

(Re)construir la historia. Mujeres Invisibles II: Pepita Sansalvador, bailarina y trabajadora de la danza, entre dictaduras

Ponencia de:
**Dra. ESTER
VENDRELL
SALES**

Institut del Teatre
Asociación Española D más I
vendrellse@institutdelteatre.cat

La trayectoria artística de la bailarina Pepita Sansalvador (1921) es un ejemplo de estudio que permite reconstruir aspectos de la historia de la danza del periodo entre dictaduras (Primo de Rivera y Franquista) ampliando los relatos y la historiografía de la danza del s. XX tomando como ejes la cultura popular y de masas, la mujer y el trabajo. Nacida en plena modernidad, discípula de la maestra Pauleta Pàmies y niña prodigio de reconocido valor artístico por críticos nacionales e internacionales, adaptó su profesión al contexto cultural derivado de la guerra civil y la dictadura franquista. Su trayectoria profesional da cuenta de los contextos, las políticas, los géneros, estéticas, el repertorio, y del oficio de bailarina especialmente durante la dictadura franquista.

Palabras clave: danza, modernidad, mujer, franquismo, oficio.

The artistic career of the dancer Pepita Sansalvador (1921-) is an example of a study which allows the reconstruction of aspects of dance history from the period between dictatorships (Primo de Rivera and Francoist) expanding 20th century dance stories and historiography from a focus on popular and mass culture, women and work. Born in the midst of modernity, disciple of ballet teacher Pauleta Pàmies and child prodigy of recognized artistic value by national and international critics, she adapted her profession to the cultural context derived from the Spanish Civil War and Franco's dictatorship. Her professional career accounts for the contexts, policies, genres, aesthetics, repertoire, and the dancing profession, especially during Franco dictatorship.

Keywords: dance, modernity, women, Francoism, profession.

Introducción

La historiografía de la danza en Catalunya es aún incompleta, llena de lagunas y sobretodo pendiente de un estudio exhaustivo desde una perspectiva cultural que abarque contextos, políticas culturales, perspectivas de género, la cultura popular y de masas, como ejes de referencia. La actividad coreográfica -creación y exhibición- de los casi 40 años de franquismo es muy fragmentada y no está contextualizada. Las fuentes historiográficas de la danza escritas durante y sobre el franquismo son Puig y Claramunt (1944) y Sebastià Gasch/Pruna (1946). El texto compilatorio *Historia de la danza en Catalunya* (Aviñoa, Llorenç et al 1987) escrito a principios de la Democracia aborda el periodo del franquismo desde la escena del Ballet en el Liceo a partir de la biografía de Joan Magrinyà y sus discípulos así como bailarines y bailaoras de danza española, obviando parte de la danza, la modernidad y otros contextos artísticos. Otros referentes del periodo los encontramos en García Soler (1983), Tena (2003) y Amorós y

Díaz (1999) donde el capítulo "Espectáculos de Baile y Danza" de las autoras María José Ruiz y Beatriz Martínez del Fresno y Susana Antón es de estilo compilatorio sin contextualización. El último referente, el estudio monográfico sobre Magrinyà de Brugueras (2018) sigue sin articular la danza en el contexto político cultural del periodo. Ha sido la historiografía más reciente la que ha empezado a recuperar el legado de mujeres y el estudio de la danza y los espectáculos desde la cultura popular y no solo desde la alta cultura de Instituciones como el Liceo. Así referentes como Cavia (2013), Vendrell (2007, 2014), Vilallonga (2008, 2018), Olabarría Smith (2015), Murga Castro (2012, 2017), serían ejemplos de miradas más completas en su aproximación.

Recuperar la figura de Pepita Sansalvador permite contextualizar y ampliar el conocimiento del fenómeno de la danza entre dictaduras contrastando los paradigmas de la sociedad en los periodos de la II República y la Dictadura franquista, sus rupturas y discontinuidades en cuanto a políticas culturales, relación con el

poder, la condición de la mujer, las referencias de la modernidad, sus estéticas y la dimensión del ocio y la cultura popular y de masas, formatos, repertorios y condiciones laborales de la profesión de bailarina y trabajadora de la danza.

Objetivos

- Reconstruir la historia de la danza a partir de la figura de la bailarina Pepita Sansalvador aportando nuevas miradas a la historiografía de la danza del S.XX en Catalunya.
- Ampliar el relato de figuras y protagonistas de la danza en Catalunya durante el periodo franquista.
- Conocer las condiciones laborales de una bailarina profesional, sus contextos, procesos de trabajo, estéticas y repertorios.

Metodología

Se aborda la investigación historiográfica a partir del método biográfico recuperando material fotográfico, programas de mano, críticas, contratos de la vida profesional de Pepita Sansalvador desde su fondo personal y de material de archivo y hemeroteca. También a partir de entrevistas registradas entre 2018 y 2021 en la celebración de su 100 aniversario.

Resultados

Contexto sociopolítico y cultural de su juventud

El primer tercio del siglo veinte de Catalunya hasta el final de la II República supuso, por un lado, el proceso de modernización de la sociedad creando estructuras públicas e institucionales al lado de todo el movimiento asociacionista y del librepensamiento y el catalanismo que llevaba unos cincuenta años actuando. La II República, en Catalunya, entrañó la culminación de un proceso de transformación socio político y cultural iniciado por la Mancomunitat (1914-1923) con el objetivo de alcanzar logros políticos: instituciones de autogobierno, sufragio femenino; civiles: igualdad entre géneros y cónyuges, anulación del principio de autoridad marital, derecho al divorcio y aborto; y culturales: reducción del analfabetismo, coeducación laica universal, formación de oficios y universitaria para la población también femenina, fomento de la cultura en las clases populares, no solo de las clases bien estantes, con el objetivo de desarrollar la sociedad moderna, liberal y social. El capitalismo y el socialismo se debatían como ideologías y el trabajo de las entidades de la sociedad civil, ya fuere

desde el Libre pensamiento, el obrerismo como el catalanismo político tanto de derechas como de izquierdas, ejerció una gran tarea de dinamismo desde el asociacionismo en todas sus vertientes. La cultura recibió un fuerte impulso por parte de las Instituciones públicas y todo el entramado de entidades del asociacionismo como Ateneos, Orfeones, Casinos, Centros culturales y demás asociaciones, contribuyó a la expansión de la cultura, la educación y en definitiva la libertad (Arnabat i Ferré, 2015).

