

El magisterio de Laura de Santelmo: pionera catedrática de Bailes Folklóricos Españoles¹

MARÍA CABRERA FRUCTUOSO
Instituto de Historia, CSIC

Tras la finalización de la Guerra Civil española, el régimen franquista se abocó a estabilizar y controlar las instituciones públicas, con especial énfasis en las de carácter formativo, además de utilizar las artes escénicas como instrumento para construir una nueva imagen de España acorde con sus principios ideológicos (Pérez, 2013; Martínez del Fresno y Vega, 2017). Bajo estas premisas, se creó la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles, para la cual fue seleccionada Laura Navarro Álvarez, cuya trayectoria artística, reconocida dentro y fuera del país, y su ferviente religiosidad –garantía de un perfil considerado “no sospechoso” por el régimen– avalaron su nombramiento (Girasol, 1920).

Años antes, Cipriano Rivas Cherif propuso la creación de una cátedra similar para Antonia Mercé, *la Argentina*, en reconocimiento a su papel como embajadora cultural del país (1931). Esta idea fue bastante compartida en proyectos más sólidos y

1. Este artículo se inscribe en el proyecto ERC Consolidator Grant «Spain On Stage. Danza and the Imagination of National Identity» (SpainOnStage ERC- 2023-COG: 101125179) y «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref. PID2021-122286NB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa. Asimismo, ha sido posible gracias a la generosa ayuda del personal del Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y del Archivo General de la Administración.

pensados políticamente como *Proyecto de estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile* (1936), de Max Aub, y *Notas para la creación de un Teatro Nacional Español* (1937), de Federico Torralba Soriano. Sin embargo, el fallecimiento de Antonia Mercé en 1936, la guerra y el exilio de Encarnación López Júlvez, *la Argentinita*, y su hermana Pilar, demoraron la materialización de esa idea, que finalmente se concretó en 1939 con Laura Navarro como elegida para ocupar dicha plaza.

Laura Navarro Álvarez (Sevilla, 1896 - Madrid, 1977), conocida artísticamente como Laura de Santelmo, fue una figura destacada en la evolución de los bailes españoles durante el siglo xx. Su carrera profesional comenzó junto a su hermana Matilde, con quien formó la pareja artística «Las Macarenitas». Aunque sus actuaciones fueron celebradas por la calidad de sus números («Medina del Campo», 1912), fue la interpretación en solitario de Laura la que impulsó su madurez artística y la proyectó hacia la fama internacional, con actuaciones en escenarios de prestigio como el Olympia, la Ópera de París, el Cine Florida de Buenos Aires o el Teatro Colón de esta misma ciudad («En París», 1923; «Laura de Santelmo», 1932; «El teatro», 1932; «Banquete», 1933).

A partir de 1918, las fuentes hemerográficas recogen las actuaciones de Laura de Santelmo en el Teatro Romea de Murcia, donde, acompañada a la guitarra por el maestro Campillo, obtuvo un gran éxito. Destacaron especialmente sus interpretaciones de *Valle de Ansó* (baile regional del alto Aragón), *En la Alhambra* de Bretón, *Serenata española* y *Sevilla* de Albéniz («Laura de Santelmo», 1918). También se mencionan sus representaciones en el Teatro Cómico de Guadalajara, en el Teatro Principal de Burgos, en el Victoria Eugenia de San Sebastián o en el Trianon Palace de Madrid (Xelfi, 1918; «Teatro Principal», 1918; «Varietés», 1918; «Informaciones teatrales», 1918).

Sus temporadas prolíficas en El Dorado de Barcelona, conocido como Coliseo de variedades, fueron reseñadas por la prensa española en los años 1918, 1919, 1921 y 1923. Este escenario, que acogía una variada programación de espectáculos con conjuntos musicales, bailarinas, acróbatas y transformistas, presentó a Laura de Santelmo como «la genial intérprete de alma española»

(«El Dorado», 1918). Su presencia escénica, unida a su expresividad interpretativa y rítmica, construyó una imagen artística cargada de connotaciones hondas, profundas y misteriosas, hasta el punto de encarnar una «Salomé sevillana» e incluso «gitana», a pesar de no serlo (M. A., 1921).

La prensa de la época alimentó el imaginario romántico de lo español ofrecido por los viajeros del siglo XIX, presentando a Laura de Santelmo como la intérprete capaz de apagar el fuego –no exento de pasión y entrega– y de ofrecer su baile «a la luz de la luna» (M. A., 1921). Su danza evocaba la España trágica, concebida como un acto que «besa en la boca, como en una herida de puñalada, y que querría morir en el goce», representación de la «España dolorosa, la de las procesiones nazarenas y la de los cantares de sangre y de cementerio, la de los amores torturados y la vida pobre y fatalista, la España sarracena y cristiana, siempre en amores con la muerte» (M. A., 1921).

Convertida en el estereotipo de mujer andaluza, Laura de Santelmo despertó el interés de intelectuales y artistas. Gregorio Martínez Sierra la contrató en abril de 1921 para actuar en el Teatro Eslava («En Eslava», 1921). Posteriormente, ilustró *Serenata en el Guadalquivir* de Federico García Sanchiz, presentada el 29 de mayo de 1928 en el Teatro de la Comedia (J. A., 1928), y fue invitada por Cipriano Rivas Cherif a bailar en 1928 en la sala Rex de Madrid («Segundo», 1928). También atrajo la atención de dibujantes y pintores como Anselmo Miguel Nietos, Rafael Penagos o Joaquín Sorolla (Matía, 2012)² y ³. Aunque se le ha atribuido el apelativo de Santelmo a este último, Ibero (1966) relató que fue Alfonso XIII quien, en compañía de Sorolla y la propia Laura Navarro, tras descartar la primera opción del monarca, «Laura de Petrarca», propuso finalmente el sobrenombre de Santelmo.

2. En 1931 tuvo lugar en París la exposición de Luis de la Rosa, en la que se podían observar representaciones de actitudes de baile de Laura de Santelmo, así como de La Argentina o Teresina Boronat (Fabra, 1931).

3. Aunque se le ha atribuido el apelativo de Santelmo a este último, Ibero (1966) relató que fue Alfonso XIII quien, en compañía de Sorolla y la propia Laura Navarro, tras descartar la primera opción del monarca, «Laura de Petrarca», propuso finalmente el sobrenombre de Santelmo.

En Barcelona también se destacan las representaciones de Laura de Santelmo en el Liceo en 1933, donde interpretó *La vida breve* y *El amor brujo*, de Manuel de Falla, *ballets* que fueron enormemente aclamados (A. M., 1933). Dos años después, sus actuaciones en el Teatro Barcelona fueron calificadas como «la novedad escénica más interesante que existe en Barcelona» («Teatro Barcelona», 1935, p. 20). *El Diario Universal* (1933) incluso planteó retóricamente: «¿Qué Laura de San Telmo es una de las mejores bailarinas actuales de género español? No es necesario contestar a la pregunta».

Su programa estaba compuesto generalmente por bailes flamencos, como alegrías o tangos, y un repertorio de músicas clásicas españolas de Ravel, Falla, Albéniz, Malats, Gombau y Granados («Teatros», 1935). En estas piezas, Laura de Santelmo conseguía exprimir recursos populares españoles a través de la «estilización literaria, inteligente y científica», creando «coreografía[s] de laboratorio» (Puig, 1951, p. 323).

