) con el programa de reconstrucción nacional. En este sentido, se elaboraron una serie de formularios que trataban de ahondar en su anterior grado de implicación con el régimen republicano, así como se difundió un nuevo código político comprensible por todos, y que garantizaba la construcción de un consenso en la adhesión al régimen (Mir 2000: 286).

Esta línea fue la que sirvió para seleccionar a Laura Navarro Alonso, conocida como Laura de Santelmo (1896-1970), como profesora del entonces Real Conservatorio de Música y Declamación. Frente a figuras más reconocidas de la danza española, su perfil “no sospechoso” de estar vinculado al bando de los vencidos, hace que en 1939 entre a formar parte del cuerpo de docentes como profesora interina de la asignatura de Bailes Folklóricos Españoles, dentro de la sección de Declamación. En 1931, Cipriano Rivas Cherif había propuesto una cátedra parecida a Antonia Mercé en un artículo publicado en el periódico *El Sol*. Fallecida la Argentina, precursora en la recuperación folklórica, en 1936, y exiliadas Encarnación López, “la Argentinista”, y su hermana Pilar, fue Santelmo, también conocedora de los bailes populares, la elegida por Nemesio Otaño para ocupar la plaza. Aunque no he encontrado ningún documento en el que mostrase su adscripción al régimen de Franco, a partir de la finalización de la guerra, participó en todos los actos a los que fue requerida por el partido, y aceptó las condecoraciones otorgadas por las instituciones oficiales, entre las que se incluyeron la Encomienda de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes, la del Real Conservatorio de Música y la medalla de Carlos III. Asimismo, su ferviente religiosidad era del todo adecuada al tamiz católico con que el franquismo pretendía cubrir las instituciones en oposición a la laicidad de

² Rivas Cherif. “Embajadora extraordinaria”, *El Sol*, 2 de diciembre de 1931.

la República³. Entrevistada para el periódico *ABC* por Juan Pujol, Santelmo afirmaría: “Pues sí que lo soy. Devota de la virgen. Como casi todas las sevillanas. Mojigata, no. Devota sí. Pero quizás es mejor no hablar de eso...”⁴. Este diálogo se producía en julio de 1931, apenas proclamada la Segunda República en España.

Laura de Santelmo había nacido en 1896⁵ y siguiendo la estela de las bailarinas andaluzas sin apenas formación académica, de ella destacaba su gracia y versatilidad para la asunción de distintos personajes de la danza, así como su manejo de los brazos. Sus primeros triunfos los realizó en el ámbito de las varietés, donde llega a convertirse en una artista de éxito, reproduciendo el canon de la mujer andaluza y representando con sus bailes el concepto de “lo pintoresco”. A partir de febrero de 1931, cuando interpreta en la Ópera Garnier de París la zarzuela *La ilustre fregona*⁶ y sobre todo después del estreno en 1933 de *La vida breve* de Manuel de Falla en el Liceo de Barcelona⁷, acompañada de Vicente Escudero, se convierte, junto con Antonia Mercé “La Argentina” y Encarnación López “La Argentinita”, en una de las figuras de referencia en la danza española”.

Durante la Guerra Civil apenas tenemos referencias que ilustren su actividad en los escenarios, y no es sino al finalizar la contienda cuando convierte la docencia en su actividad principal, ocupándose, junto al puesto de profesora en el Real Conservatorio de Música y Declamación, de una academia de baile en la calle Libertad, 23 que se sumaba a otras existentes como las de El Estampío, Los Pericet o Frasquillo y Quica. Dentro del repertorio impartido a las alumnas, en el que predominaba la enseñanza de los brazos “yo les enseño primero a mover las manos, después el movimiento de los brazos, por último el de los pies...”⁸, se incluían obras tomadas de su actividad como intérprete, como son

³ *Blanco y Negro*, 25 de mayo de 1963: 78.

⁴ Pujol, Juan: “Bailarina de España: Laura de Santelmo”, *ABC*, Madrid, 9 de julio, 1931: 16-17

⁵ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Expediente de Laura Navarro Álvarez.

⁶ Comedia lírica inspirada en la novela de Cervantes, escenificada por el administrador de la ópera Jacques Rouché, con texto y música de Raoul Laparra, donde obtiene un gran éxito, especialmente en la interpretación del baile de “La Malagueña”. En su elección para el reparto, según el cronista Mariano Daranas, destacó “el desgaire de algunos de sus ritmos clásicos y su aire españolizante. Daranas, Mariano: *ABC*, 18 de febrero de 1931: 8

⁷ Zanni, U.F. “La vida breve y El amor brujo”, *La Vanguardia*, 24 de noviembre de 1933: 9.

