

# Lo español en escena: danza, identidad y propaganda en la revista *Arte Español* (1953–1959)

Gabriel Vaudagna Arango

Universidad Pablo de Olavide

---

El presente trabajo examina el rol de la revista *Arte Español* (1953–1959) como plataforma de difusión y legitimación de la danza y la música españolas en la Argentina, dirigida principalmente a la comunidad española. Esta revista sobresalió, entre otras publicaciones, por su enfoque integral en la promoción de diversos aspectos de la cultura española, vinculando lo popular como un uso político del folclore en la creación de las identidades nacionales. La interacción entre artistas, espacios y medios refuerza la idea de una red simbólica que reproduce estéticas y discursos del franquismo cultural, adaptados al contexto argentino. En conjunto, este corpus permite investigar cómo las expresiones dancísticas se inscribieron en estrategias de identidad, legitimación y circulación durante un periodo marcado por tensiones entre nacionalismo, exilio y propaganda cultural.

---

*Palabras clave:* *Arte Español*; danza; madre patria; flamenco.

---

This paper examines the role of the magazine *Arte Español* (1953–1959) as a platform for disseminating and legitimising Spanish dance and music in Argentina, primarily targeting the Spanish community. This magazine stood out among other publications for its comprehensive approach to promoting various aspects of Spanish culture, linking popular culture as a political use of folklore in the creation of national identity. The interaction between artists, spaces, and media reinforces the idea of a symbolic network that reproduces the aesthetics and discourses of Franco's cultural regime, adapted to the Argentine context. Taken together, this corpus enables us to examine how dance expressions were inscribed in strategies of identity, legitimacy, and circulation during a period marked by tensions between nationalism, exile, and cultural propaganda.

---

*Keywords:* *Arte Español*; dance; mother country; flamenco.

---

## 1. Introducción

Este trabajo presenta un análisis documental de la revista *Arte Español: Canciones y Estampas de la Madre Patria*, publicada en Buenos Aires entre 1953 y 1959 bajo la dirección de Alberto Ossi<sup>1</sup>. A partir de una selección de veinte ediciones representativas, el estudio se centra en el discurso sobre la danza y el flamenco, abordando cómo la revista promovió una narrativa estética y política que las integraba en las costumbres españolas dentro de un imaginario folclórico compartido entre España y Argentina.

En el periodo analizado, Buenos Aires se consolidó como una de las principales capitales culturales de América Latina, destacando en el ámbito teatral por su intensa vida nocturna y la diversidad de espectáculos escénicos ofrecidos tanto por compañías nacionales como internacionales. La numerosa colectividad española en la ciudad y las instituciones dedicadas a la promoción

---

<sup>1</sup>Registro de la propiedad intelectual n.º 583527.

de la cultura hispánica impulsaron el desarrollo del teatro y las expresiones artísticas vinculadas a España.

Como antecedente relevante se sitúa la fundación del Teatro Avenida —cuya construcción inició en 1906 y fue inaugurado en 1908—, concebido desde sus orígenes como un espacio central para la cultura española. Este teatro se consolidó como referente porteño, alojando figuras destacadas del arte hispano y simbolizando la presencia española en Argentina.

La difusión cultural española también se reflejó en los medios de comunicación y en publicaciones periódicas, entre las cuales la revista *Arte Español* jugó un papel clave en la documentación y promoción de repertorios, artistas y valores hispánicos. Su análisis permite comprender mejor el proceso de construcción identitaria y los intercambios culturales entre ambos países durante los años cincuenta.

El análisis se apoya en una revisión de bibliografía relacionada con la articulación entre cultura y política durante el primer peronismo, así como el papel desempeñado por la Sección Femenina del franquismo en la diplomacia cultural de la época. También se explora la recepción, en la Argentina, en ese período, de los Coros y Danzas, que funcionaron como agentes de proyección cultural y consolidación de la identidad hispánica en el extranjero.

La investigación examina el discurso de la revista en el contexto sociopolítico, mostrando cómo los repertorios y símbolos españoles contribuyeron a modelar un folclore argentino permeado por tradiciones hispánicas. Asimismo, se analizan las formas de pertenencia cultural y los vínculos entre el peronismo argentino y el franquismo español a través de las manifestaciones artísticas y los intercambios diplomáticos.

## 2. La construcción de una idea de cultura: tensiones y desplazamientos

El concepto de *cultura* ha experimentado transformaciones significativas a lo largo del tiempo, tanto en su uso académico como en su instrumentalización política. Durante la década de 1950 en Argentina, y particularmente en los medios gráficos como la revista *Arte Español*, la noción de cultura que se promovía no coincidía con la definición antropológica, sino que se orientaba hacia una *cultura exhibida*: un conjunto de manifestaciones artísticas, especialmente la música y la danza, puestas en escena como productos de consumo cultural.