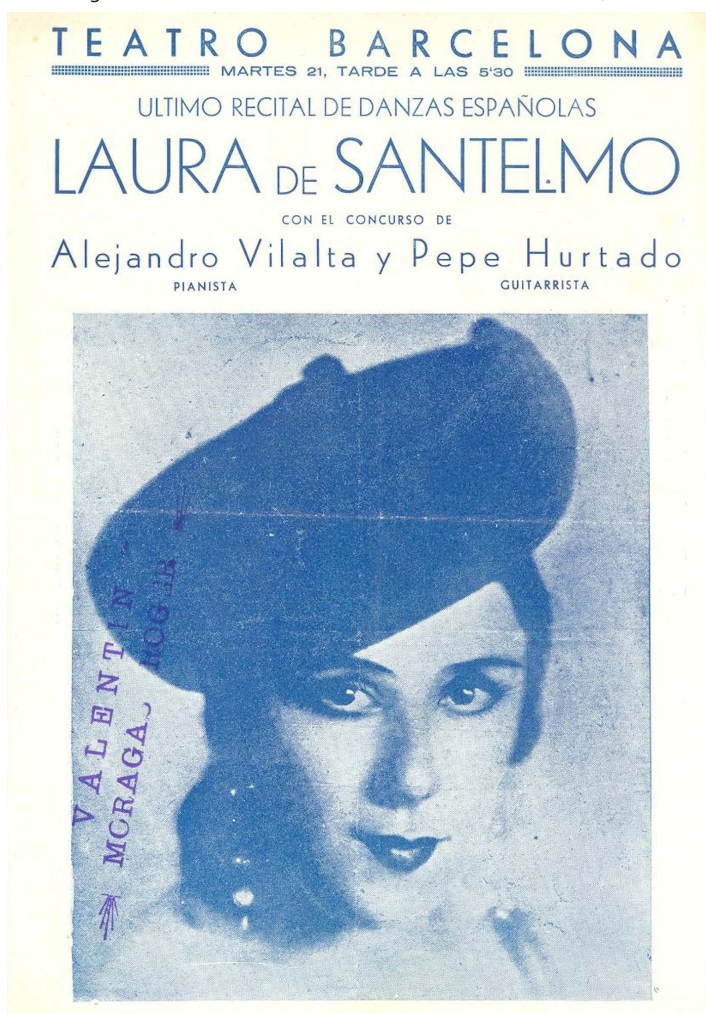
A menudo equiparada con grandes figuras de la Edad de Plata como Antonia Mercé y Encarnación López, y reconocida incluso como «rival de Pastora Imperio» («Teatro Principal», 1918), Laura Navarro no solo fue una intérprete y coreógrafa de repercusión transcendental en la danza escénica española en el primer tercio del siglo XX, sino que se dedicó especialmente a la labor docente en Madrid. Entre 1939 y 1952 impartió clases en el Real Conservatorio de Música y Declamación y, posteriormente, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, donde permaneció hasta su jubilación en 1966. Paralelamente, dirigía su propia escuela en la calle Libertad n.º 23, donde también residía.

Para Laura Navarro, la enseñanza de la danza reflejaba su compromiso, dedicación y amor por este arte, tal y como relató Maruja Tuneu tras un encuentro con la bailarina y docente:

Hablaba de su arte, sus viajes y de su querida cátedra del Conservatorio de Madrid. Por su manera de expresarse me convencí de que ella amaba más, muchísimo más, la cátedra que los recitales. Aquella constituía algo de su vida, algo imprescindible, que requería su presencia y su fe en el arte. (1944, p. 11)

A pesar de que Laura de Santelmo compaginó su labor en el aula con su actividad escénica, la mayoría de sus actuaciones se realizaron antes de su período como maestra. En los fondos del Museu de les Arts Escèniques (MAE) apenas se conservan carteles y programas de sus representaciones, salvo los correspondientes a las del Palacio de la Música en 1941 y en el Teatro Barcelona en 1942 y 1959.

Figura 1. Programa de Laura de Santelmo en el Teatro Barcelona, 1959.



Fuente: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

Si bien su labor docente fue extensa, las fuentes hemerográficas, expedientes y notificaciones encontradas en el Archivo General de la Administración (AGA) y el Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid⁴ se centran principalmente en su primera etapa como académica. Ambos fondos han sido fundamentales para esclarecer la línea temporal de los acontecimientos y garantizar la coherencia en el proceso de creación, desarrollo y consolidación de la primera cátedra de Bailes Folklóricos Españoles. Del mismo modo, las investigaciones de especialistas como Igor Contreras (2009), Gemma Pérez Zalduondo (2013), Beatriz Martínez del Fresno (2017) y, por supuesto, Inmaculada Matía Polo (2012; 2022), quien realizó una aproximación a la trayectoria de Laura Navarro como maestra, han sido cruciales.

Por tanto, en este texto abordaremos la figura de Laura de Santelmo como docente pública en el Conservatorio de Madrid. No obstante, también se incluirá el contenido de un proyecto presentado por la propia artista en 1953, destinado a la creación de una escuela y un *ballet* con sede en el Teatro Real de Madrid. Esta propuesta tenía como objetivo construir un espacio de formación y profesionalización en el que la danza y sus intérpretes pudieran desarrollarse y alcanzar la proyección, consagración y dignidad que merecen, tanto en su dimensión de disciplina como en la de oficio dentro del ámbito escénico.

La configuración de la primera cátedra de Bailes Folklóricos Españoles

En el marco del proceso de regeneración nacional emprendido tras la Guerra Civil, se implementó una depuración profesional, lo que conllevó la revisión exhaustiva de los puestos relacionados con la función pública (Mir, 2000). El acceso a estos cargos se reguló mediante comisiones específicas encargadas de evaluar

4. En lo sucesivo nos referiremos al Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid como ARCSMM.

las afiliaciones políticas, las creencias religiosas y las conductas públicas, profesionales y privadas de los funcionarios. Aunque la mayoría del personal se reincorporó a sus respectivas instituciones, el Conservatorio de Madrid fue una de las entidades públicas más afectadas por las sanciones docentes (Contreras, 2009).⁵

A fin de evitar «compadrazgos y añagazas de mala ley que hasta ahora ha[bían] servido para llenar el conservatorio de gente incompetente y, a veces, indeseable» («Asuntos urgentes», s.f., p. 2), se pretendía asentar la institución sobre una base sólida, con un personal docente seleccionado y cualificado. Sin embargo, de la documentación relativa a su organización interna se deduce que el profesorado considerado idóneo ya había sido designado incluso antes de establecer los procedimientos de selección («Asuntos urgentes», s.f.).

En este mismo texto, sin autoría reconocida, se abordó el método más adecuado para elegir a los profesionales, tomando como referencia los modelos de París y Bruselas. Se argumentó que en los mejores conservatorios una Junta Superior de Estudios era la encargada de seleccionar al profesorado con mayores méritos, y el ministro proponía los nombramientos, que eran siempre aceptados. Aunque se reconoció que este sistema podría dar lugar a arbitrariedades, se consideró que los concursos y oposiciones tampoco estaban exentos de ellas, ya que dependían igualmente de la honradez y la buena fe del jurado. Por ello, se subrayó la importancia de que la Junta estuviera compuesta por individuos íntegros y expertos en la materia.

Para mantener la apariencia de orden, se propuso que la adjudicación de las cátedras se realizara mediante concurso, invitando a los considerados «elegidos» por su competencia en el área. No se descartó la posibilidad de llevar a cabo oposiciones en si-

5. Entre los docentes sancionados del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid se encontraban Óscar Esplá, Eduardo Martínez Torner, Julián Bautista, Lucio González Malpartida, Gumersindo Iglesias y Valeriano Bustos Martínez, quienes fueron destituidos de sus cargos permanentemente. Por su parte, a Luis Torregrosa García y Julio Gómez García se les prohibió ocupar puestos directivos durante un período determinado (Contreras, 2009).

tuaciones excepcionales, como cuando dos o más candidatos a un mismo puesto tuvieran méritos equivalentes. En tales casos, se sugirió la realización de una prueba ante tribunal, aunque sin la necesidad de anunciar la plaza públicamente. En el futuro, se contemplaba la adopción de un procedimiento estándar conforme a lo establecido en el nuevo reglamento.

Se evaluó la viabilidad y la conveniencia de implementar estas medidas que, a criterio del autor, resultaban innecesarias debido a la escasa disponibilidad de profesionales altamente cualificados en España, capaces de asumir una cátedra en un conservatorio en aquel momento. Además, se consideró que dichos profesionales podrían cubrir las plazas vacantes en otras instituciones nacionales, incluidas las de provincias.

Igualmente, se subrayó la necesidad de poner fin a las múltiples interinidades y de regular la figura del personal supernumerario, nombrado antes del Movimiento Nacional y, por lo tanto, en contra de las normas del reglamento vigente.⁶ Por último, la nueva organización requería la creación de nuevas cátedras. Si bien el proyecto de reorganización del conservatorio estaba preparado, el autor aseguró que para su «tranquilidad y satisfacción de todos –no se diga que procedo dictatorialmente– me conviene que sean examinados por [la] junta antes de elevarlos a la Superioridad para su aprobación definitiva» («Asuntos urgentes», s.f., p. 2).

En respuesta a la necesidad de regularizar estas situaciones y de reivindicar los elementos culturales como símbolo de identidad nacional, se creó la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, dentro de la sección de Declamación,⁷ por Orden Ministerial del 27 de diciembre de 1939. En esa misma Orden se designó a Lau-

6. La figura de los profesores supernumerarios fue eliminada a partir del curso académico 1942-1943, tras la promulgación del Decreto del 15 de junio de 1942, que establecía la nueva organización para los Conservatorios de Música y Declamación (Ministerio de Educación Nacional, 1942; «Anuario», 1943).