Apuntes de juventud hasta la guerra

Pepita Taulé Mut nació en Barcelona en 1921 y pasó sus primeros años de vida en la Casa de la Caritat (hospicio de niños). Fue adoptada por la actriz de teatro Dolors Pla Munné y su marido Joan Sansalvador Castells -procurador- tomando los apellidos familiares de Pepita Sansalvador Pla¹.

Como cita en sus entrevistas (2018, 2021) gracias a la profesión de su madre, frecuentó de pequeña los escenarios de Barcelona como público y participando en escenas y en teatros como el Romea o el Teatro del Liceo, familiarizándose con el medio artístico. Tuvo las primeras intervenciones en espectáculos como en la *Aida* de Verdi, donde comenta que le daban tres duros por tres minutos de aparición.

Se inició a la danza de joven, entre los seis y siete años por prescripción médica en la academia de la Maestra Pauleta Pàmies (1851-1937), de la calle Sant Pau 59 -principal- en el mismo inmueble en el piso inmediatamente superior donde ella y su familia residían. La Academia -considerada una institución en Barcelona- era frecuentada por alumnas de edades, clases sociales y objetivos diversos. Las de clase alta iban a trabajar el cuerpo y estilizar su comportamiento, otras iban a formarse para profesionalizarse en el campo de las artes escénicas y otras frecuentaban el centro para entrar en contacto con el foco de hombres adinerados del círculo del Liceo que Pàmies tan bien conocía, según afirma Pepita. Las alumnas compartían clase, situadas en el espacio alineadas en barras según edades y capacidades. Por edad Pepita compartió barra y aulas con Rosita Segovia (Rosa Balcells Font, 1922-2003), Emma Maleras Govern (Barcelona, 1919-2017), María Lluïsa Nogués (¿?). De María de Ávila (María Dolores Gómez de Ávila, Barcelona 1920-Zaragoza 2014) comenta que ya vino bailarina, dando a entender que no se formó desde pequeña.

¹ Según documento notarial de adopción y herencia en favor de Pepita Sansalvador. Firmado por Ernesto Pascual Vº Bº y Eyré Varela, el Juez de 1º Instancia en Barcelona, veinticinco de abril de 1941.



Imagem 1. Pepita en la barra de dansa junt a Emma Maleras y Rosita Segovia. Archivo Pepita Sansalvador.

Las clases consistían en ejercicios de barra y unos ejercicios de centro, así como figuras coreográficas y cuadros grupales, fruto de la participación en representaciones operísticas y espectáculos de variedades.

Como niña activa, despierta y con unas capacidades importantes hizo avances muy significativos en su aprendizaje, lo cual le facilitó ser una alumna aventajada, precoz y protegida por Pàmies. Según informa Pepita, Pauleta Pàmies la llevaba a bailar a casas particulares de gente rica que les honraban con regalos valiosos, aunque no recuerda las familias ni los domicilios. De las clases y de la maestra recuerda su gran conocimiento, inteligencia, musicalidad y carácter. Menciona que se sabía todas las óperas de memoria sin saber música. Respecto a la pedagogía recuerda las clases articuladas en el trabajo de barra, preparación física, flexibilidad y coordinación y el trabajo de centro trabajando *Adagios y Allegros*. Subraya la gran importancia del braceo en el trabajo expresivo de la danza, y recuerda también diversas variaciones de repertorio clásico aprendidas en las clases: *Coppélia, Sylvia, Estefanía*. Con Pauleta Pàmies, Pepita aprendió danza clásica y baile español que en aquella época consistía en bailes de jotas, seguidillas y boleros.

Su profesionalización y debut en solitario se dio en los años de la II República. Hizo las primeras apariciones en Fiestas y Galas organizadas por entidades, asociaciones profesionales recreativas y culturales actuando como bailarina destacada. A la edad de quince años, el 15 de febrero de 1936, actuó en el Hotel Continental en la Fiesta de Carnaval organizada por el *Club Femení i d'Esports*, entidad pionera de la cultura física e intelectual de las mujeres (1928-1936).

También tenemos constancia de su actuación en la Gala homenaje a la actriz Laura Riera el 14 de abril de 1935, junto a los cantantes de ópera Paulina Miquel, Domènec Gil i Miquel Llorens, en *La Cooperativa Teixidors a mà* del barrio de Gracia reconvertida en Teatro en 1935.



Imagem 2. Programa Club Femení i d'Esports. Archivo Pepita Sansalvador.

Pauleta Pàmies falleció en plena guerra civil (31/3/37) teniendo lugar un multitudinario y popular funeral. Pepita aparece fotografiada acompañando el féretro por las calles de Barcelona.



Imagem 3. Entierro de Pauleta Pàmies. Foto: Pérez de Rozas. Arxiu fotogràfic de Barcelona.

De estas fechas son el certificado de trabajo como menor y el carnet de artista expedido en Barcelona por el sindicato de artistas (CNT) y la Generalitat de Catalunya.

El 25 de mayo de 1937 participó en el Homenaje y conferencia *Pauleta Pàmies y el seu temps*, impartido en el Institut del Teatre por el sr. Moragas donde bailó junto a María de Ávila y Rosita Segovia



Imagem 4. Homenaje Pauleta Pàmies. Programa y Foto de Josep Maria Segarra i Plana, MAE del Institut del Teatre.