Hasta bien entrado el siglo XX, el uso más extendido del término *cultura* estaba restringido a las bellas artes, la literatura o la filosofía, es decir, expresiones asociadas a una élite ilustrada y burguesa. En este marco, las manifestaciones populares no eran consideradas cultura en sentido estricto y no eran objeto de legitimación institucional o mediática. En publicaciones gráficas españolas de la colectividad editadas en Buenos Aires anteriores a los años cuarenta, rara vez se registraban expresiones de cultura popular como la danza o la música regional, elementos que empezaron a visibilizarse con mayor presencia a partir del auge de los discursos nacionalistas y del giro propagandístico de estas revistas durante los años peronistas.

Desde un enfoque antropológico, la definición de cultura propuesta por Edward B. Tylor en *Primitive Culture* (1871/1977) marcó un punto de inflexión. Según el autor, la cultura es «aquel todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad» (p. 1). Esta concepción amplia permitió incorporar dentro del análisis cultural a las expresiones populares, incluyendo prácticas festivas, supersticiones y repertorios tradicionales que, hasta entonces, habían sido relegados al margen de la historia cultural.

Renato Ortiz (1989) explora cómo estos cambios en la concepción de cultura se articularon con las transformaciones de los sistemas de poder y los intereses ideológicos de cada época. Según Ortiz, «en los siglos XVI y XVII cultura de élite y culturas populares se confundían, las fronteras



culturales no eran tan nítidas entre ellas, y los nobles participaban de las creencias religiosas, de las supersticiones y de los juegos, las autoridades poseían una actitud de tolerancia para con las prácticas populares» (p. 2). Sin embargo, con el avance de la modernidad y especialmente tras el surgimiento del *estado-nación*, se inició un proceso de disciplinamiento cultural. La iglesia y los poderes estatales buscaron separar los ámbitos de lo culto y lo popular, estableciendo jerarquías que aún persisten.

En la definición de cultura popular anida la noción de *folclore*, incluso la cultura entendida como patrimonio cultural genera otras tensiones que no vamos a abordar en esta instancia. El folclore, para este trabajo, es visto como patrimonio cultural y cumple un rol social de identidad<sup>2</sup>.

La noción de folclore —acuñada en el siglo XIX— surge en este contexto como un instrumento de definición simbólica del pueblo y, a su vez, como una herramienta de construcción identitaria en clave nacionalista. La obra de Tylor, con su concepto de *survivals*, fue fundamental para los folcloristas al permitir interpretar creencias y costumbres contemporáneas como vestigios de mentalidades primitivas. De este modo, cultura, folclore y pueblo comenzaron a articularse de manera estrecha, convirtiéndose en piezas clave en los proyectos de ingeniería simbólica impulsados por distintos gobiernos.

Ortiz (1989) advierte que la aceptación del folclore y la cultura popular por parte de las élites no es más que una terminología que esconde detrás «un nuevo espíritu que procura definir el estudio de las tradiciones populares como una ciencia» (p. 5) y se cuestiona «quiénes son los constructores del concepto de cultura popular, a qué momento histórico corresponde él, y, principalmente, qué intereses políticos encubre» (p. 14). Estas preguntas resultan fundamentales para analizar las prácticas escénicas españolas, incluida la danza, como parte de un proceso más amplio de conformación de una cultura nacional-popular en la Argentina peronista, en diálogo —aunque no exento de tensiones— con el franquismo.

En el corpus revisado para este trabajo, se observa una coexistencia constante entre referencias a la cultura de élite y menciones a expresiones populares. Esta tensión se convierte en uno de los núcleos productivos del discurso cultural de la época. A partir de los años cuarenta, y con mayor énfasis en la década del cincuenta, las danzas regionales españolas comienzan a ocupar un lugar central en las publicaciones culturales hispano argentinas. Su difusión, articulada con giras de Coros y Danzas de la Sección Femenina (en adelante SF) del régimen franquista, sugiere una estrategia de representación donde lo popular es resignificado como símbolo identitario compartido, en función de objetivos políticos comunes entre ambos regímenes.

La cultura popular se presenta como un repertorio simbólico al servicio de la construcción de una identidad nacional. Esta apropiación —o codificación— convierte a la danza en una forma de expresión colectiva, cargada de valores que trascienden lo estético. La danza española, en este contexto, no solo es parte del espectáculo: es también una herramienta de educación sentimental, de pedagogía visual, y de afiliación simbólica. La danza opera, en este caso, también como disciplinamiento de los cuerpos, y el deber ser de la mujer, tema que abordaremos más adelante.