7. Además de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles, la sección de Declamación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid incluía otros estudios como los de Declamación Práctica, Historia de la Literatura Dramática y Lectura Comprensiva y Dicción («Anuario», 1941).

ra Navarro como profesora encargada de dicha enseñanza,⁸ con una gratificación de 5.000 pesetas anuales (Ministerio de Educación Nacional, 1939).

Figura. 2. Sobol, R. (c.1920). Retrato de Laura de Santelmo.



Fuente: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

8. A pesar de que en la Orden Ministerial del 27 de diciembre de 1939 Laura Navarro figuraba únicamente como profesora encargada de la enseñanza de bailes folklóricos (Ministerio de Educación Nacional, 1939), en el anuario del curso 1940-1941 del Real Conservatorio de Música y Declamación se especifica su categoría como profesora numeraria interina («Anuario», 1941).

El ministro de Educación, José Ibáñez Martín, destacó que los bailes populares españoles, por su diversidad y riqueza, constituían una de las expresiones más apreciadas del arte genuinamente español en el extranjero. Dicho arte, practicado por una selecta minoría de artistas nacionales, había sido estilizado y difundido, incrementando su atractivo y actuando como una herramienta eficaz de promoción cultural. Ibáñez subrayó la importancia de no pasar por alto el baile folklórico de todas las regiones, instando a la juventud a cultivarlo para asegurar su preservación y perpetuación ante la amenaza de extinción (Ministerio de Educación Nacional, 1939).

Para cumplir con lo establecido, se organizó un cursillo intensivo del 1 de abril al 30 de junio de 1940. Los requisitos para la inscripción incluían: la superación de un examen de ingreso, que consistía en pruebas de lectura, escritura y operaciones aritméticas con números enteros; la presentación de una solicitud dirigida al director del centro, acompañada de los documentos especificados en el artículo 42 y el párrafo primero del artículo 43 del Reglamento de 25 de agosto de 1917, en los que se regula el ingreso del alumnado oficial en las enseñanzas del Real Conservatorio de Música y Declamación;⁹ y la aportación de al menos dos avales que acreditaran su adhesión al Movimiento Nacional (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940a).

Tras el éxito del curso, que consistía en un entrenamiento físico, rítmico y plástico esencial para desarrollar la agilidad, coordinación y movilidad necesarias para la interpretación de los bailes («Inauguración», 1940), el Ministerio de Educación Nacional, con el fin de garantizar la calidad y competencia de esta enseñanza, convocó el 8 de agosto de 1940 un concurso para el puesto de catedrático numerario de Bailes Folklóricos en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1940a).

Los requisitos para las aspirantes incluían ser españolas, de sexo femenino y mayores de 21 años. Se valoraban especialmente méritos como haber actuado en teatros nacionales o interna-

9. Para una información completa sobre la regulación de dicho conservatorio, véase: Reglamento para el gobierno y régimen del Real Conservatorio de Música y Declamación, *Boletín Oficial del Estado*, n.º 242, 1917, pp. 546-551.

cionales de primer nivel, haber creado *ballets* y haber participado en actuaciones con orquestas de prestigio. Las solicitantes debían aportar junto a la instancia: la partida de nacimiento, la certificación negativa de antecedentes penales, la acreditación de no haber sido depuradas o, en su defecto, dos avales que garantizaran su indudable adhesión al Movimiento Nacional; el recibo de pago de cinco pesetas en concepto de derecho de formación de expediente; y la justificación de otros méritos y/o servicios que considerasen relevantes.

La única candidata para dicha plaza fue Laura Navarro Álvarez, quien, al cumplir con todos los requisitos, fue propuesta para el puesto por el ministro de Educación el 8 de octubre de 1940 (Ministerio de Educación Nacional, 1940b). Sin embargo, tras la jubilación del clarinetista, compositor y docente Miguel Yuste, quedó vacante una asignación de 6.000 pesetas en el escalafón de catedráticos numerarios del Conservatorio de Música y Declamación y, para atender a las necesidades educativas del momento, el Ministerio decidió destinar estos fondos a la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles. Como resultado, Navarro fue designada beneficiaria de dicha dotación a partir del 21 de junio de 1940 (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940c), percibiendo el sueldo correspondiente al cargo de catedrática, a pesar de no haberlo obtenido en ese momento.

Además de los documentos requeridos para la inscripción, la artista presentó un compendio de los méritos acumulados a lo largo de su trayectoria profesional. En dicho resumen, destacó sus inicios interpretando danzas regionales españolas, un folclore rico en matices rítmicos y musicales, que describió como un «tesoro escondido en pueblos y regiones de España» (Navarro, 1940a, p. 1). Laura de Santelmo se autoproclamaba transmisora de este conocimiento a través del escenario, afirmando que su labor había provocado una gran admiración por el folclore español en su conjunto, con sus bailes, trajes y músicas, tanto dentro como fuera de sus fronteras (1940a). De hecho, en el *Diario de Barcelona* (1921) se utilizaba el calificativo de «la reina de los bailes regionales» para referirse a la artista.

Figura. 3. Beltrá (c.1913). Retrato de Laura de Santelmo.



Fuente: Escena Digital de Catalunya. MAE. Institut del Teatre.

Gracias a las imágenes conservadas en los fondos del Museu de les Arts Escèniques (MAE), se ha confirmado que el folklore mantuvo una presencia significativa en el repertorio dancístico de Laura de Santelmo más allá de los primeros años de su trayectoria profesional. En el programa de mano del 25 de marzo de 1941, presentado en el Palacio de la Música, se describe su actuación en *Escena y danza Charra* de Gombau, donde aparecía vestida con un traje de Candelario, provincia de Salamanca, de finales del siglo XVIII («Programa de mano», 1941). La representación bailada de este folklore se realizó seguramente a partir de una interpretación estilizada, acorde con su desarrollo como intérprete y creadora, tal como se refleja en las palabras del mismo programa sobre su actuación en *Mallorca* de Albéniz. En esta ocasión, vestida con un traje negro artístico y sobrio de viuda mallorquina, se destacaba su ejecución con las castañuelas que «murmuran, suspiran [y] hablan con escrupulosa fidelidad de las delicadezas del ritmo musical» («Programa de mano», 1941). Estas palabras evocan las del crítico Manelik sobre Antonia Mercé, *la Argentina*, durante su *tournee* artística en Chile: «[las castañuelas] en las manos de Antonia Mercé, sonríen, lloran, cantan, gimen, acarician o insultan» (17/11/1915, p. 5). Estas vívidas descripciones no solo resaltan la maestría técnica, sino que también subrayan el paralelismo en el carácter depurado y estilizado de la interpretación de ambas artistas.

Asimismo, la consagración de su carrera artística llegó con su debut en la Ópera de París en 1931, donde actuó como solista acompañada por una orquesta de 178 músicos («El éxito», 1931). En este prestigioso coliseo se le encargó el montaje y la representación de *ballets* como *Amor traidor*, de Albéniz, o *La ilustrada fregona*, de Laparra. Se encargó de la puesta en escena de *Escena y danza charra*, de Gombau, en el Lind de Londres. Destacan también sus actuaciones en el Liceo de Barcelona o en el Teatro Colón de Buenos Aires, escenario considerado de primer nivel en América. Ofreció numerosas interpretaciones como bailarina solista con orquestas nacionales e internacionales, entre las que se incluyen: la Orquesta Nacional del Colón de Buenos Aires, la Orquesta Nacional Clásica de Montevideo, la Gran Orquesta de

la Ópera de París, la Orquesta Filarmónica de París, la Orquesta Sinfónica de París, la Selección Orquestal de la Academia Nacional de Música y Danza de París, la Orquesta de la Ópera Cómica, la Orquesta Nacional de Londres, la Orquesta Sinfónica de Bruselas, la Orquesta Filarmónica de Madrid, la Orquesta del Gran Liceo de Barcelona o la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla. Por último, la artista resaltó su labor como docente en el primer curso impartido dentro de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles en el Real Conservatorio de Madrid (Navarro, 1940a).

Laura Navarro aportó también diferentes programas de sus actuaciones, aunque estos no se han localizado en la documentación conservada en el Archivo General de la Administración. No obstante, se hallaron tres avales que acreditaban su adhesión al Movimiento Nacional, de los dos requeridos en la propia convocatoria: Ricardo de Iranzo y Goizueta (1940), abogado y consejero delegado del Banco de Construcción S.A. y consejero de la Compañía de Seguros Adriática; Manuel Moya Muñoz (1940), exdelegado provincial y exdelegado gubernativo de F.E.T. y de las J.O.N.S. y secretario de la Delegación Provincial de Sanidad de F.E.T. y de las J.O.N.S. de Málaga; y Patricio González de Canales (1940), funcionario del Ministerio de Educación Nacional, colaborador del Instituto de Estudios Políticos de F.E.T. y de las J.O.N.S., jefe de las J.O.N.S. de Sevilla, inspector nacional de Falange con anterioridad al alzamiento y jefe del mismo en Málaga, Almería y Granada, fundador y primer director de los diarios *Fe* de Sevilla y *España* y *Alerta* de Santander y exdirector de Hogar y Acción de la Juventud (HAZ), entre otros cargos.