⁸ *Blanco y Negro*, Madrid, 25 de mayo 1963: 80.

Tanguillo, con música del maestro Orduña; “Danza nº 1” de *La vida breve* (Manuel de Falla); “Sacromonte” de las *Danzas Gitanas* (Joaquín Turina); “Granada” de la *Suite Española* op. 47 (Isaac Albéniz); extractos de la ópera *Goyescas* (Enrique Granados) o *Bolero* (Maurice Ravel) (Muñoz Zielinski 2002:107).

Siguiendo la información que nos ofrecen los Archivos del Real Conservatorio de Música, entonces de Música y Declamación, la toma de posesión de Laura de Santelmo se produce el 8 de octubre de 1939, bajo la dirección de Nemesio Otaño⁹. Su llegada coincide con una nueva época tras la contienda y el traslado del Conservatorio de unos locales situados en el Teatro Alcázar, en el que se había establecido de manera provisional, al palacio de la familia Bauer en la calle de San Bernardo.

En 1939 Nemesio Otaño, miembro de la Compañía de Jesús desde 1896, era la figura musical más influyente en España. Gran apasionado de la música popular, durante la guerra civil había escrito numerosos artículos en torno a los himnos marciales y en 1937 fue llamado de forma oficial a Salamanca, para que preparase el llamado Cancionero patriótico. No fue posible tal extremo, aunque sí sacó a la luz la publicación *Toques de guerra del Ejército español* y comenzó una etapa vinculada a las instituciones oficiales. Tras el fin de la contienda, Otaño propuso a Falla como director del Conservatorio, tal y como referencia la correspondencia conservada entre ambos músicos. Sin embargo, Falla rechazó este cargo, llegando a afirmar en una de las misivas de respuesta que se sintió tan mal con el ofrecimiento que hubo de guardar cama (López Calo 2001: 294).

Tras su renuncia, el Ministro José Ibañez Martín, que accedió al puesto sucediendo a Pedro Sainz Rodríguez, le nombró a él como director del Conservatorio el 5 de julio de 1940. Asimismo, se le encargó la dirección de la revista *Ritmo* y fue nombrado presidente de la Orquesta Filarmónica. Como director del Conservatorio, Otaño logró organizar la institución, subir el sueldo a los docentes y efectuar una transformación radical de la legislación a través del Decreto publicado el 15 de junio del año 1942 y aparecido en Boletín Oficial el 4 de julio de ese mismo año, que reforma y completa el anterior de 1917. En el

⁹ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Acta de toma de posesión Laura Santelmo, 8 de octubre 1939, mss.

Preámbulo se consignan los motivos que aconsejan esta reorganización, los cuales se reducen al fomento de la educación y la cultura en la música, en el arte dramático y en las danzas artísticas y folklóricas, a la unificación del plan de enseñanzas para todos los Conservatorios y a una mejor y más práctica clasificación del profesorado¹⁰. El Decreto estableció la distinción del Conservatorio de Madrid como el espacio en el que se desarrollan las enseñanzas de grado superior, distinguiéndole del resto donde se realizan las materias con categoría de profesionales. De esta manera se conformaron en orden jerárquico, tres tipos de centros: Superiores, Profesionales y Elementales.

En el Conservatorio Superior se añadió un segundo subdirector encargado de la Sección de Declamación. Asimismo, se estableció que los cargos directivos del mismo serán elegidos por el Ministerio entre los catedráticos numerarios del Claustro de Profesores y se crea la Inspección General de Conservatorios, encargada de supervisar la actividad del resto de Conservatorios de España, y cuyo cargo será desempeñado por los catedráticos numerarios nombrados por el Ministerio. El Currículo queda organizado de la siguiente manera: Cátedras numerarias tanto en la sección de música como en la de declamación, y clases especiales, en las que se distinguen especialidades instrumentales y asignaturas. En este sentido, la sección de Declamación queda estructurada en las cátedras: Dicción y Lectura expresiva, Declamación práctica, Indumentaria y Caracterización e Historia de la Literatura y Arte dramático. Finalmente, se establece un curso superior de último grado: Dirección, Realización y Presentación teatral.