### 3. Entre la doctrina y la tradición: la danza española en la planificación cultural del peronismo

Desde la llegada de Juan Perón al poder en 1946, la cultura se convirtió en un pilar central del proyecto nacional. La retórica oficial exaltó la herencia hispánica como fuente de fortaleza moral, enfatizando en la idea de Madre Patria; y la revista *Arte Español* jugó un papel estratégico en

---

<sup>2</sup>Véase García Canclini, 1993.

difundir y defender esta visión de la cultura. No solamente en su discurso verbal, sino apoyándose en la construcción de un sentido emocional de la misma.

Por otra parte, la propaganda franquista, según comenta Raanan Rein (2015), resaltaba el «lazo cultural y espiritual» (p. 13) entre Argentina y España, justificando así los acuerdos políticos y económicos. A pesar de la limitada simpatía por el régimen franquista en Argentina, había un sentimiento de gratitud por los vínculos históricos.

En este caso, la revista también actuaba como vehículo de la cultura falangista, sin criticar directamente el régimen de Franco, destacando una hispanidad común como base de la alianza política y comercial. Esto contrastaba con la revista *Hispania*, perteneciente a la Asociación Patriótica Española, que difundía más abiertamente la cultura oficial española y los acuerdos bilaterales.

En *Arte Español*, la cultura abarcaba la música, la danza, las tradiciones populares y vida social —casamientos, viajes de artistas, defunciones y celebraciones—, reforzando los lazos con España. Se distinguían las *tradiciones* (fiestas organizadas por la colectividad española) del *folclore* (danzas y canciones regionales), mientras que el flamenco tenía un estatus artístico diferenciado.

El folclore legitimaba el sistema político, proporcionando continuidad y enlace a ciertos grupos. Así, la cultura popular servía como herramienta de mediación entre el pueblo y la estructura política. Este folclore apelaba a la construcción de un nacionalismo popular, algo que para el lineamiento del peronismo fue fundamental, como la creación de una escuela oficial de folclore o los usos que se le darán al Teatro Colón y al teatro Cervantes<sup>3</sup>.

La presencia de lo español en la cultura argentina se vuelve hegemónica. El fortalecimiento del vínculo bilateral tuvo una traducción concreta en las políticas culturales, especialmente a partir de los acuerdos de cooperación que favorecieron la circulación de bienes simbólicos, artistas y repertorios. En este contexto, la cultura de la *Madre Patria* se posicionó como un referente legitimador, y su presencia se multiplicó en las carteleras teatrales, en los ciclos cinematográficos y en los radioteatros, convirtiéndose en objeto recurrente de difusión y celebración pública.

Un antecedente claro puede encontrarse en la visita que hiciera a España Eva Perón en 1947 como «*embajadora cultural*» y los diferentes vínculos que mantuvo, sobre todo con Sección Femenina<sup>4</sup>.

Este proceso tuvo un correlato específico en el campo de la danza: la proliferación de academias dedicadas al *baile español* a lo largo y ancho del país. Sin embargo, es significativo advertir que la mayoría de estas instituciones no fueron fundadas ni dirigidas por españoles, sino por maestras locales o por descendientes de inmigrantes que, sin pertenecer a la comunidad española, se convirtieron en agentes clave de la difusión de una versión idealizada y estilizada de la misma cultura.

En ciudades como Rosario, por ejemplo, la prensa local anunciaba espectáculos de *danza española* como si sus intérpretes fueran españoles, aun cuando eran artistas locales, lo que evidenciaba un dispositivo de apropiación simbólica que buscaba reforzar la idea de una identidad hispánica compartida.

Un caso ilustrativo es el de Alcira C. Morán<sup>5</sup>, quien conserva programas y recortes de prensa de 1953 y 1955, donde figura anunciada como «la bailarina española Marujita la Cartujana», a pesar de su origen argentino. Esta práctica de *españolización* de artistas nacionales se inscribe en un entramado más amplio donde el imaginario cultural español se instrumentaliza como un

---

<sup>3</sup>Véase Cadús, 2014.

<sup>4</sup>Véase Martínez del Fresno, 2017.

<sup>5</sup>Alcira Cassini Moran, maestra y bailarina de danzas españolas en Rosario desde los años 50; véase Vaudagna Arango, 2023.





componente cohesivo de la identidad nacional, en consonancia con los objetivos doctrinarios del peronismo.