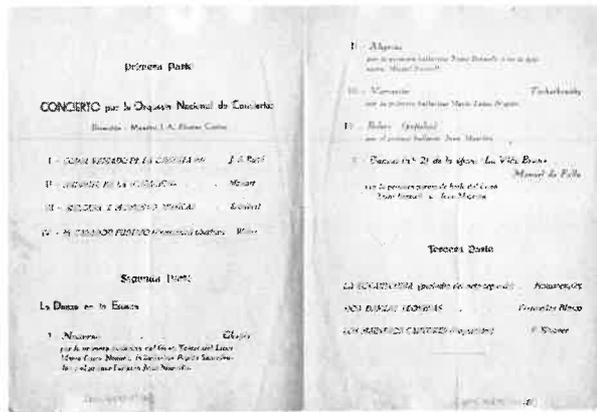


Imagen 5. Programa Concierto del Niño. Archivo Pepita San Salvador.

Aún en el contexto de la II República queda constancia de que el 5 de enero del 1939, días antes de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, participó en el *Concierto del Niño*, organizado por la Comisión Nacional del Ministerio de Instrucción pública en el Liceo bailando el *Nocturno* de Chopin junto a Joan Magrinyà y Maria Lluïsa Nogués en un programa diverso donde participaron bailarinas como Trini Borrull.

Terminada la guerra se refugió un tiempo en París con su madre, donde supuestamente contaban con amistades y relaciones importantes, según se deduce de la correspondencia. Entre abril y mayo de 1939 bailó en el *Theatre de Porte de Saint-Martin* de París en una Gala de Música, Danza y Cante en el programa benéfico *Jeunesse d'Espagne*, organizada por el Comité de Ayuda a los heridos y mutilados con el soporte de la *Maison de la Culture*. El programa lo constituyeron íntegramente bailes y danzas del folklora español y Pepita interpretó *Un bolero mallorquín*, *Goyescas* de Granados junto a una bailarina llamada Encarna, *La danza del fuego* de Manuel de Falla y la *Jota del Metreco* también junto a Encarna. La dirección musical del evento corrió a cargo de los maestros musicales del "Grupo de los ocho" Salvador Bacarisse y Gustavo Pittaluga. El repertorio musical lo componían obras como *Córdoba* de Albéniz, *Cuadro andaluz* con bailes diversos, *La danza española 4* de Granados, *Goyescas* de Granados, *La vida breve* de Falla, *El Café de chinitas Romance del Pelegrino*, canciones recogidas por F. García Lorca, *Canción de los tres ojos* de G. Lorca, y bailes y jotas aragonesas.

A dicho acto asistió el bailarín, maestro y coreógrafo de la ópera de París Serge Lifar, quien mandó una nota de felicitación particular a Pepita, dando inicio a una buena amistad. También la prensa ovacionó y reconoció su talento: "Guardaremos muy particularmente el recuerdo de una divertida Raquel Meller en miniatura y de una "Argentina" de quince años donde el cuerpo nervioso es de una belleza verdaderamente excepcional"² (Carol Be-

2 Traducción del francés por la autora de este texto.



Imagen 6. Programa Jeunesse d'Espagne. Archivo Pepita Sansalvador.

rard, en *L'Epoque*, 1939). Esa misma primavera, en abril actuó en Bruselas en el *Concurso Internacional y festival de danza popular*, en el palacio de Bellas Artes.

Unos días más tarde (1 mayo de 1939) es hospitalizada y operada de apendicitis, recibiendo la cordial y afectuosa visita de Serge Lifar, según recuerda. Encontramos un contrato firmado por el empresario Michel Kachouk del 22 de julio de 1939 en el que se la cita a una entrevista para ofrecerle una gira estival junto a la bailarina Mlle. Stepanova, desconocemos si llegó a efectuarse.

El punto culminante y reconocimiento de su talento internacional lo tendría en la participación en la *Gala Homenaje a Nijinsky* en el contexto de la Exposición sobre los Ballets Rusos, organizada por Serge Lifar y que tuvo lugar el 29 de Junio de 1939 en el *Pavillon Marsan* en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre de París. Allí interpretó *La danza del fuego* de Manuel de Falla en un programa constituido mayoritariamente por danza clásica interpretada por grandes figuras internacionales -bailarines rusos y franceses- con la participación española de Teresina Boronat en *Bolero 1830* y de Carmita García y Vicente Escudero en *Tres danzas españolas*.

Por una carta enviada a su padre (sin fecha) sabemos que Pepita fue ovacionada con siete bises mientras Teresina solo dos. Menciona en la carta que no le impresionó la danza de Teresina y que parecía una mujer distante.

Tras el estallido de la segunda Guerra Mundial Pepita retorna a Barcelona con su madre e intenta rehacer su vida profesional en un nuevo contexto absolutamente distinto, en un país devastado.

La Dictadura y el paradigma político cultural del franquismo

La victoria del bando militar alzado contra la II República supuso un cambio de paradigma para la sociedad, la cultura y la mujer, y muy especialmente en Cataluña.



Imagen 7. Gala Homenaje a Nijinsky. Archivo Pepita Sansalvador.



Imagen 8. Pepita en la Danza del Fuego. Archivo Pepita Sansalvador.

La Generalitat de Catalunya sería totalmente desmantelada y se llevaría a cabo una represión cultural a todas las instituciones y entidades de la sociedad civil y de la cultura catalana como Josep Benet expuso con *Intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya* (1995). Las asociaciones culturales, artísticas, pedagógicas, recreativas y políticas en forma de Ateneos, Casinos, Sociedades, Centros, Círculos, Casales, Orfeones de los que Catalunya contaba con una gran red articulada durante más de cincuenta años (1887-1939)-, construida en favor de la transformación de una sociedad moderna, auto organizada al margen del poder político con un espíritu democrático y de libertad, educando a las clases populares, organizando espacios de formación, bibliotecas, arte, cultura, pensamiento político y espiritual, expandiendo la difusión de la cultura desde y para la sociedad civil antes de poseer instituciones propiamente catalanas (Arnabat y Ferré, 2015)- serían aniquiladas, intervenidas, confiscado o destruido su material y expoliados sus bienes como expone Moran Gimeno (2021). La guerra supondría el exilio definitivo para muchos, temporal para otros y el final de proyectos progresistas tanto desde la perspectiva cultural, pedagógica, como de emancipación nacional y de la mujer. El arte y la cultura se verían sometidos a los dictámenes ideológicos del régimen, inicialmente alineados con el fascismo filo germánico y tras la segunda guerra mundial desde una perspectiva nacional católica y conservadora anti capitalista y anti marchista (Iáñez, 2011).