El profesorado se organizó en cuatro categorías de docentes, cuya denominación la obtenían dependiendo del tipo de materia a la que se vincularan: Catedráticos numerarios, que se ocupan de los contenidos calificadas como cátedras numerarias, profesores especiales, profesores auxiliares y profesores encargados de cursos, que no forman parte de la plantilla de la institución, pero que son llamados de manera excepcional para impartir cursos de ampliación y perfeccionamiento (Delgado García 2003:43-45). Debido a esta reforma, la asignatura de Bailes Folklóricos en disposición oficial

¹⁰ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, curso 1942-1943.

refrendada por el Ministro de Educación Nacional se convierte en cátedra de Bailes Folkloricos Españoles adscrita al Real Conservatorio de Música, pasando Laura Navarro Alonso, hasta entonces profesora numeraria, a convertirse en la primera catedrática de la materia.

A mediados del curso 1940 -1941, y debido al aumento de alumnos, se establecería una plaza de Profesora Auxiliar de Bailes Folkloricos, a cargo de Carmen García Sevilla¹¹. Hay que reseñar que en la carta de nombramiento de esta última y debido a los problemas presupuestarios arrastrados prácticamente desde la creación del Conservatorio, pero que durante y tras la contienda se acentúan, se establece el carácter gratuito de su actividad.

Si bien en los archivos del Conservatorio no se recoge ningún plan de estudios elaborado por Laura de Santelmo, el periódico *La Vanguardia Española* recoge en la noticia publicada el 5 de abril de 1940, información que ilustra las materias impartidas en la cátedra, en un principio planteada en cuatro años.

Se ha inaugurado el curso de bailes folklóricos en el Conservatorio de Música, bajo la dirección de la bailarina Laura Santelmo.

El plan de estudios abarca cuatro cursos: uno intensivo y tres normales. El cursillo intensivo será de preparación plástica y rítmica y de gimnasia y cultura física, indispensable para conseguir la agilidad y la soltura necesaria. En él se enseñan todos los pasos, movimientos y posturas que, en cualquier momento, de modo natural, obliguen a hacer bellas y artísticas las posturas del cuerpo. Concluido este cursillo, los alumnos que lo aprueben serán divididos en dos grupos: los que tengan menos de quince años y los que sobrepasen de esta edad. Los mayores solo estudiarán dos cursos normales, pues el primero y el tercero, dada su mayor capacidad de resistencia, se reducirá a un solo curso.

En el primero y segundo curso se estudiarán ya concretamente los pasos de baile de tipo elemental, aplicables a todos los bailes de tipo clásico, entre los que se encuentran nuestras danzas regionales. Se procurará el enlace entre los movimientos graciosamente rítmicos, aprendidos en el primer curso, y los pasos en concreto. Se acostumbrará al alumno a la facilidad de la expresión rítmica, complemento substancial de las danzas en su aspecto escénico. Cuando los alumnos hayan progresado convenientemente, se les empezará a enseñar la

¹¹ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música. Acta de toma de posesión de Carmen García Sevilla, 28 de enero 1941, mss.

práctica de los instrumentos de acompañamiento, castañuelas, panderos, etc...y solfeo. Al final del curso, los alumnos deberán interpretar ya algunas danzas populares españolas de las más sencillas.

Los alumnos, acabados sus estudios, pasarán a formar parte de los cuerpos generales de baile, que podrán poner su arte al servicio del Estado o de cualquier Empresa.

El primer cursillo, que acaba de empezar, concluirá el 30 de junio.

Las clases de bailes folklóricos españoles han sido creadas en el Conservatorio, por orden de la Dirección General de Bellas Artes, dependiente del Ministerio de Educación Nacional”¹²

Tal y como se desprende de la lectura del artículo, el primer curso era introductorio y planteado para conseguir las habilidades físicas necesarias para el aprendizaje posterior, primando la búsqueda de agilidad y la consecución de formas bellas en los movimientos. Posteriormente el alumno era introducido en la enseñanza de los llamados pasos “de tipo clásico”, entre los que estarían incluidos las danzas regionales. Por último, la utilización de los acompañamientos sonoros en forma de palillos y panderos, estaba reservado para los cursos superiores, una vez que el discente ya tenía adquirida una mínima técnica corporal que le permitiese abordar con solvencia la ejecución de de los bailes requeridos. En cuanto a la metodología del aprendizaje, Laura de Santelmo no utiliza referencias de otros maestros, sino que aplica su propio sistema de enseñanza creado a través de su experiencia como intérprete, y del conocimiento adquirido en los escenarios. Si bien en un principio se planteó la cátedra en cuatro cursos, finalmente quedarían conformados en un total de cinco.

A pesar de que en los inicios del franquismo el número de alumnos matriculados en el Conservatorio fue crítico¹³, en su primer año como docente en el curso 1939-1940, tuvo un total de cuarenta y siete discentes, de los cuales únicamente uno pertenecía al género masculino, que ni siquiera llegó a

¹² “Inauguración de un curso de bailes folklóricos”, *La Vanguardia Española*, 5 de abril de 1940: 6.