En este sentido, Eugenia Cadús (2020) señala que durante el peronismo se desarrolló una modalidad novedosa de implementación de las políticas públicas basada en la planificación. A través del Primer y Segundo Plan Quinquenal (1946 y 1952), se incorporó por primera vez una programación cultural sistemática:

Ambos planes incluían a la cultura, pero fue en el segundo que se desarrolló en profundidad, explicitando su objetivo fundamental: «conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiana, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional» (p. 49).

Esta definición remite directamente a una estrategia que buscaba integrar la herencia hispánica y católica al proyecto de nación, en clara sintonía con el imaginario franquista. La cultura era, así, comprendida como una herramienta al servicio de la consolidación de la *doctrina* peronista, en la cual los términos *nacional*, *popular* y *tradicional* eran empleados de manera intercambiable. En esta lógica discursiva, la danza española se convierte en vehículo privilegiado para articular una narrativa identitaria compartida entre ambas naciones.

Como advertía Michel Foucault (2002), «las palabras no son inocentes» (p. 53), y en este caso, el uso recurrente del término *doctrina* por parte del peronismo no solo implicaba una orientación ideológica, sino también un aparato de normalización y control cultural. Cadús propone entonces una lectura en la que la danza se convierte en un instrumento simbólico que articula una política de cohesión, en la que la hispanidad opera como vector ideológico.

Complementariamente, Murga Castro (2016) sostiene que el estereotipo de *lo español* fue utilizado por el franquismo como herramienta de cohesión interna y diferenciación frente al *otro*. Según la autora:

Desde la Guerra Civil, el estereotipo se empleó como arma de cohesión interna frente al ‘otro’, un ‘otro’ enemigo, contra el cual el imaginario respaldaba una causa y demostraba su legitimidad. Con esa inercia, en los años cuarenta ‘lo español’ experimentó una doble proyección: dentro de España, como elemento de apropiación franquista, y fuera, como vínculo de resistencia y supervivencia en los distintos focos de acogida de los exiliados republicanos (p. 109).

No obstante, en el caso argentino, esta imagen de lo español como resistencia se transforma rápidamente en un componente legitimador de la cultura nacional oficial. Por ejemplo, la incorporación de jotas al repertorio de ballets folclóricos —como en el caso del Ballet de Angelita Vélez en Buenos Aires— muestra cómo el folclore español se entrelazó con las expresiones locales, generando una hibridez funcional al proyecto cultural del Estado. Un estudio de Eduardo Martínez Vieyra (2023) indaga sobre la *jota cordobesa*, una creación del año 1951, realizada por maestros de folclore argentino, incluyendo elementos de la jota española como homenajes a esa tierra, y que se transformó, con el correr de los años, en un baile de repertorio tradicional de las danzas nativas.

Las compañías de danza, tanto nacionales como extranjeras, colaboraron en esta empresa cultural. Espectáculos como *Romerías* o la compañía de Ángel Pericet recorrían el país, incluyendo bailes locales en sus repertorios. Anuncia la revista: «Pablo del Río en Jotas y Malambo» (*Arte Español*, n.º 30, agosto de 1958, p. 6); «Ángel Pericet vestido de gaucho bailando malambo en homenaje a la Argentina en la televisión» (*Arte Español*, n.º 33, noviembre de 1958, p. 7).

Vuelvo al relato de Alcira C. Morán, donde comenta que Teresita Cobián, artista de folclore argentino, conseguía los contratos para ir a bailar a cárceles y hospitales a beneficio, impulsados

por el Segundo Plan Quinquenal. Alcira conserva esos documentos y cartas de agradecimiento que avalan su participación en tales circuitos. Los espectáculos incluían bailes argentinos y españoles.

La dimensión transnacional de esta política cultural se profundiza con la llegada, a partir de 1948, de los Coros y Danzas de la SF de la Falange Española, un año después de la visita oficial de Eva Perón a España. Estas agrupaciones, estrechamente vinculadas al aparato ideológico franquista, fueron responsables de difundir en América Latina un modelo folclórico español estandarizado y políticamente alineado con los valores del régimen. Según Amador Carretero (2003):

En la tarea de socializar y adoctrinar a toda la sociedad, el Estado despliega el conjunto de sus aparatos ideológicos. Es decir, la empresa de transmitir y consolidar la ideología se lleva a cabo por una extensa red de agentes transmisores pensados para esta misión o por agentes que podríamos llamar accidentales que tienen un cometido distinto, pero que luego, de hecho, también constituyen agencias transmisoras (p. 103).

Siguiendo esta lógica, las academias de baile en Argentina pueden ser interpretadas como agentes transmisores accidentales del modelo cultural franquista, adaptado e incorporado en el marco del nacionalismo cultural peronista. Alcira C. Morán relata que recibían material directamente de la Sección Femenina, el cual era reproducido sin cuestionamientos, incluso en instituciones actuales como la Universidad de las Artes de la Patagonia, donde aún persisten programas de estudio basados en esos modelos.