La normalización y consolidación del programa académico de bailes folklóricos se logró gracias a la construcción de una plantilla docente sólida. En 1940 la cátedra liderada por Laura Navarro se completó con Antonio Paso Andrés, auxiliar interino de Gimnasia Rítmica, y con el pianista acompañante Eugenio Barrenechea Elordi («Anuario», 1941), también auxiliar interino hasta 1945, año en que pasó a ser auxiliar numerario («Anuario», 1945). A mediados de ese curso, debido a la creciente de-

manda de alumnos,¹⁰ se otorgó a Carmen García Sevilla la plaza de auxiliar de Bailes Folklóricos («Acta», 1941). En el curso 1942-1943 la auxiliaría interina de Antonio Paso fue sustituida por la bailarina y cupletista Pilar Monterde Marcos, quien se convirtió en auxiliar numeraria de Coreografía en 1945¹¹ («Anuario», 1943).

Una vez establecido el equipo docente y en aras de formalizar los estudios de danza, como se recoge en la notificación emitida por el director general de Bellas Artes, Juan de Contreras y Pérez de Ayala (1940d), se establecieron las siguientes normas:

1. El plan de estudios de Bailes Folklóricos Españoles se organizará en tres cursos, diseñados por la propia Laura Navarro:
 - «Primer curso: Escuela de danza, Gimnasia rítmica y movimientos rítmicos, Plástica animada, Curso teórico de la danza y Ejercicios de castañuelas y similares.
 - Segundo curso: Movimientos rítmicos, Mímica, Enseñanza de baile folklórico, Conjunto de “escuela” y Curso teórico de la danza.
 - Tercer curso: Baile folklórico, Conjuntos rítmicos, Conjuntos regionales y *Ballets*» (1940b).

10. En el curso 1940-1941, la sección de Declamación en su complejidad registró un total de 128 alumnos y alumnas oficiales matriculados, de los cuales 63 se inscribieron en los estudios de baile («Anuario», 1941).

11. El proceso de consolidación de los profesionales en esta institución por lo general se fraguaba con una posición temporal como interino, que eventualmente devenía en una plaza permanente, implicando ajustes salariales. Por ejemplo, Antonio Paso y Eugenio Barrenechea, en sus cargos de auxiliares interinos, percibieron un sueldo anual de 3.000 pesetas (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940b). Al obtener la plaza en propiedad en 1945, el salario de Barrenechea ascendió a 4.000 pesetas (De Contreras y Pérez de Ayala, 1945b). Por su parte, Pilar Monterde, como auxiliar numeraria, percibió un sueldo anual de 4.000 pesetas (De Contreras y Pérez de Ayala, 1945a). Aunque se desconoce su salario como interina, seguramente guardaba una correlación con el de sus compañeros de igual categoría en la cátedra. Sin embargo, en la carta de nombramiento de Carmen García se indica que, debido a problemas presupuestarios, su actividad se realizaría de manera gratuita («Acta», 1941). Desconocemos si esta condición cambió en algún momento, así como su continuación en la cátedra, ya que no aparece reflejado su nombre en los anuarios conservados en el ARCSMM.

Periódicos nacionales como *La Vanguardia Española* (1940) adelantaron la estructura de esta enseñanza al informar sobre la inauguración del curso de bailes folklóricos en Madrid, dirigido por Laura de Santelmo. Revelaron que los estudios constarían de cuatro cursos, incluyendo el curso intensivo como parte de la formación. No obstante, según los datos obtenidos de la organización interna del conservatorio y los cursos descritos en los cuadros de evaluación contenidos en los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación durante los años en los que se ofreció esta enseñanza, se deduce que el curso intensivo se ofreció en una única ocasión y actuó como punto de partida para la configuración de la formación reglada en danza.

Entre las escasas descripciones disponibles sobre el plan de estudios y las metodologías de esta enseñanza, la prensa incidía en que, durante los dos primeros años del programa, los estudiantes se centrarían en el aprendizaje de los pasos básicos de baile, fundamentales para «todos los bailes de tipo clásico, entre los que se encuentran nuestras danzas regionales» («Inauguración», 1940). Se abordarían pasos específicos y la transición fluida entre los movimientos rítmicos adquiridos en el primer año, al tiempo que se desarrollarían habilidades rítmicas esenciales. A medida que progresaran en su formación, se les introduciría en la práctica de instrumentos de acompañamiento, como las castañuelas y los panderos, así como en el aprendizaje del solfeo. Al finalizar el curso, el alumnado habría adquirido la competencia necesaria para interpretar algunas de las danzas populares españolas más sencillas.

Completando esta estructura académica, Tona Rasche (2011), antigua alumna del Conservatorio y conocida artísticamente como Tona Radely, ofrece una evocadora descripción de los valiosos aportes de los docentes de la cátedra y de los aprendizajes adquiridos:

Laura Santelmo daba toda la danza española, la castañuela, el brauceo, la sensibilización, el arte. Mi gran maestra, de las muchas que he tenido. Laura Santelmo me hizo mis brazos. Ella tenía unos brazos y unas castañuelas muy bonitos. Pilar Monterde nos daba la cla-

se de regional, pues era de Coros y Danzas. Antonio Paso nos daba la barra y ejercicios de gimnasia. (Citado en Algar, 2015)

Rasche subrayaba que, además de aprender la técnica de castañuelas y el movimiento de los brazos, adquirió de ella la capacidad de valorar el baile como una forma de arte independiente, trascendiendo la mera destreza física. Sobre el estilo y la estética de Laura de Santelmo, Rasche señalaba:

Ella le imprimía algo especial, tenía el secreto de la estética, del arte, del sentimiento; quería alejarse de la vulgaridad, «era exquisita». Las castañuelas y los brazos eran únicos. Doña Laura tenía esa cosa «aristocrática». Entrábamos de puntillas y le hacíamos una reverencia. Las clases eran de una rectitud y una disciplina impresionante [...]. Nos tenía mucho tiempo trabajando los brazos y las castañuelas. (Citado en Algar, 2015)

Federico García Sanchiz, en una de sus apreciaciones, expresó que «sus brazos parecen los brazos perdidos de la Venus de Milo, y que han ido a encontrarse en el busto de Laura de Santelmo» (citado en Girasol, 1920). Además, tras sus representaciones, numerosas crónicas resaltaban la calidad expresiva con la que Laura de Santelmo movía sus manos, calificadas incluso de «dos prodigios musicales» (Utrillo, 1933, p. 3). Se decía que sus movimientos eran tan precisos y armoniosos que daban «la sensación que sus castañuelas no existen y que el ritmo es marcado por sus dedos metálicos» (Utrillo, 1933, p. 3).

Una vez concluido y aprobado el curso intensivo, el estudiante se dividiría en dos grupos según su edad: menores y mayores de quince años. Estos últimos solo cursarían dos de los tres cursos establecidos, debido a su mayor destreza y resistencia física («Inauguración», 1940). La dirección de los estudios correspondía a la profesora numeraria, quien contaba con la asistencia del personal auxiliar designado. Dicha docente evaluaría al alumnado¹²

12. En las diferentes órdenes ministeriales relacionadas con la cátedra de Bailes Folkloricos Españoles se utiliza a menudo el término «alumnas» para referirse al alumnado, lo que evidencia un sesgo institucional que asumía la exclusividad femenina en la

3. Excepcionalmente para el curso 1940-1941, quienes hayan completado el cursillo intensivo podrán inscribirse en la enseñanza libre para la convocatoria de septiembre, beneficiándose de un plazo ampliado de matrícula (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940d).

Según el director del Real Conservatorio de Música y Declamación, J. M. Nemesio Otaño (1940), las clases impartidas por Laura Navarro se llevarían a cabo en el aula 3 diariamente de 16:30 a 18:00. Sin embargo, esta planificación parece haber variado a lo largo de los años, presumiblemente a medida que el alumnado fue creciendo (Otaño, 1943; Fuster, 1947; Sánchez-Puerta, 1948a). En algún momento, las clases se trasladaron al horario de mañana, como se desprende de una queja presentada por el padre de una alumna, quien señaló que las clases se realizaban a las 11:00, un horario que, en su opinión, solo permitía la asistencia de «futuras danzarinas analfabetas», dado que las clases en los colegios de Madrid no terminaban antes de las 12:00. Además, el progenitor criticaba la exigente puntualidad que impedía la entrada al aula al alumnado que no llegaba a la hora establecida («Carta», 1957). Es posible que esta modificación horaria se implementara una vez que los estudios se trasladaron a la Real Escuela de Arte Dramático.