La dictadura articulada sobre los tres ejes del partido único y conservador F.E.T y de las J.O.N.S, la iglesia católica como dictamen moral y el ejército como soporte y control, transformaron la vida de la ciudadanía y sobretodo las condiciones de la mujer otorgándole de nuevo el rol de "ángel del hogar" según los principios de la Sección Femenina, anulando derechos civiles como el sufragio, el divorcio, el aborto y la libre disposición de bienes. La evolución estética de las artes quedó dominada por la censura bajo los principios patrióticos nacionalistas dictados por la Vicesecretaria de Educación Popular dependiente de la Secretaria General del

Movimiento y por el Ministerio de Educación Nacional, y a partir de 1953 por el Ministerio de Información y Turismo (Gallén, 1985, p. 41). A su vez, el Ministerio del Interior contralaba los servicios de Prensa y Propaganda que tenía entre las subsecciones las ediciones, la radiodifusión, la cinematografía, el teatro, la propaganda oral, musical y plástica con todos sus organismos autónomos pertinentes (Iáñez, 2011). El objetivo del régimen era el entretenimiento y la instrucción ideológica y moral de las masas donde los géneros dominantes fueron el Cine, la Comedia el Folklore, la Copla, la Revista, la Literatura de quiosco, los Toros, el Fútbol y el Boxeo (Agustí, 2013).

La cultura quedaba en manos de un estrecho entramado empresarial, privado, controlado por la censura y afín al régimen. El aislamiento internacional ocasionó también el aislamiento de influencias culturales hasta bien entrados los años 60, donde se permitió de nuevo el asociacionismo y cierta apertura.

Los difíciles años 40

Terminada la guerra, Pepita contaba con dieciocho años y un aval internacional. La dureza de la guerra obligaba a sobrevivir como fuera y siempre tuvo cla-



Imagen 9. Documento de Censura. Archivo Pepita Sansalvador.

ra su vocación y profesión. De esos años son sus dos certificados de estudios que avalaban su formación en caso necesario. Uno del maestro Magrinyà expedido en 1940, con quién siguió vinculada inicialmente; otro del maestro V. Reyes, dejando constancia de su formación en danza española entre 1935 y 1940.

Los difíciles años de la autarquía de posguerra que coincidieron con la segunda guerra mundial condicionaron la carrera profesional de Pepita, debido a la crisis económica y a los contextos culturales. A pesar de ello consiguió irse abriendo camino por su cualidad artística y profesional y por el reconocimiento y aval en prensa. La revista *Destino* -instrumento de propaganda cultural desarrollada desde el círculo falangista catalán de Burgos y dirigida a partir de los años 40 desde Barcelona por J. Vergés, I. Agustí, J.R. Masoliver y Josep Pla con una mirada y perfil dedicados a la clase media barcelonesa (Ripoll Sintes, 2015)- la citó en el reportaje *Ha nacido una estrella*. En él Xavier Montsalvatge (1941, p. 12) da cuenta de su talento especialmente en la interpretación de *La muerte del cisne* de Saint Saëns a raíz de un fin de curso de la escuela Magrinyà en el Teatro Romea. Unos meses más tarde, en la misma revista *Destino* aparecía un artículo reflexión sobre el estado de las variedades y la calidad artística de los espectáculos. Acerca de Pepita Sansalvador, Ángel Zúñiga (1941, p.12) escribía lo siguiente:



Imagen 10. Cartel Aida de Verdi junto a Juan Magrinyà. Archivo Biblioteca Vilanova i la Geltrú.

(...) Destaquemos finalmente a una artista de calidad: Pepita Sansalvador. Disciplinada en largos años de escuela, bajo la égida de la Pàmies, Pepita Sansalvador, fina, graciosamente delicada, adquiere auténtica presencia en los más dispares bailes. Hay que ver aquellas vueltas quebradas de su "Danza del Fuego". Aunque no son por esta parte por donde va el agua al molino. Debemos admirarla en lo suyo: en el baile clásico. Su "Cisne" de Saint -Saëns, su "Lysístrata" poseen acusados valores de elegancia, de elevación de fina evocación. La limpieza de sus *batudes* la impecable línea de sus puntas, las cuartas, las gráciles voladas, la aérea distinción de sus brazos hacen de Pepita Sansalvador una artista capaz de ofrecer como presentes sutiles cosas ausentes, que, como dijo Lessing, es una de las más altas cualidades del Arte, es éste y en todos los tiempos (...)

En esos años tenemos constancia de actuaciones en espectáculos de diversos géneros por la geografía de España: *Aida* de Verdi en el Teatro Guimera de Santa Cruz de Tenerife junto a Juan Magrinyà; sus actuaciones en el *Casablanca* (antes Hollywood del empresario Antonio Astrell Mur), salón aristocrático, en 1940; el recital de baile en la *Fiesta Mayor de Igualada* en 1942 y en Vich en 1944, donde el interior del programa da cuenta de todo su variado repertorio interpretativo de danza clásica, española y folklore.



Imagen 11. Pepita junto a Bernard Hilda. Archivo P.S.