La publicación *Hispania*, en junio de 1948, celebraba la llegada a Buenos Aires de los Coros y Danzas con entusiasmo. «Llega a Buenos Aires esta embajada artística en el mejor momento [...] todo esto se ve en la riqueza espléndida de matices, en los Coros y Danza de España» (*Hispania*, n.º 233, junio de 1948, pp. 2-3).

Una fotografía incluida en la misma publicación muestra a Eva Perón recibiendo a los miembros del conjunto recién llegados al país, reforzando la carga simbólica de estos intercambios culturales.

La circulación de discos, libros y otros materiales pedagógicos de la SF habilita nuevas líneas de investigación aún poco exploradas. ¿Qué papel jugó esta organización en la construcción y difusión de un modelo cultural español en América Latina? ¿Hasta qué punto este modelo fue incorporado como parte de la cultura nacional en los países receptores?

Estas preguntas nos remiten a una cuestión de fondo: ¿el patrimonio cultural es una construcción colectiva del pueblo o un dispositivo impuesto desde el poder? ¿Cuál fue el verdadero impacto de estos *agentes transmisores accidentales* en una sociedad en búsqueda de su identidad propia?

#### 4. Perspectivas teóricas

La construcción de un marco teórico en torno a la revista *Arte Español* implica necesariamente una revisión del escaso corpus bibliográfico existente sobre esta publicación específica. Hasta el momento, no se han hallado estudios académicos dedicados exclusivamente a su análisis. Esto convierte al presente trabajo en una oportunidad de abrir una nueva línea de investigación dentro del campo de los estudios sobre cultura, migración y nacionalismo en la Argentina peronista.

Una excepción parcial la constituye el trabajo de Gemma Zalduondo (Universidad de Granada), quien, en sus investigaciones sobre intercambios musicales entre España y Argentina durante el período franquista-peronista, utiliza como fuente la revista *Hispania*, editada por la Asociación Patriótica Española en Buenos Aires<sup>6</sup>. Esta publicación, a diferencia de *Arte Español*, sí ha sido

<sup>6</sup> Asociación Patriótica Española fundada en 1896 como una sociedad para ayudar y promover los encuentros de



objeto de indagación y se presenta como un órgano abiertamente franquista, alineado con las directrices del régimen español y, durante un tiempo, con el gobierno de Perón.

La autora analiza el intercambio entre ambos países y la difusión que se realizaba en torno a los acuerdos hispano argentino de 1946 y 1948, justificando «la presencia permanente de asuntos relacionados con el país americano en los medios de comunicación españoles» (Zalduondo, 2021, p. 61).

La Revista *Hispania*, si bien dirigida a la colectividad española, actuó como vehículo de propaganda política y diplomática. Sus editoriales informaban sobre eventos oficiales, acuerdos comerciales, movimientos migratorios y actividades institucionales entre España y Argentina. En su edición de enero-febrero de 1948 —en conmemoración de su vigésimo aniversario—, se reconoce la trayectoria iniciada en 1903 bajo el nombre España, y se explicita el objetivo cultural del medio: «enriquecer su biblioteca con obras de escritores españoles y americanos, para hacer de ella un centro de la ilustración y la cultura permanente» (*Hispania*, n.º 233, junio de 1948 p. 3). Esta concepción de la cultura, centrada principalmente en la literatura y las artes legitimadas por las élites, evidencia un uso restringido del término *popular*. ¿A qué llamamos *popular* y a quiénes incluye este mismo término?

Sin embargo, en el número de junio de 1948, con motivo de la llegada a Buenos Aires de los Coros y Danzas de la SF, la revista incluye un editorial titulado: “Belleza y alegría de España en sus danzas y canciones”. Allí se celebra la llegada del conjunto folclórico con una fuerte carga emotiva y estética.

De impagable regalo estético y emocional puede calificarse el que España ha hecho al pueblo de la Argentina, enviando acá estos Coros y Danzas de una belleza, de una autenticidad y de un arte, no aprendido, como pocas veces se vio. [...] Es innegable que en ninguna otra época estuvo tan en auge el folklore hispano (*Hispania*, n.º 233, junio de 1948, p. 1).

La noticia, marcada por un entusiasmo propagandístico, ensalza las formas folclóricas españolas y lamenta su desdén histórico por parte de ciertos sectores sociales, aludiendo a su antigua asociación con lo *plebeyo*. Sin embargo, luego de esta edición y pese al registro fotográfico del encuentro entre Eva Duarte de Perón y los Coros y Danzas, la presencia del tema del folclore desaparece casi por completo de los números siguientes. Esto contrasta con la persistente aparición de textos de corte literario y erudito, firmados por intelectuales españoles.