Un año después de la inauguración de la cátedra, y basándose en su práctica y experiencia docentes, Laura de Santelmo solicitó la ampliación de los estudios de danza con el fin de lograr un mayor rendimiento y asegurar una formación progresiva del alumnado. Argumentó que esta disciplina requería un entrenamiento constante para alcanzar la capacitación adecuada. En respuesta, el Ministerio de Educación Nacional acordó establecer esta enseñanza en cinco cursos:

- «Primer curso: Ejercicios corporales, Gimnasia rítmica, Primera enseñanza de movimientos rítmicos, Primer estudio de danza, Escuela de pie y Ejercicios de castañuelas y similares.
- Segundo curso: Gimnasia rítmica, Segunda enseñanza de movimientos rítmicos, Segundo curso de danza, Escuela de pie y ejercicios y Práctica de las castañuelas y similares.

- Tercer curso: Ejercicios rítmicos, Plástica animada, Mímica, Tercer curso de danza y Primera enseñanza de bailes folklóricos.
- Cuarto curso: Danza folklórica, Segunda enseñanza de baile y Coreografía.
- Quinto curso: Conjunto rítmico, Bailes folklóricos, Conjuntos regionales y *Ballets*» (De Contreras y Pérez de Ayala, 1941).

Una vez completados y aprobados todos los cursos, el alumnado debía realizar un examen final que abarcara los conocimientos y habilidades adquiridos en las pruebas anteriores (De Contreras y Pérez de Ayala, 1941).¹³

Esta nueva etapa en las enseñanzas de bailes folklóricos se caracterizó por el traslado de la sede del Conservatorio de Madrid, que había estado ubicado provisionalmente en el Teatro Alcázar desde 1939, al antiguo Palacio Bauer en la calle de San Bernardo. Durante el inicio del año académico 1941-1942, se llevaron a cabo las reformas necesarias para adecuar el espacio como centro de enseñanzas artísticas del más alto nivel. Aunque se esperaba finalizar las obras durante ese mismo período, no fue hasta dos cursos más tarde cuando Otaño se congratuló de contar con un edificio oficial dotado de instalaciones pedagógicas y artísticas que lo convertían en «uno de los mejores en su género» («Anuario», 1944, p. 4). En consecuencia, insistió en la necesidad de crear un ambiente de dignidad y solemnidad tanto religiosa como académica. Así comenzó una nueva etapa en el conservatorio, regida por valores como el decoro, el honor y la gloria de España.

Gracias a la *Ritmo. Revista musical ilustrada* (1943), se puede conocer cómo era una de las aulas de danza en la nueva sede del Real Conservatorio de Madrid:

13. La ampliación de los años de enseñanza en danza, estipulada en 1941, se materializó en el curso 1942-1943, como se observa en el cuadro de calificaciones contenido en los anuarios que se conservan de esta disciplina («Anuario», 1943).

Figura. 5. Aula de danza del Real Conservatorio de Madrid.



Fuente: *Ritmo. Revista musical ilustrada*, 14 (165), mayo de 1943, p. 8.

Poco antes de finalizar las obras en el conservatorio de Madrid, se completó el proyecto organizativo de estos centros con la publicación del Decreto del 15 de junio de 1942. Esta normativa definió una nueva estructura para los conservatorios, organizada en niveles superior, profesional y elemental, inaugurando una etapa de renovación en la educación artística en España. En este marco, el Real Conservatorio de Madrid fue designado como una institución de enseñanza superior (Ministerio de Educación Nacional, 1942).

Dicha disposición legal reformó y completó el reglamento de 1917, que hasta entonces había servido como base reguladora. Sin embargo, no fue hasta abril de 1944 cuando se celebró en Madrid una asamblea de conservatorios con el objetivo de desarrollar un plan integral, unificar criterios y estandarizar procedimientos, otorgando así coherencia y consistencia al sistema (Sáinz de la Maza, 1944).

Ahondando en el funcionamiento del conservatorio y sus prácticas académicas, cabe destacar que, además de conciertos y conferencias, se organizaban actuaciones con interpretaciones

del alumnado. En este contexto, sobresale la primera presentación de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles y la intervención del alumnado de Declamación en el Teatro María Guerrero el 5 de junio de 1944, siendo esta la única reflejada en los anuarios del centro («Anuario», 1944).

La primera parte del programa incluyó *Plástica animada*, presentada por estudiantes de primer y segundo curso. En ella, inspiradas por la danza de Isadora Duncan, las bailarinas «elevan sus brazos en el aire y se mueven, nos dan una sensación de libertad, y cuando por un instante permanecen estáticas, entonces la plástica hace su aparición» (Tuneu, 1944, p. 11). A continuación, se presentó el *Estudio de castañuelas* de Barrenechea, interpretado por grupos de primero, segundo y tercero. Luego, Pastora Rosende, alumna de cuarto curso, bailó el *Intermedio* de *Goyescas*, de Granados. Los estudiantes de tercer curso presentaron una sardana, mientras Tona Rasche, de cuarto curso, interpretó la *Jota de «La Dolores»*, de Bretón. El alumnado de tercer curso también ejecutó un bolero popular y Rosende volvió a escena con *Sevilla*, de Albéniz. Las *Folías del siglo XVII*, cantadas y recogidas por el maestro Otaño, fueron interpretadas por estudiantes de primer y tercer curso. Rosarito Calleja, de segundo curso, presentó el *Chotis* de *La verbena de la Paloma*, de Bretón, y los grupos de primero, segundo y tercero cerraron esta sección con unas sevillanas populares.

La segunda parte del programa consistió en la obra *Doña Esquina* de Agustín Moreto, con Josefina Robeda en el papel de doña Esquina, Tona Rasche como Mujer 1, Matilde Conesa como Mujer 2, Amparo Antrán como Mujer 3, Antonio Moreno como el Gracioso y Miguel Narros como el Esportillero.

Finalmente, la tercera parte del programa se inició con el *Jaleillo de 1900* (popular), interpretado por grupos de primer y tercer curso, seguido del *Lerele*, de Monreal, presentado por María del Carmen Abelló, de cinco años. Los estudiantes de tercer curso interpretaron *Castellanas*, de García de la Parra, y Pastora Rosende presentó la *Danza ritual del fuego* de *El amor brujo*, de Falla. La *Nana* y el *Polo* de las *Siete canciones populares españolas*, de Falla, fueron cantadas por alumnado de primer y tercer curso. El espectáculo concluyó con unas malagueñas, interpretadas por

grupos de primero, segundo y tercero, y el *Vito*, presentado por estudiantes de estos mismos cursos («Anuario», 1944).

Paralelamente, se organizaban concursos anuales para el alumado, que nos permiten conocer parte del repertorio trabajado en la cátedra. En el curso 1945-1946 se iniciaron los de bailes folklóricos con la pieza obligatoria la *Danza ritual del fuego*, de Falla, gracias a la cual obtuvieron el diploma de primera clase Mercedes Quesada Martín y Mercedes Martínez Fuentes. En el curso siguiente, Carmen Rodríguez Bardasco recibió la misma distinción con la interpretación de un bolero mallorquín. Gran parte de las piezas exigidas en adelante fueron de Enrique Granados, como el *Intermedio* de *Goyescas*, con el que María Pastora Rosende Pérez obtuvo el diploma de segunda clase; *La maja y el ruiseñor*, de la mencionada ópera, con la que Rosario Calleja y Joaquina Colmenajero consiguieron el diploma de primera clase y María del Carmen Madariaga el de segunda clase; y la *Danza n. 3* de las *Doce danzas españolas*, interpretada por Benita Jabato Muñoz y María Dolores Cabrero Cagigal, quienes fueron recompensadas con el diploma de segunda clase. Por último, Francisca Giménez del Campo recibió el diploma de primera clase y un premio de 500 pesetas con su interpretación de las *Siete canciones populares españolas*, de Falla. El jurado de estos concursos estaba compuesto por docentes de la institución, así como por una especialista en la materia. Las artistas seleccionadas con competencia dancística fueron: Elvira Lucena, Manuela del Río, Mercedes Quesada¹⁴ y María Esparza (en tres ocasiones) sucesivamente («Anuario», 1946-1950).¹⁵

A medida que la cátedra de Bailes Folklóricos se desarrollaba y consolidaba, la trayectoria profesional de Laura Navarro como docente avanzaba significativamente, reflejándose en diversos ascensos salariales. El 23 de enero de 1943 su remuneración anual

14. Es posible que Mercedes Quesada fuera la misma alumna que obtuvo el diploma de primera clase en el curso 1945-1946, aunque hasta el momento no se ha podido confirmar.