El 1 de enero de 1941 Pepita firmó un contrato de representación exclusiva y duración de cinco años con la Empresa *Fantasio Espectáculos* situada en la calle Unión 13 de Barcelona donde se otorgaba plenos poderes al empresario Sr. Don Enrique Morell para que "en su nombre pueda obtener y firmar toda clase de negocios teatrales y cinematográficos" (...) "comprometiéndose a buscar trabajo dentro de su categoría artística y nunca con un sueldo inferior a 100 pesetas por actuación". Pepita se hacía cargo de los impuestos o gravámenes y el representante cobraba un 15% de comisión.

En esos austeros años 40 combinó sus Galas con actuaciones en Salones de Té, Salas de Fiestas de baile y espectáculos. El *Salón Rigat*, situado en el actual emplazamiento del Corte Inglés de la plaza Cataluña, fue de los primeros en contratarla en 1941 y tenemos constancia de su contacto profesional hasta 1947. A partir de entonces fue asidua en los espacios de ocio de la élite burguesa barcelonesa como *La Rosaleda* (1940-60), un restaurante-teatro situado entre la Avda. del Generalísimo (actual Diagonal) y Avenida de Sarriá, dependiente del Hotel Ritz dirigido por el empresario Ramón Tarragó que se anunciaba como "la más alta expresión de la elegancia y calidad de la vida social de nuestra cosmopolita ciudad"³. Allí actuó de manera reiterada desde 1942 y de allí pasó a la *Parrilla del Hotel Ritz* (a partir de junio del 1943), regentada por el mismo Tarragó compartiendo programa con el violinista y espía judío Bernard Hilda. Su vínculo profesional también se alargó durante muchos años, en contextos diversos entrados los 50.

Casada con el músico, compositor y arreglista José Valero⁴ en 1944 Pepita se rodeó del ambiente musical y de las orquestas de difusión del Jazz y el Swing en Barcelona ya que Valero dirigía la *Orquesta Gran Casino*.

Estas orquestas dinamizaban y alegraban las noches de una parte de los barceloneses que, como expone P. Rahola, formaba parte del contradictorio ambiente de la Barcelona de posguerra (en Magí Camps, *La Vanguardia* 16/06/2020):

(...) en la Barcelona de posguerra de 1941 a 1945 Barcelona es sórdida y terrorífica, pero en el Ritz hay champán. Están los fusilamientos del Camp de la Bota, la prostitución infantil, el estraperlo, el hambre, las hordas fascistas gritando "Viva Hitler, viva Mussolini", es la España germanófila que desaparece cuando acaba la Segunda Guerra Mundial.

Esta tipología de actuaciones conformaría parte de su empleo profesional repartido entre los locales como *El Cortijo*⁵, o el *Club Trébol* donde actuaría junto a la orquesta Gran Casino durante febrero de 1943⁶ y en adelante. En ellos Pepita Sansalvador ejecutaba su repertorio personal.

En ese mismo 1943 Pepita consiguió su primer contrato internacional, comunicándose su ausencia temporal en prensa. En la primavera de 1943 bailó en Lisboa -Bar Cristal-, haciéndose un gran eco en la prensa nacional, dedicándole una página entera en el *Diario Popular* "Como nasceu uma bailarina" (19/4/1943), presentada como una figura de la danza interpretando piezas de repertorio clásico: Vals de *Coppélia* de L. Delibes; *La Variación V* en puntas de Sohakosky, *Sylvia (pizzicato)* de Delibes y la Jota de *La Dolores* de Breton así como su gran éxito y reclamo *La danza del fuego* de Falla. Meses más tarde fue contratada por el empresario Carlos Dubini para el *Casino Monumental Pavao de Varzim* en Portugal durante la temporada de verano del 1 de agosto al 30 de septiembre por un sueldo de 500 escudos diarios pagando una comisión del 10% a su empresario. El repertorio seguía siendo el mismo que ella llevaba organizado. Un reportaje en prensa de *Diario popular* (22/11/1943) da constancia de su estancia ampliada en el país lusitano, presentándola como una mujer moderna, activa profesional y amante de la danza y de su país. Los contratos con Portugal serían duraderos por distintas agencias y representantes como AIA⁷, Empresa Antonio Macedo de Parque Mayer, y tenemos constancia de su presencia en Estoril, Figueira de Foz, *Maxime's Dancing* de Lisboa y en el *Casino de Sintra* aún en 1947.

³ Situado en La Diagonal 612, junto a la plaza Calvo Sotelo (actual plaza Francesc Macià).

⁶ Anuncio en prensa *La Vanguardia* 23/2/1943.

⁷ Agencia Internacional Artística con proyección en Brasil, Lisboa Madrid y Barcelona.

³ <http://barcelofilia.blogspot.com/2010/10/rosaleda-1940-1960.html>.

⁴ <https://blog.rtve.es/clubtrebol/2017/02/el-mestre-valero-vocalista-trombonista-i-director-musical.html>



Imagen 12. Cartel *Dança do fogo*. Archivo Pepita Sansalvador.

Su profesión la ejerció en contextos diversos de la geografía española. Así tenemos constancia por cartas, programas y prensa de actuaciones en salas de Madrid. En plena posguerra, en 1941 actuando en la Verbena de la prensa en el Barceló de Madrid; El Madrigal, Sala de Fiestas del Palacio de la Prensa (2/10/ 1942, ABC) y posteriormente en espacios como el Teyma, el Circo Price contratada por el empresario Carceller (conocido como Don Circuitos), el Palacio de Cristal o el Parque Florida.