La vinculación de los Coros y Danzas con Eva Duarte de Perón y la puesta en escena de la hispanidad, ha sido estudiado por Martínez del Fresno (2017). La autora examina el viaje oficial a España, el uso simbólico del folclore por parte del franquismo y la ceremonia de entrega de trajes típicos confeccionados por la SF. Posteriormente exhibidos en el Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires. Este gesto de diplomacia cultural fue cuidadosamente documentado por el gobierno peronista en una edición conmemorativa ilustrada, aunque su estudio no será eje central de esta investigación. Coincidimos con esta misma autora cuando en otro de sus artículos dice lo siguiente:

A menudo los Coros y Danzas de la SF se han considerado como la cara más amable de la Falange o de la política cultural del franquismo en general, convertidos en una «fachada alegre, festiva y popular del pueblo español» (R. Sánchez López, 2007, en Martínez del Fresno, 2010, p. 229).

En relación con la SF de la Falange, el corpus académico ha abordado con profundidad su papel en la institucionalización del folclore dentro del franquismo, aunque ese enfoque tampoco constituye

---

los inmigrantes españoles en Argentina. Luego se transformó en un centro que albergaba a la alta cultura española. Entrado el siglo XX, tuvo su propio espacio y editaba una revista de carácter social, político y cultural.



el centro de este trabajo. No obstante, es importante destacar cómo estas prácticas fueron insertas en la lógica de un nacionalismo conservador, católico y patriarcal que moldeó su proyección internacional, especialmente en contextos de afinidad política como la Argentina peronista.

Begoña Barrera (2019) dice que era parte de las funciones de la SF la de dirigir las falanges en el exterior, principalmente en la *América española* y conservar las mejores relaciones con los países amigos (p. 70). La misma autora confirma que «la hispanidad fue, en su dimensión exterior, una simbiosis entre la acción cultural y la propaganda que se desarrolló como una suerte de diplomacia paralela dirigida desde el Instituto de Cultura Hispánica a partir de 1945» (p. 335).

En lo que respecta a la danza en el contexto del primer peronismo, resulta fundamental el aporte de Eugenia Cadús (2020). Su investigación sobre los vínculos entre danza y política en la Argentina peronista aporta claves para comprender la instrumentalización de ciertas prácticas culturales en la construcción de un imaginario nacional-popular. Las prácticas escénicas, y especialmente la danza, fueron objeto de una intensa intervención estatal que buscó ordenar, clasificar y jerarquizar las expresiones corporales en función de un proyecto ideológico, social y cultural.

Esta visión resulta especialmente pertinente para el análisis de *Arte Español*, donde se observa una articulación entre lo artístico y lo político, mediada por discursos sobre la hispanidad, la tradición y el folclore. Las canciones tradicionales, afirma Martínez del Fresno (2010, p. 234), adquirieron la categoría de símbolos nacionales.

La revista, por su parte, aparece como un medio paralelo y menos estudiado, pero igualmente clave en la circulación de imágenes, canciones, relatos y prácticas culturales que articulaban el imaginario de la *Madre Patria* con el proyecto nacional-popular impulsado por el peronismo. Su perfil, más centrado en la vida cultural, social y artística de la colectividad española con énfasis en la cartelera teatral, merece una revisión específica y diferenciada del tratamiento más político y oficialista que caracteriza a *Hispania*.

Como antecedente de esta publicación, se ha consultado *Eco de España* (1916-1936), que constituye un testimonio temprano sobre la noción de cultura en el seno de la colectividad española en la Argentina. En sus páginas, la *cultura española* se vincula principalmente con el idioma, las letras y la alta literatura. No se registran menciones a prácticas folclóricas ni a expresiones populares como la danza o la música tradicional, lo que confirma una visión elitista y decimonónica de la cultura.

Durante el período 1940-1960, se pueden mencionar además otras publicaciones que permiten trazar un mapa de las representaciones de la *cultura española* en el exilio o en las colectividades migrantes. *El Tronío* (1943), *De mar a mar* (1942-1943), *Revista Hispano Americana* (1942); *Boletín del Rincón Andalúz* (1944), *Antología de cantares y canciones* (fecha y autoría inciertas), *Revista del Hogar Andalúz* (1945)<sup>7</sup>, entre otras. Estos materiales, aunque dispersos y de circulación limitada, permiten observar un proceso de folclorización de la identidad española, impulsado tanto desde el franquismo como desde los propios centros regionales.