¹³ En este sentido remito a la investigación efectuada por Gema Pérez Zalduondo. 2003. *Una música para el «Nuevo Estado»*. *Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.

presentarse a los exámenes finales. Este dato fue una constante en su enseñanza, ya que a pesar de que con los años aumentaron notablemente el número de matriculados, llegando a ser la asignatura más solicitada en la sección de Declamación, a partir del curso 1943-1944, se trató exclusivamente de mujeres. El año de inauguración de Cátedra, Laura de Santelmo imparte el primero de los cinco niveles de enseñanza, que quedarían establecidos en el curso 1944-1945. Siguiendo la información que nos ofrece el Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, en el curso de 1946-1947 presenta a la alumna Carmen Rodríguez Bardasco a los concursos anuales que celebraba la institución, y en el que se examinaba a los discentes más destacados de cada asignatura, dotándoles con distintos premios de carácter económico. El jurado era heterogéneo, y estaba formado por profesores que impartían otras materias en la institución. El repertorio obligado en la Cátedra de Bailes Folklóricos exceptuando este primer curso que se interpretó un “Bolero mallorquí”, estuvo conformado por obras de Enrique Granados. De esta manera el curso siguiente las piezas a ejecutar fueron el “Intermedio” de la ópera *Goyescas* (María Pastora Rosende Pérez, diploma de segunda clase); “La Maja y el Ruiseñor” también de la ópera *Goyescas* (María del Carmen Madariaga, diploma de segunda clase) y “Danza nº 3” de *Doce danzas Españolas* (Benita Jabato Muñoz, diploma de segunda clase)¹⁴

La cátedra de Laura de Santelmo no permaneció al margen del devenir del Conservatorio. Una vez comenzada la década de 1940, las enseñanzas religiosas fueron implantándose de manera progresiva en todos los niveles formativos, y es a través de los Decretos del 24 y 29 de septiembre de 1944 cuando se establecen de manera oficial en el Conservatorio Superior de Música, así como Centros de grado Medio y Elemental dependientes de la Direcciones Generales de Enseñanza Profesional y Técnica y Bellas Artes. Se pretendía la

¹⁴ De forma paralela, durante estos años de docencia, Laura de Santelmo continuó su actividad escénica, a veces como solista, como el 6 de mayo de 1941 en el Teatro de La Comedia con un concierto de danzas; en el concierto de Gala organizado por la Junta Política y celebrado el 29 de mayo de 1941 en honor de los delegados alemanes y celebrado en el Teatro Español con la dirección musical de Bartolomé Pérez Casas, o supervisando la actuación de sus alumnas, dentro de cuyas apariciones sobresale la celebrada el 22 de noviembre de 1943 en el Teatro Español como consecuencia de la Festividad de Santa Cecilia y la Distribución de Premios del Conservatorio y el Festival Artístico organizado en el Teatro María Guerrero por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid y patrocinado por el Ministro de Educación Nacional, el 5 de junio de 1944. “Laura Santelmo en la Comedia”, *ABC*, 1 de mayo de 1941.

formación del individuo no sólo desde un punto de vista de especialización técnica, sino con una docencia enmarcada en el humanismo cristiano y que permitiese una formación total del hombre.

Recibió el Nuevo Estado los Centros de Enseñanza en lamentable orfandad educativa, y se apresuró a declarar que nunca será posible conseguir una formación completa del hombre si se le oculta o niega el conocimiento o el estímulo de los principios de Religión y Moral que perfeccionan el espíritu [...] ¹⁵

A este respecto, la música y la danza, se consideraban elementos indispensables para la formación de un artista cristiano, cuya forma de expresión estaría subordinada al servicio de Dios. En la inauguración del curso 1952-1953 del ya Real Conservatorio de Música, que tuvo lugar en Barcelona, Sopeña señalaba que la misión fundamental que atañía a los Conservatorios, era la formación del auténtico artista cristiano, que no niega ninguna forma de expresión, pero que sabe esencialmente que esa forma de expresión está al servicio, "...del acercarse un poco, de descubrir un poco, de desvelar un poco lo que es el misterio de la belleza de Dios" ¹⁶ En un concierto benéfico junto a la Orquesta Filarmónica dirigida por el profesor Jesús Arambarri, celebrado el 5 de abril de 1940 y en el que tomó parte Laura de Santelmo, Sainz de la Maza señalaba:

Baila con arrogancia y fe. Toda su figura se resume a veces en sus manos, de una encantadora expresividad. Tanto unida a la orquesta, como magistralmente acompañada por Aroca y a la guitarra por Montoya, supo animar las páginas de Falla, Albéniz, Ravel y Gombau, con bellos escorzos estilizados, sin mengua de lo que constituye la racial plástica del baile español, su médula y esencia ¹⁷.