Eclosión de la Revista durante la posguerra

La profesionalidad y solidez artística de Pepita fueron expandiéndose en esos años de posguerra y a partir del 5 de noviembre de 1944 la encontramos contratada con categoría de “estrella de baile” durante un periodo de seis meses por el empresario alemán Eduard Duisberg⁸ de *Scala Berlín*, inicialmente con actuaciones en el Teatro Fontalba de Madrid. Su contrato indica que percibía una cantidad de sueldo de 200 pesetas diarias, libres de impuestos y gravamen con cobro por semanas vencidas, con 15 días de ensayos previos incluidos, con los gastos pagados de vestuario artístico del cuadro general, poniendo de su parte su repertorio y vestuario propios. Meses posteriores y durante 1945 actuó con la

⁸ Sempronio, “Duisberg y sus millares” *Destino*, Año IX, No. 398 (3 marzo 1945, p. 10)

misma empresa en el Teatro Calderón de Barcelona presentando una nueva versión, más ambiciosa “Scala 46”, con coreografías de Marina Noreg donde Pepita triunfó con el *Vals triste* de Sibelius y una versión del *Carnaval* de Schumann, como bien comunicó la prensa local. El programa tuvo una gran repercusión y supuso la consagración y madurez de Pepita. El éxito de la propuesta hizo que la última función cerrara con un homenaje a Pepita Sansalvador. (*La Vanguardia*, 4/8/1945 p. 2)

Dicho Teatro Calderón, inaugurado el 27 de febrero del 1945 en la Rambla de Catalunya esquina Diputación con un aforo de 1500 personas, fue un referente artístico de la city -zona del ensanche barcelonés al igual que el Teatro Comedia-. En él tuvieron cabida espectáculos cultos de género diverso y cabe destacar cómo en los años 50 se presentaron las compañías de los *Ballets de Barcelona* dirigidos por J. Magrinyà, el *Ballet Joan Tena* y *Los Ballets de Antonio*, entre otras propuestas coreográficas.

La *Revista* junto a la Zarzuela y la Comedia fueron los géneros más populares cultivados durante los años del franquismo y en los que trabajó Pepita. El empresario Joaquín Gasa pasó a gestionar el Teatro Cómico -inaugurado en 1905 en pleno Paralelo-después de la guerra civil. Allí tuvieron lugar algunas de las revistas más exitosas de la época. En 1944, Pepita aparece junto a Raquel Meller en el teatro Cómico (*La Vanguardia*, 26 septiembre 1944, p. 16). En 1945, conmemorando las 50 representaciones de la adaptación cómica de *El sombrero de tres picos*, por Juan Ignacio Luca de Tena presentada en el Teatro Romea, Pepita Sansalvador participó de la Gala fin de fiesta según se cita en prensa (*La Vanguardia*, 26 junio de 1945, p. 10).

En estos años cincuenta tenemos constancia de su actuación junto a la conocida Mary Santpere con el espectáculo *Fuentes de amor*⁹ en el Teatro Cómico presentado también en Madrid, Sevilla y Valencia.

En 1957 seguía vinculada al empresario alemán con la empresa *Scala* presentando *El eterno femenino/Siempre la mujer* (Teatro Romea). Dichos espectáculos giraban por la geografía española y fueron presentados en el Teatro Fumentalba de Madrid, en Sevilla y en el Chapí de Alicante, entre los documentados.

Pepita, por su calidad artística y sus características físicas, siempre actuaba como personaje solista, realizando *pasos a dos* de ballet, o encabezando números corales en posición central debido a su estatura. Según su memoria algunos de estos espectáculos eran producciones costosas con elevados presupuestos y “plumas de calidad”.

⁹ Según prensa rebasó las cien funciones. *La Vanguardia*. 26/10/1956, p. 28.



Imagen 13. Pepita y Mary Santpere. Archivo Pepita Sansalvador.



Imagen 14. Cuadro de danza clásica en la Revista. Archivo Pepita Sansalvador.

Contratos internacionales

El éxito de Pepita cruzó las fronteras españolas y llegó al corazón de Europa. Gracias a los contactos con las orquestas de jazz en las que colaboraba su marido, pudo viajar y actuar fuera de España. Queda constancia de ello en diversos contratos del año 1956 firmando temporada para la Sala *Parisienne* de Bruselas entre el 31 de agosto y el 27 de septiembre, en la Sala *Extase* de La Haya entre el 28 de septiembre y el 11 de octubre y en el *Seven Club* también de la Haya entre el 12 de octubre y el 1 de noviembre a través de la empresa B. Hibelings Concert - En Theaterbureau. Ese mismo año 1956 recibió una oferta de trabajo del *Mouline Rouge* de Ginebra para actuar entre dos y tres meses. Nos consta -según palabras de Pepita- que se dieron dichas actuaciones en una sala que disponía de un gran escenario equipado con grandes medios y mucho lujo. Allí siguió presentando parte de su repertorio, entre ellos *La muerte del cisne* y *La danza del fuego*.

Repertorio

Durante el largo período del Franquismo en que Pepita consolidó su carrera profesional pudo combinar dos modalidades de espectáculos. Por un lado, actuando como bailarina contratada para espectáculos de revista y comedia, donde en muchos de sus cuadros ejecutaba bailes y coreografías basadas en la danza clásica y danza española y otros estilizados a la temática o contexto de la revista siempre a partir de la técnica clásica. Como artista *free-lance*, Pepita era contratada en salas de fiestas, conciertos, cabarets y demás, actuando junto a una orquesta presentando sus bailes de repertorio. En los programas de mano de 1941-1942 ya aparece la mayoría del repertorio personal, aprendido entre sus años de formación académica al lado de Pauleta Pàmies y otros que ella fue añadiendo de estilo español y oriental.

Preguntada sobre cómo y de quién aprendía el repertorio, Pepita afirma que algunas variaciones las aprendió de la Maestra Pàmies (*Coppélia*, *Estefania*, *Sylvia*, *Seguidillas*); otras las debió aprender del Maestro Reyes en Barcelona; otras las trabajó con J. Magrinyà (*Nocturno* de Chopin) y -como comenta- otras las incorporó de visionarlas a compañeras de estudio, teatros u otros lugares. La "apropiación" era un fenómeno normalizado y las versiones de coreografías internacionalmente importantes eran un referente en los repertorios de dichas artistas que funcionaban como solistas. Así afirma que *La danza del fuego* de M. de Falla la aprendió de Anita Cabré¹⁰ y que *La muerte del cisne* se la aprendió de una bailarina internacional que acudió al estudio de Pauleta Pàmies. Hemos podido deducir que debía tra-

¹⁰ Bailarina hija de bailarina (Sra. Esteve) que abandonó la escena al casarse con el cantante lírico Manuel Gas. Madre del actor y director teatral Mario Gas y hermana del torero Mario Cabré.