Este conjunto de publicaciones conforma el trasfondo documental desde el cual se analizará la revista *Arte Español*. A diferencia de las anteriores, esta revista articula una propuesta de cultura española en la Argentina que pone en primer plano la danza, la música y las tradiciones regionales, funcionando como una plataforma para la redefinición del vínculo entre cultura, política e identidad en el seno de una comunidad migrante en tiempos de dictadura y populismo.

---

<sup>7</sup>Esta revista merece una revisión aparte, ya que aporta mucha información sobre la década anterior a la que aquí nos ocupa.





## 5. *Arte Español* como dispositivo de mediación cultural

Se han consultado una serie de revistas disponibles en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de Buenos Aires, para realizar un relevo sobre los artistas que visitaban el país frecuentemente. Tras revisar las portadas de los 20 números, se observa que en 10 de ellas aparecen mujeres: Carmen Amaya (*Arte Español*, n.º 2, julio de 1953); Mercedes Chacón (*Arte Español*, n.º 19, agosto-septiembre de 1956); Gloria Romero (*Arte Español*, n.º 20, octubre-noviembre de 1956); Anita Rosa (*Arte Español*, n.º 23, junio-julio de 1957); Paquita Rico (*Arte Español*, n.º 30, agosto de 1958) Lola Flores (*Arte Español*, n.º 27, abril de 1958); Sarita Montiel (*Arte Español*, n.º 26, enero de 1958); Emma Penella (*Arte Español*, n.º 31, septiembre de 1958); Carmen Sevilla (*Arte Español*, n.º 32, octubre-noviembre de 1958), Soleá Montoya (*Arte Español*, n.º 36, mayo de 1959).

En las otras 9 aparecen artistas hombres: José Aguilar (*Arte Español*, n.º 18, julio de 1956); Pedrito Rico (*Arte Español*, n.º 21, enero de 1957 y n.º 33, noviembre de 1958); Pablo del Río (*Arte Español*, n.º 22, abril-mayo de 1957); Ángel de Madrid (*Arte Español*, n.º 24, agosto de 1957); Juan Legido *el Gitano Señorón* (*Arte Español*, n.º 25, octubre-noviembre de 1957); Joselito (*Arte Español*, n.º 28, mayo de 1958); Antonio Amaya (*Arte Español*, n.º 29, junio de 1958); David Moreno (*Arte Español*, n.º 35, marzo de 1959). Solo en una portada aparece un grupo: Los Galindos (*Arte Español*, n.º 37, junio de 1959), imagen en la que se ven 3 jóvenes varones y una mujer.

Todas las portadas guardan correlato con la iconografía de lo español: las mujeres maquilladas, con flores, peinetas, algunas con mantillas, pendientes llamativos. A excepción de Carmen Amaya, que aparece de cuerpo completo con bata de cola blanca y al fondo un guitarrista de su compañía (Figura 1), el resto de las imágenes son en primer plano de su rostro. Los hombres con sombrero, o chaqueta de torero, mayormente en primer plano también, salvo Pedrito Rico, que en una de sus apariciones se lo ve en tres cuartos, con una mano levantada sosteniendo un cigarrillo y una camisa con amplias mangas estilo Miguel de Molina. También alguno aparece con traje de etiqueta.

En el discurso general de las entrevistas que se hace a los hombres hay una pregunta recurrente: ¿cómo ven a la mujer argentina? En todos aparece la información de su estado civil, casado, soltero buscando novia. Veamos algunos ejemplos:

José Aguilar [...] el público que lo ha escuchado por radio y le ha visto en esta cordial sala de *El Tronío*, le aguardará siempre y en especial todas las damas españolas y argentinas a las que usted ha cautivado con su canción (*Arte Español*, n.º 18, julio de 1956).

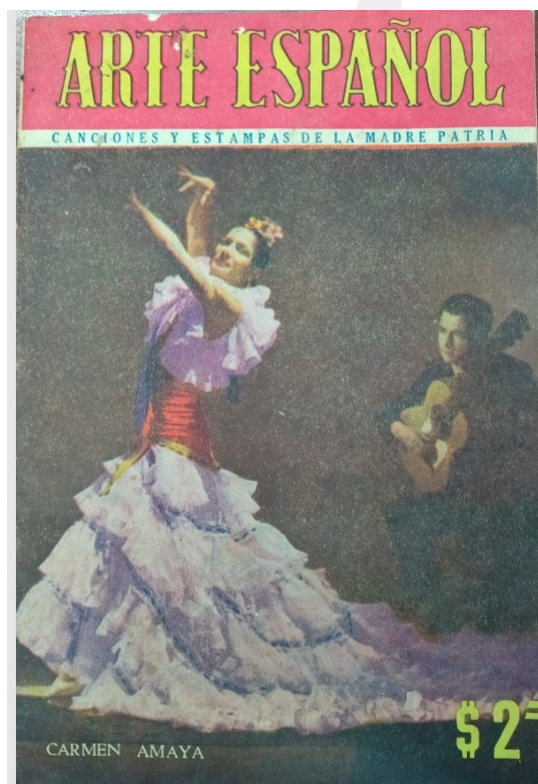
Ángel de Madrid, artista nato singular, pero convengamos que con un atractivo especialísimo para el mundo femenino (*Arte Español*, n.º 24, agosto de 1957).