En la última etapa del Real Conservatorio de Música y Declamación, Nemesio Otaño intenta renunciar en numerosas ocasiones al cargo, siéndole denegada su petición. Federico Sopeña diría de Otaño: "Estos últimos años fueron de abatimiento, de defenderse no molestando, de ampararse en no

¹⁵ Decreto de 29 de septiembre de 1944. Publicado en B.O.E., año IX, 21 de octubre de 1944, nº 295: 7940- 7941. Recogido en (Delgado García 2003: 43).

¹⁶ Sopeña, F. "Discurso del Padre Sopeña". *Música, Revista trimestral de los Conservatorios Españoles*, año I num. 2, octubre- diciembre, 1952: 122.

¹⁷ Sainz de la Maza, R.: Laura de Santelmo y la Orquesta Filarmónica", *ABC*, 6 de abril de 1940: 18.

molestar para que no lo molesten” (Sopeña 1967:175). En 1951 llega a la Dirección Federico Sopeña y el 11 de junio de 1952 la sección de Declamación se escinde de las enseñanzas generales de música, debido en gran medida al aumento de la demanda entre el alumnado, y se establecen a partir de entonces como disciplinas autónomas. A este respecto, Subirá señala que las dos enseñanzas convivían más por rutina que por necesidad, y por tanto “lo que debe de haber de enseñanza escénica dentro de las clases de canto del Conservatorio, puede y debe tener un sistema propio” (Sopeña 1967:183). A partir de entonces la cátedra de de Bailes Folklóricos Españoles se vincula a la entonces llamada Real Escuela Superior de Arte Dramático, cuyo puesto de dirección ocupó el profesor de Literatura Dramática Guillermo Díaz-Plaja, y que se sitúa en unos locales situados en la calle del Pez. Este aspecto sólo ocurrió en Madrid, ya que en el resto de los Conservatorios estatales no se separarían hasta la década de 1980.

Conclusiones

Las políticas de intervención promovidas por el régimen franquista condicionaron la enseñanza de la danza en las instituciones oficiales y sirvieron para proyectar una cara amable del totalitarismo, representado a través la participación en festivales internacionales de los grupos de coros y danzas. Estos, si bien no hicieron distinción entre sus integrantes de acuerdo con su orientación política, sí sirvieron para configurar un determinado repertorio que era utilizado por el franquismo como un símbolo para exportar una idea de nación.

El interés por el folklore del régimen, permitió recuperar y mantener vivo un corpus musical y escénico (estereotipándolo a través de su reinterpretación) de acuerdo a una ideología al servicio del régimen. La diferencia regional se interpretó como un elemento de unidad que eliminaba cualquier intento de separatismo o de exclusión de los grupos más críticos con la dictadura. Este sentido de la colectividad, exportada a un público amplio, permitieron que se proyectaran una serie de significados y de trasvases de ideologías a través de la práctica escénica, especialmente representados en los actos y festivales anuales, cargados de un algo contenido propagandístico.

Bibliografía

Arce, Julio. 2020. "Recepción en La Granja. Franco, las "folclóricas" y las más altas jerarquías". *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson.

Casero, Estrella. 2000. *La España que bailó con Franco*. Madrid: Editorial Nuevas Estructuras.

Contreras, Igor. 2009. "Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo". *Revista de Musicología*, 32(1): 569-583

Delgado García, Fernando. 2003. *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.

López Calo, José. 2001. "Otaño Eguino, José María Nemesio". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, dir. E. Casares Rodicio, 294-295. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Martínez del Fresno, Beatriz y Vega Pichaco, Belén. 2017. *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Turnhout: Brepols.

Mir Consxtia. 2000. *Vivir es sobrevivir: Justicia, orden y marginación en la Cataluña de posguerra*. Lleida: Milenio.

Muñoz Zielinsky, Margarita. 2002. *Aspectos de la danza en Murcia en el siglo XX*. Universidad de Murcia.

Pérez Zalduondo, Gemma. 2003. *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo.

Porro, F. Carlos. 2011. *La tradición artística musical de Villada (Palencia)*. Palencia: C.A. Porro Editor.

Sopeña, Federico. 1967. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Vega Pichaco, Belén; Calero Carramolino, Elsa y Pérez Zalduondo, Gemma. 2019. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. Granada: Libargo.