15. Desde el inicio de los concursos de baile en el curso 1945-1946, los registros del centro documentan su celebración anual hasta la finalización de las enseñanzas de esta disciplina en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, con la excepción del curso 1950-1951 en el que aparentemente no se convocó el concurso («Anuario», 1946-1951).

se incrementó a 8.400 pesetas (Ibáñez, 1943; Fuster, 1945). En cumplimiento de la Ley de 17 de julio de 1947 fue promovida a catedrática numeraria de Coreografía¹⁶ en el Real Conservatorio de Música de Madrid, con un sueldo anual de 13.200 pesetas (Ibáñez, 1948).

Con la finalidad de ofrecer una formación más completa de los estudios de la Sección de Declamación y en previsión de la futura inserción profesional del alumnado, por Orden de 22 de julio de 1947 se creó un curso de ampliación, que incluía las asignaturas de Historia General de la Cultura Dirección de Escena y Baile (Ministerio de Educación Nacional, 1947). Esta última asignatura estaba pensada como un estudio teórico y práctico, como se evidencia en la notificación del subdirector de la sección dirigida al ministro de Educación (Sánchez-Puerta, 1948b). Sin embargo, el Ministerio limitó el contenido de la materia «a conseguir en los alumnos la posible armonía y elegancia de los movimientos y la práctica de los modernos bailes de sociedad» (De Contreras y Pérez de Ayala, 1948), aclarando que no formaba parte de las enseñanzas generales de danza por tener un objetivo específico y distinto. Asimismo, se dispuso que, en caso de ausencia de la profesora titular Laura Navarro, la asignatura podría ser impartida por la auxiliar numeraria Pilar Monterde o por otra persona con competencia acreditada. De manera general, el curso de ampliación se diseñó para un único año, y tanto el horario como la planificación de las asignaturas debían coordinarse con el resto de la programación académica, procurando facilitar al máximo la asistencia del alumnado.

Entre la docencia y la escena en el Teatro Real de Madrid: un proyecto fallido

Antes de finalizar las obras de reparación y construcción del Teatro Real de Madrid, y en consonancia con sus aspiraciones artís-

16. Se desconoce el motivo por el cual la cátedra de Bailes Folklóricos pasó a denominarse Coreografía, así como las posibles implicaciones de este cambio más allá del incremento salarial. No obstante, en los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación se continuó utilizando la denominación original.

ticas y docentes, Laura Navarro redactó y remitió un proyecto sobre el funcionamiento de los *ballets* en dicho teatro a Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, para su consideración (1953). Este proyecto, dependiente de la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, tenía como objeto ofrecer una amplia variedad de producciones de *ballets* españoles y clásicos, así como fomentar la cooperación coreográfica en óperas nacionales y extranjeras, con el fin de convertir al coliseo madrileño en un referente artístico internacional.

Para alcanzar este propósito, Navarro subrayó la importancia de contar con servicios y profesionales técnicos y artísticos estables y permanentes en el teatro, a la vez que reivindicaba la creación de una escuela de danza que promoviera una formación integral, orientada a la perfección técnica, la originalidad y la excelencia artística. Esto debía lograrse mediante la constitución de una plantilla fija y de nacionalidad española, una medida que la artista y docente consideraba esencial y lógica para garantizar el prestigio y la dignidad del Teatro Real.

A continuación, se detallan los puestos que, según Laura Navarro (1953), resultaban imprescindibles:

- Director general de *ballets*: responsable ante el director del Teatro Real o el delegado del gobierno del teatro. Este puesto se encargaría del correcto funcionamiento interno y externo de los *ballets*, de los cuales depende todo el personal.
- Secretario del director general de *ballets*: bajo la supervisión directa del director general de *ballets*, se ocuparía de la labor administrativa y de la gestión interna que se le asignen.
- Profesora-directora de *ballets* españoles: dependiente del director general de *ballets*, sería la responsable del montaje coreográfico y escénico y la enseñanza de los miembros del cuerpo de baile en lo referente a *ballets* españoles y otras formas de *ballet* y ópera que requieran la colaboración técnica y artística de la danza española. Asimismo, seleccionaría a los alumnos de la cátedra de danza para su ingreso en el cuerpo de baile, previa evaluación ante el director general de *ballets*.

La asociación del género femenino a este cargo no es casual ni fortuita. En la notificación enviada al ministro de Educación Nacional, además de adjuntar el proyecto de organización y funcionamiento de la Escuela de Danza del Teatro Real de Madrid, Laura Navarro (1954) solicitó ser nombrada directora artística de la mencionada escuela y directora de *ballets* españoles.

- Profesor-director de *ballets* clásicos: con las mismas funciones y cometidos que la profesional encargada de la danza española, pero aplicados a la danza clásica.
- Ayudante de profesora-directora de *ballets* españoles: bajo la supervisión directa de la Profesora-directora, asistiría en la enseñanza y en las tareas de gestión interna.
- Ayudante del profesor-director de *ballets* clásicos: con las mismas funciones y responsabilidades que el ayudante anterior.
- Profesor-director musical de *ballets*: dependiente del director general de *ballets*, sería el responsable de la dirección musical de la orquesta en las representaciones de *ballets* españoles y clásicos. Además, se encargaría de la dirección de los ensayos orquestales y de los ensayos generales del cuerpo de baile, solistas y orquesta.
- Ayudante del director musical de *ballets*: bajo la supervisión del director musical, se ocuparía de la suplencia en ensayos y representaciones.
- Asesor coreográfico y artístico de *ballets*: dependiente del director general de *ballets*, sería el responsable de la supervisión de los movimientos escénicos, la coreografía general y la coordinación del cuerpo de baile. También se encargaría de la armonización de la luminotecnia e indumentaria, y de la corrección del conjunto de los elementos que intervienen en la coreografía.
- Asesor de indumentaria: dependiente del asesor coreográfico y artístico de *ballets*, se encargaría de la creación de los figurines y de la indumentaria.
- Asesor musical compositor-orquestador: bajo la supervisión del director general de *ballets*, realizaría tanto la revisión y adaptación musical de *ballets* existentes como de la composición y orquestación de nuevas obras.

- Asesor de luminotecnia: dependiente del asesor coreográfico y artístico, sería responsable de la iluminación de *ballets* y bailarines de las óperas durante ensayos generales y representaciones.
- Asesor decorador: bajo la supervisión del asesor coreográfico y artístico, sería el encargado del diseño de los bocetos de decorados, su creación y la dirección de su montaje.
- Copista de música: dependiente del director y asesor musical.
- Escritor argumentista: bajo la dirección del director general de *ballets*, se ocuparía de la redacción de guiones y la dramaturgia para *ballets*, en colaboración con los profesores-directores, el asesor musical y el asesor coreográfico y artístico.
- Cuerpo de baile fijo: compuesto por tres bailarinas y tres bailarines de primera fila, seis bailarinas y seis bailarines de segunda fila, diez bailarinas y diez bailarines de tercera fila y cinco bailarinas y cinco bailarines de comparsas.

Asimismo, se especifica la necesidad de contar con un personal auxiliar compuesto por:

- Una modista de *ballets*, encargada de la confección de la indumentaria y de cualquier otro servicio relacionado con su especialidad.
- Dos oficiales.
- Una aprendiz.
- Una costurera del cuerpo de baile, encargada de asistir continuamente a los miembros del cuerpo de baile y de gestionar cualquier elemento de los *ballets* en lo referente a su condición, tanto durante los ensayos como en las representaciones.
- Un masajista y una masajista: responsables de atender en todo momento a los miembros de los *ballets* y del cuerpo de baile.
- Un maquillador y una maquilladora.
- Dos celadoras: responsables de atender exclusivamente al cuerpo de baile durante ensayos y representaciones, manteniendo el orden y comunicando cualquier información importante a sus miembros.

- Un practicante: encargado dentro de su especialidad de atender a todo el *ballet* y al cuerpo de baile.