Repertorio de Bailes - Pepita Sansalvador	
Título	Compositor
Seguidillas	I. Albéniz
Coppélia (Vals)	L. Delibes
Nocturno	F. Chopin
Danza del Terror	M. de Falla
Invitación al Vals	C.M. Von Weber
El Matraco (jota aragonesa)	J. Valverde
Vals (opus 34, nº 2)	F. Chopin
Lysistrata	P. Linque
Triana	I. Albéniz
Liebesfrend (Vals)	Fritz-Kreisler
Czarda	Montes
Bolero Mallorca	Música popular
Serenata	F. Schubert
Danza Ritual del Fuego	M. de Falla
Granada	I. Albéniz
Estefanía (Gavotta)	A. Czibulka
Extasis	L.V. Beethoven-Gaich
Serenata	J. Malats
El Cisne	C. Saint-Saëns
Danza Española	E. Granados
Silvia (Pizzicato)	L. Delibes
Pajarita (Polka)	R. Adam
Coppélia (Mazurca)	L. Delibes
En el jardín de una pagoda china	Keit-Albein
Variación V	Sokolovsky

Tabla 1. Repertorios de Pepita Sansalvador. Elaboración propia.

tarse de Almut Dorowa, bailarina alemana que en 1935 estuvo residiendo y actuando en Barcelona, aprendiendo flamenco y frecuentando el estudio de la Pàmies y entre su repertorio interpretaba *La muerte del cisne* de Saint-Saëns, según consta en prensa (Gasch, 1935, p. 5). Pepita Sansalvador comentó también que algunas de las coreografías, se las creaba y arreglaba ella misma. En su domicilio disponía de una pequeña habitación con barra y un espejo, y el salón de su residencia era un espacio amplio, con piano en la sala contigua donde ensayaba y se preparaba las coreografías. Preguntada sobre la variación de la *Serenata* de Malats afirma que esta pieza era una fantasía que la creó ella misma como amante de la composición musical; y para su ejecución utilizó un vestido de la Baronesa de Maldà adquirido por su madre, ya que la gente del espectáculo compraba de segunda mano a las criadas de las clases bien estantes. A su retirada profesional ella misma hizo donación del traje al Museo de indumentaria de Barcelona.

Como se puede observar, Pepita combinó un repertorio de tradición española, desarrollado e internacionalizado teatralmente por Antonia Mercé, la Argentina, con quién fue comparada, inicialmente en París en 1939, con variaciones de tradición clásica añadiendo alguna pieza de estilo oriental como fue *En el jardín de una pagoda china*. Su técnica y dominio de la danza académica junto a su presencia y expresividad fueron las claves de su éxito profesional, sobretudo en la variación de *La muerte del cisne*, *Coppélia* y *Sylvia*.

Procedente de la tradición académica de Pauleta Pàmies y vinculada al Teatro del Liceo como espectadora y profesional, su deseo hubiera sido bailar sus piezas en teatros de categoría como el de la Ópera, el Liceo o similares y/o pertenecer a una compañía de danza clásica, como los *Ballets de Diaghilev* que habían expandido la fórmula por Europa y con quien ella se sentía identificada a través de Serge Lifar¹¹ y la tradición. De hecho en esos años 50, fueron Joan Magrinyà y Joan Tena quienes con respectivos mecenas intentaron semejante hazaña.

(...) La creación de un cuerpo de baile o compañía propia, evitando con ello la limitación de los recitales de artistas solos o por parejas, permitirá la actuación destacada de los más famosos solistas, así como el montaje de los ballets en preparación, que más adelante se detallan, creados con la intención de lograr un repertorio de auténticos ballets españoles, basados en la más severa y pura tradición del baile, con la colaboración de nuestros músicos, literatos y artistas¹².

En el contexto de posguerra español y como bailarina clásica, dicho proyecto estaba por desarrollar. De hecho como intérprete solista pudo ejercer su profesión como las bailarinas "modernas" organizando su propio repertorio, haciendo "recitales" y galas. Barcelona fue y era el foco de la danza clásica y así lo demuestra el reconocimiento que tuvo Pepita en el territorio de la península presentada como la gran bailarina de estilo clásico, donde predominaba el baile español.

Oficio de bailarina

Pepita Sansalvador fue una bailarina de oficio. Según afirma no estaba bien visto socialmente ser bailarina, pero si se tenía calidad y se era reconocida profesionalmente, se llegaba a ser muy respetada. Por su calidad, formación y arte pudo trabajar con un cartel propio -como las bailarinas de la modernidad, al igual que Teresina Boronat- organizándose un repertorio en forma de danza de cámara, como solía hacerse en los primeros años del s. XX y como queda documentado en nuestro país, acerca del recital de Almut Dorowa en Barcelona en 1935:

¹¹ De su amistad se conservan cartas, libros dedicados y algún artículo mecanografiado.

¹² Texto del programa de mano de presentación de *Cultural de Ballet*, la asociación fundada para la creación y difusión de la danza gestionada por S. Gasch, X. Montsalvatge, A. Sanchez Torroella, A. Puig y J. G. Schroöder, con representación comercial de Alfonso Orfila, en Barcelona, Marzo de 1950. Fondo: ANC.

Durante las primeras décadas del presente siglo se ha desarrollado en el arte de la danza el recital, lo que podríamos llamar una nueva línea o un nuevo estilo, que se separa de lo ya conocido. Puede hablarse de una especie de danza de cámara para subrayar su ambiente y su mayor proximidad para con el público, y tal como su hermana la música de cámara pretende elevar la coreografía al máximo arte de expresión (F. D. A. Escobet, 1935).