En cuanto a la escuela de danza que desarrollaría su actividad en el edificio del Teatro Real de Madrid, su programa de formación se estructuraría en dos vertientes: una orientada a la enseñanza educativa y cultural y otra dedicada a la formación profesional, de la cual surgiría el cuerpo de baile del teatro. Los requisitos especificados para la incorporación de los/as bailarines/as al elenco eran los siguientes:

1. Ser español/a.
2. Haber completado los estudios de Bailes Folklóricos Españoles.
3. En caso de no haber cursado o finalizado dichos estudios, será necesario aportar y demostrar los méritos interpretativos necesarios para su incorporación, a juicio del director general de *ballets*, los profesores-directores y el asesor coreográfico y artístico.
4. No padecer ningún defecto físico o enfermedad contagiosa.
5. Estar en posesión de los documentos acreditativos de solvencia social y política.¹⁷

Para el ingreso en el cuerpo de baile del Teatro Real se realizaría un examen práctico ante un tribunal compuesto por el director del teatro o, en su defecto, por el delegado del gobierno, junto con el director general de *ballets*, los dos profesores-directores y el asesor coreográfico y artístico.

Las obligaciones de los miembros del cuerpo de baile incluirían el aprendizaje y ensayo en los horarios establecidos, así como la participación en las representaciones. La dirección del teatro proporcionaría todos los elementos indispensables para el desarrollo de su labor artística. Los bailarines y bailarinas percibirían un sueldo fijo mensual, con las mejoras y aumentos que se estipulen.

17. No se especifica a qué tipo de documentos justificativos se refiere Laura Navarro; sin embargo, es probable que se trate de los mismos requeridos para el ingreso en la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles (De Contreras y Pérez de Ayala, 1940a).

El régimen de los integrantes del cuerpo de baile sería permanente; sin embargo, ante una merma de las facultades físicas y artísticas, el tribunal mencionado podría convocar un examen de comprobación y decidir sobre su continuación. Un comportamiento negligente conllevaría la separación del cuerpo. Los miembros del cuerpo de baile deberían justificar y avalar su permanencia conforme a las disposiciones legales que se establecieran, y cualquier decisión relativa a ausencias temporales o definitivas también estaría sujeta a regulación.

Al término de la carrera artística, se deberían valorar los servicios prestados, la duración y la entrega demostrada, así como la posible pérdida de facultades por accidente o vejez. El director del teatro sería responsable de adoptar las medidas necesarias para garantizar una prestación económica con cargo al presupuesto oficial del teatro o, en su caso, para la asignación de una ocupación secundaria dentro de sus servicios.

Por último, se mencionaba el repertorio de los *ballets* españoles ya creados: *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, de Falla; *Escena y danza charra*, de Gombau; *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo; *Jueves Santo a medianoche*, de Turina; *La vida y la muerte en Triana* y *Amor traidor*, de Albéniz; *Habanera*, de Chabrier; *Bolero*, de Ravel; *Danzas Españolas*, de Granados. Asimismo, se destacaban los proyectos de nuevos *ballets*, que incluían montajes y representaciones de *ballets* españoles folklóricos, *ballets* sobre músicas clásicas españolas, *ballets* clásicos internacionales, griegos y libres, así como *ballets* con músicas libres y zarzuelas. También se preveía la colaboración coreográfica en óperas tanto españolas como extranjeras.

Conclusiones

A la luz de la investigación realizada, se confirma que las políticas de intervención promovidas por el régimen franquista condicionaron profundamente la enseñanza de la danza en las instituciones oficiales, utilizándola como un medio para construir y consolidar una identidad nacional conforme a los valores del

régimen. Estas políticas no solo buscaban la preservación y protección de la cultura tradicional a través de la juventud, sino también proyectar una imagen de orgullo y unidad nacional tanto dentro como fuera del país. En este contexto, la labor de los artistas resultó determinante.

En el mismo año en que se creó la cátedra de Bailes Folklóricos Españoles, y bajo el liderazgo de Pilar Primo de Rivera, se fundaron los Coros y Danzas dentro de la Sección Femenina. Estos grupos revitalizaron y popularizaron selectos cancioneros de diversas provincias españolas, a la vez que se convertían en un instrumento crucial de adoctrinamiento político de las mujeres y propaganda cultural al servicio del régimen franquista. La educación teórica y práctica que impartían estaba diseñada según los valores del catolicismo nacional y se alineaba estrechamente con las directrices pedagógicas del Conservatorio (Matía, 2022).

Aunque las circunstancias que rodearon la designación de Laura Navarro como la primera catedrática de bailes folklóricos resultan inciertas, al igual que su papel en las políticas culturales del régimen, debe reconocerse su labor como pionera en la enseñanza de la danza en una institución pública. Su trabajo permitió introducir, desarrollar y consolidar esta disciplina, otorgándole un estatus equiparable al del resto de las enseñanzas impartidas en el centro. Gracias a ello, la danza ocupa hoy un lugar reconocido en los conservatorios de España. Esta labor fue continuada por Carmina Miracle y, más tarde, por Mariemma. Al término de su carrera, Navarro fue distinguida con la Medalla de Plata al «Mérito en el trabajo», por Orden de 30 de abril de 1966 (Ministerio de Trabajo, 1966).

Sin embargo, pese a los años de docencia y los reconocimientos obtenidos, aún se desconocen numerosos aspectos sobre el contenido específico de las clases y la metodología empleada por Laura Navarro. Un pequeño detalle recogido por Maruja Tuneu (1944) sugiere que su enseñanza era altamente personalizada e individual, a pesar de que sus clases agrupaban a un gran número de alumnas de edades completamente dispares, desde cuatro hasta veinte años. Por ello, resulta complejo imaginar cómo lograba desarrollar su labor docente en tales condiciones.

Asimismo, aunque la idea de crear una escuela y un *ballet* en el Teatro Real resultaba prometedora, el proyecto no llegó a materializarse. En 1953, Laura Navarro estimaba que las obras del coliseo concluirían en un par de años; sin embargo, las reformas se prolongaron más de lo previsto. El Teatro Real reabrió finalmente sus puertas en 1966, convertido en auditorio y sede del Real Conservatorio Superior de Música y de la Escuela de Arte Dramático, el mismo año en el que Laura de Santelmo se jubiló.

En definitiva, este estudio aporta una nueva mirada sobre la figura de Laura Navarro y su papel en la institucionalización de la danza en España, al tiempo que invita a seguir profundizando en su vida, obra y legado pedagógico. Persisten, no obstante, numerosas incógnitas: ¿quién fue realmente Laura Navarro?, ¿qué metodología aplicaba en el aula?, ¿tuvo su enseñanza una repercusión significativa en el ámbito escénico? Aunque las respuestas a estas preguntas siguen abiertas, puede afirmarse con certeza que su labor docente constituyó un precedente para la enseñanza de la danza en los conservatorios españoles.

Bibliografía

- [Acta de toma de posesión de Carmen García Sevilla]. (1941). ARCSMM, 28 de enero.
- Algar Pérez-Castilla, L. (2015). *La Danza Española escénica, un oficio artístico: 1940-1990* [Tesis doctoral]. Universidad de Málaga. https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/12382/TD_ALGAR_PEREZ-CASTILLA_Luisa.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- A. M. (1933). «Últimas información de Barcelona. Gran Teatro del Liceo». *Diario de Barcelona*, 24 de noviembre.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1940 a 1941. (1941). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1942 a 1943. (1943). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1943 a 1944. (1944). ARCSMM.

- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1944 a 1945. (1945). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1945 a 1946. (1946). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1946 a 1947. (1947). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1947 a 1948. (1948). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1948 a 1949. (1949). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1949 a 1950. (1950). ARCSMM.
- Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Curso de 1950 a 1951. (1951). ARCSMM.
- Asuntos urgentes del Conservatorio. (s.f.). ARCSMM, expte. 7958.
- Banquete en honor a Laura de Santelmo. (1933). *El Día Gráfico*, 24 de enero.
- Carta sobre el funcionamiento de las enseñanzas de baile al ministro de Educación. (1957). AGA, (05)001.029, caja 38630.
- Contreras, I. (2009). «Un ejemplo del reajuste del ámbito musical bajo el franquismo: la depuración de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Madrid». *Revista de Musicología*, 32(1): 569-583.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940a). [Notificación sobre la configuración y requisitos del curso intensivo al director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. ARCSMM, expte. 7662, 5 de marzo.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940b). [Notificación sobre la incorporación de Antonio Paso Andrés y Eugenio Barrenechea Elordi en el conservatorio de Madrid]. ARCSMM, expte. 7662, 29 de marzo.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940c). [Notificación sobre la asignación de dotación vacante a Laura Navarro tras la jubilación de Miguel Yuste al director del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. ARCSMM, expte. 7726, 7 de agosto.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1940d). [Notificación de las normas que regirán la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles]. ARCSMM, expte. 7662, 20 de agosto.

- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1941). [Notificación sobre la ampliación en la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. ARCSMM, expte. 7662, 21 de julio.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1945a). [Notificación de la obtención por concurso-oposición de la plaza de Auxiliar de Coreografía, otorgada a Pilar Monterde]. ARCSMM, expte. 8049, 21 de abril.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1945b). [Notificación de la obtención de la plaza de auxiliaría de pianista de Gimnasia rítmica por concurso-oposición, otorgada a Eugenio Barrenechea]. ARCSMM, expte. 8049, 17 de mayo.
- De Contreras y Pérez de Ayala, J. (1948). [Notificación sobre la consulta del curso de ampliación de la Sección de Declamación]. ARCSMM, expte. 8223, 3 de febrero.
- De Iranzo y Goizueta, R. (1940). [Aval de adhesión de Laura Navarro al Movimiento Nacional]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 17 de agosto.
- El Dorado. (1918). *El Noticiero Universal*, 20 de noviembre.
- El Dorado. (1921). *Diario de Barcelona*, 8 octubre.
- El teatro en América. (1932)., *El Diario Universal*, 21 de mayo.
- El éxito de «La ilustre fregona». (1931). *El Noticiero Universal*, 2 de febrero.
- En el Barcelona. (1933). *El Diario Universal*, 18 de mayo.
- En Eslava. Laura de Santelmo. (1921). *La Tribuna* (Madrid).
- En París. Arte español. (1923). *El Diario Universal*, 23 de mayo.
- Fabra. (1931). «Dibujos y diseños de la danza», *El Día Gráfico*, 11 de marzo.
- Fuster Virto, F. (1945). Hoja de servicios de Dña. Laura Navarro Álvarez. AGA, (05)001.029, caja 38630, 21 de mayo.
- Fuster Virto, F. (1947). [Notificación a Laura Navarro para la programación de una clase de danza de 19:30 a 21:00]. ARCSMM, expte. 8201, 8 de octubre.
- Girasol (1920). «Laura de Santelmo. Sus últimos éxitos en Madrid. Teatro de Lara. Círculo de Bellas Artes». *La Correspondencia de España*, 4 de febrero.
- González de Canales, P. (1940). [Aval de adhesión de Laura Navarro al Movimiento Nacional]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 17 de agosto.
- Ibáñez Martín, J. (1943). [Certificación de ascenso de Laura Navarro Álvarez]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 22 de enero.

- Ibáñez Martín, J. (1948). [Certificado de ascenso de Laura Navarro a Catedrática Numeraria de Coreografía]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 1 de enero.
- Ibero. (1966). «Espectáculos. Merecido galardón a Laura de Santelmo», *Diario de Barcelona*, 30 de agosto.
- Inauguración de un curso de bailes folklóricos. (1940). *La Vanguardia Española*, 5 de abril.
- Informaciones teatrales. Gacetillas. (1918). *La Correspondencia de España*, 13 de mayo.
- J. A. (1928). «Comedia. Charla lírica por García Sanchiz». *La Nación* (Madrid), 30 de mayo.
- Las obras del Real Conservatorio de Música y Declamación por Rodrigo Poggio. (1943). *Ritmo. Revista Musical Ilustrada*, 14(165), mayo, 8.
- Laura de Santelmo. (1918). *La Correspondencia de España*, 7 de marzo.
- Laura de Santelmo. (1932). *Blanco y Negro*, 20 de noviembre.
- M. A. (1921). «Ecos», *El Día Gráfico*, 18 de octubre.
- Medina del Campo. En el Salón La Estrella Gitana. (1912). *Eco Artístico*, 15 de junio.
- Manelik. (1915). «La Argentina», *Las Últimas Noticias*. Biblioteca Nacional de Chile, 17 de noviembre.
- Martínez del Fresno, B. y Vega Pichaco, B. (Eds.). (2017). *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)*. Brepols.
- Matía Polo, I. (2012). «Laura de Santelmo. El magisterio de los bailes folklóricos españoles en el Real Conservatorio de Música y Declamación entre (1939 y 1952)», en I. Murga Castro, J. A. Rubio Arostegui y J. I. Sanjuán Astigarraga (Eds.) *Líneas actuales de investigación en danza española* (pp. 117-131). Nebrija Fundación.
- Matía Polo, I. (2022). «Danza en tiempos de posguerra: espacios de intervención cultural en la España de 1940». *Cuadernos de Etnomusicología*, 17(1). <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-inma.pdf>.
- Ministerio de Educación Nacional. (1939). Orden de 27 de diciembre 1939, nombrando Profesora Encargada del curso de la enseñanza de Bailes Folklóricos Españoles del Conservatorio de Música de Madrid a doña Laura Navarro. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1940a). Orden de 8 de agosto de 1940 por la que se convoca concurso para proveer la plaza de Cate-

- drático numerario de Bailes Folkloricos en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1940b). Orden de 8 de octubre de 1940 por la que se nombra a doña Laura Navarro Álvarez, Catedrático numerario de Bailes Folkloricos, del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1942). Decreto del 15 de junio de 1942 sobre organización de los Conservatorios de Música y Declamación. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Educación Nacional. (1947). Orden de 22 de julio de 1947 por la que se establece la distribución de cursos de la Sección de Declamación del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Boletín Oficial del Estado*.
- Ministerio de Trabajo. (1966). Orden de 30 de abril de 1966 por la que se concede la Medalla «Al Mérito en el Trabajo», en su categoría de Plata, a doña Laura Navarro Álvarez. *Boletín Oficial del Estado*.
- Mir, C. (2000). *Vivir es sobrevivir: Justicia, orden y marginación en la Cataluña de posguerra*. Milenio.
- Moya Muñoz, M. (1940). [Aval de adhesión de Laura Navarro al Movimiento Nacional]. AGA (05)001.029, caja 38630, 17 de agosto.
- Navarro Álvarez, L. (1940a). [Resumen de méritos de Laura Navarro para el puesto de Catedrática de Bailes Folkloricos]. AGA, (05)001.029, caja 38630.
- Navarro Álvarez, L. (1940b). [Plan de estudios de la enseñanza de Bailes Folkloricos en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 24 de julio.
- Navarro Álvarez, L. (1953). Proyecto de funcionamiento de los *ballets* en el Teatro Real de Madrid. AGA, (05)001.029, caja 38630, 3 de junio.
- Navarro Álvarez, L. (1954). [Proyecto de organización y funcionamiento de la Escuela de danza del Teatro Real de Madrid y solicitud de cargo al ministro de Educación Nacional]. AGA, (05)001.029, caja 38630, 13 de octubre.
- Otaño Eguino, J. M. N. (1940). [Planificación de horarios y aulas de las asignaturas]. ARCSMM, expte. 7958, 2 de noviembre.
- Otaño Eguino, J. M. N. (1943). Profesorado y alumnado del Conservatorio. ARCSMM, expte. 7958.

- Pérez Zalduondo, G. (2013). *Una música para el «Nuevo Estado». Música, ideología y política en el primer franquismo*. Libargo.
- Programa de mano de Laura de Santelmo. 25 de marzo de 1941 Concierto de Danzas Españolas en el Palacio de la Música. (1941). *Escena Digital de Catalunya*. MAE. Institut del Teatre.
- Puig Claramunt, A. (1951). *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Montaner y Simón.
- Rivas Cherif, C. (1931). «Embajadora extraordinaria», *El Sol*, 2 de diciembre.
- Sáinz de la Maza, R. (1944). Asamblea de Conservatorios Oficiales de Música y Declamación. *ABC*, 13 de abril.
- Sánchez-Puerta de la Piedra, G. (1948a). [Notificación de ordenación del curso de ampliación de la sección de declamación al Ministerio de Educación]. ARCSMM, expte. 8223, 27 de enero.
- Sánchez-Puerta de la Piedra, G. (1948b). [Notificación a Laura Navarro solicitando información del horario de sus clases nocturnas]. ARCSMM, expte. 8238, 12 de marzo.
- Segundo espectáculo del grupo Caracol. (1928). *ABC* (Madrid), 7 de diciembre.
- Teatro Barcelona (1935). *Diario de Barcelona*, 25 de mayo.
- Teatro Principal. (1918). *El Castellano*, 16 de abril.
- Teatros y cines. Teatro Barcelona. (1935). *Diario de Barcelona*, 17 de mayo.
- Tuneu, M. (1944). «La creación artística de Laura de Santelmo. Representación genuina de la danza española». *La Estafeta Literaria*, 13, 25 de septiembre, 11.
- Utrillo, Miguel. (1933). «Alrededor de un acierto. Elogio lírico de la bailadora Laura de Santelmo», *El Día Gráfico*, 19 de noviembre.
- Varietés. (1918). *Eco Artístico*, 25 de abril.
- Xelfi. (1918). «Teatro Cómico», *La Unión*, 30 de marzo.