A pesar de la precariedad y dificultades ocasionadas por la guerra civil, la guerra mundial y la gran crisis económica durante la autarquía del primer periodo franquista, Pepita consiguió hacerse un lugar utilizando la misma fórmula, aunque esta vez en lugar de en teatros de arte y ensayo o espacios asociativos, en espacios más comerciales, de ocio y salas de fiesta de alto standing. Disponía de una agenda de contactos profesionales, tanto de agentes como de creadores y orquestas, que facilitó su desarrollo profesional hasta entrados los años cincuenta. Una carrera que prolongó más de veinte años. Según puede leerse en el álbum de contratos y como ella misma afirma, siempre cobró por su trabajo y los contratos contenían cláusulas claras en todos los aspectos, condiciones de ensayos, pagos, viajes y vestuario. Los empresarios se encargaban de la promoción y la comunicación en prensa indicando el porcentaje de comisión que oscilaba entre el 10 y el 15%. Inició sus primeros contratos por un valor de cien pesetas la función, al que a mediados de los años 40 alcanzaba las doscientas pesetas y a mediados de los 50 en el contexto internacional se elevó a seiscientas pesetas. La crítica siempre destacó su calidad y profesionalidad. Como mujer profesional ejerció su carrera con los condicionantes estéticos de la censura, las limitaciones artísticas del control de la dictadura sobre el desarrollo cultural de la sociedad catalana, pero como mujer ejerció su profesión y vocación de su vida encima del escenario a pesar del contexto. Fue contratada a su nombre y pudo disponer de sus bienes y su pasaporte para viajar. No tuvo hijos ni fue el ángel del hogar, no se dedicó a la pedagogía ni puso una academia de danza como la inmensa mayoría de alumnas de Magrinyà de su tiempo, posiblemente por eso, una vez retirada, su protagonismo quedó en el olvido.

Conclusiones

Pepita Sansalvador perteneció a la última generación de bailarinas clásicas formadas en la academia de Pauleta Pàmies. Niña prodigio con un reconocimiento precoz por la prensa y empresarios de París, consiguió consagrarse a la danza a pesar del contexto adverso de la guerra y la dictadura franquista de los años 40 y 50.

Como bailarina dominó el estilo de danza clásica, española y añadió a su repertorio algo de influencia oriental, como venía siendo moda interpretando dos piezas paradigmáticas del repertorio de la modernidad: *La muerte del cisne* y *La danza del fuego*.

Adaptó su carrera al contexto y los géneros de espectáculos como la Revista, la Comedia y los recitales en Salas de Fiestas, Salones de baile y entretenimiento gestionando su propio repertorio.

Su calidad artística y profesionalidad fueron destacadas siempre por los empresarios, la prensa y el público siendo comparada con La Argentina, Teresina o Raquel Meller. Como mujer mantuvo vigente el espíritu y la emancipación personal y profesional de las mujeres de la modernidad y pudo disponer de sus contratos, ingresos, pasaporte y libertad personal transmitido por su madre y heredado de los años de la República.

Como profesional tuvo que ejercer en los contextos "profesionalizados" en el sentido de cobrar por su trabajo y ello la alejó de su sueño del Coliseo de arte to-a imagen de los Ballets herederos de Diaghilev -pues en Barcelona era un proyecto inviable económicamente-. No se dedicó jamás a la pedagogía ni abrió una escuela de ballet, alejada profesionalmente del círculo de discípulas de Magrinyà, posiblemente este fuera uno de los motivos por los cuales su legado ha permanecido invisible al paso de la historia.

A pesar de ser reconocida por los divulgadores culturales y crítico como Alfons Puig, Sebastià Gasch y X. Montsalvatge etc. no está inscrita en la memoria de la danza porque ésta se escribió alrededor de la figura de Magrinyà y desde la escena del Liceo, aunque fuera un ballet no profesional.

Referencias bibliográficas

- Agustí, D. (2013). *El Franquismo en Cataluña*. Silex SL.
- Arnabat, R. i Ferré, X. (2015). *Ateneus. Cultura i llibertat. Associacionisme a la Catalunya contemporània*. Federació d'Ateneus de Catalunya.
- Benet, J. (1995). *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. Abadía de Montserrat.

- Escobet, F.D.A. (1935). Dorowa: La danza y su intérprete. *Renovación*, Barcelona, 17 enero de 1935.
- Gallén, E. (1985). *El teatro a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Edicions 62.
- Gasch S. y Pruna P. (1946). *Danza y Ballet*. Barna.
- Gasch, S. (1935). La Dansa - Almut Dorowa en *El Mirador*, 14/2/1935, p. 5.
- Iáñez, E. (2011). *No parar hasta conquistar. Propaganda y política cultural falangista: el grupo de Escorial (1936-1986)*. Ediciones Trea.
- Montsalvatge, X. (1941). *Destino*, año 5, N° 208, 12 julio, núm. 212, p.12.
- Morán, N. (2021). *L'èspoli franquista dels ateneus catalans*. L'Avenç.
- Puig Claramunt, A. (1944). *Ballet y Baile Español*. Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo. Barcelona: Montaner y Simón.
- Ripoll Sintes, B. (2015). La Revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco en *Amnis*. (En línea) 14/2015 puesto en línea el 15 de julio del 2015, consultado el 11 de agosto del 2002 en URL: <http://journals.openedition.org/amnis/2558>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amnis.2558>
- Ruiz Bautista, E (2003). *Política cultural y propaganda en el primer franquismo (1939-1945)*. *Designios y realizaciones*. Tesis doctoral no publicada. Universidad de Alcalá.
- Zúñiga, A. (1941). *Destino*: Año V, No. 212, 9 agosto de 1941, p.12.