Pedrito Rico solterito y a la espera, “Españolas y argentinas son las que besan mejor” (*Arte Español*, n.º 21, enero de 1957).

En el caso de las mujeres destacan su belleza, su voz, su gracia, su salero, sobre todo las que son cantantes de copla. En el caso de las que son bailarinas, también aparecen algunas características comunes.

Carmen Amaya “Llegó la gitanísima y su baile de fuego y canela ahuyentó el frío” (*Arte Español*, n.º 2, julio de 1953, p. 1).

Anita de Rosa “Que canta y baila como los ángeles” (*Arte Español*, n.º 23, junio-julio de 1957).



**Figura 1.** Carmen Amaya en portada (*Arte Español*, n.º 2, julio de 1953)

Carmen Sevilla, “figura querida y admirada, ya que allí donde exhiben sus películas o donde se presenta personalmente, deja esa nostálgica aureola de conocer todo lo que de bello y amado tiene la Madre Patria” (*Arte Español*, n.º 32, octubre-noviembre de 1958).

La mujer, aparte de ser bella, angelical y una serie de adjetivos con los que se las describe, también representa a España, lo que tiene de bello y amado, dice, esa Madre Patria.

En algunas entrevistas, si las artistas son muy jóvenes, aparece la figura del padre como tutor que la acompaña para ser entrevistada, y si son mujeres adultas, puede estar su esposo presente en la nota.

Aunque las grandes figuras eran capaces de resistir las acometidas del régimen franquista, una parte significativa de la población se sometió al adoctrinamiento de la ideología falangista. Sobre este tema, como comenta Asunción Criado (2017), «se puede concluir que el folclore sirvió como instrumento político y también como método de adoctrinamiento de las mujeres bajo dicha ideología» (p. 196). Hay un metarrelato ideológico en las entrevistas, ya sea para hombres como para mujeres.

En el número 2 de la revista, aparece en portada Carmen Amaya. En la página siguiente, se incluye un agradecimiento a quienes compraron la primera edición y se destacan los objetivos de la publicación: «has de encontrar en las páginas de *Arte Español*, todo lo que genuinamente representa el arte de la Madre Patria» (*Arte Español*, julio de 1953, p. 1).

La revista tiene una periodicidad mensual, aunque no se especifica la cantidad de ejemplares impresos. Su precio de venta es de \$2. Contiene también publicidad dirigida, en su mayoría, a la



colectividad española. Resulta llamativo que en la contraportada (o página 2), se encuentre una fotografía de Eva Perón ocupando toda la página, acompañada de un breve texto conmemorativo al cumplirse un año de su fallecimiento. Aunque en principio la revista no se presentaba como una publicación política, se manifiesta cierto vínculo con el peronismo. Así, al pie de la página 19, una publicidad dice: «Apoyando la ejecución del 2.º plan quinquenal, colaborará en la prosperidad y felicidad de la Nueva Argentina».

En la página 15 del mismo número, dentro de una sección de noticias, aparece en el margen inferior derecho un anuncio publicitario del *Noticiario Español*, más conocido como *No-Do*. En él se mencionan los cines porteños donde se transmitía el noticiario, como el propio anuncio argumenta, «gracias a la llegada semanal por avión». Aquí las noticias estaban al día, al menos semanalmente. En la página 25 se anuncia Cifesa —siglas de la Compañía Industrial de Film Español, S.A.—, que promociona los estrenos cinematográficos en Argentina.

El cine aparece promocionado en todos los números, sus protagonistas, sus estrenos, con titulares destacados. La revista contiene entrevistas y numerosas fotografías de artistas. También se anuncia que próximamente se incluirán noticias del fútbol español y de las actividades de los centros españoles en la Argentina. Se suman apartados dedicados a canciones populares y poesía española. La sección taurina estará a cargo de un ex torero radicado en Buenos Aires. También se ofrece la sección “De aquí y de allá”, donde se destacan artistas que viajan y triunfan en ambos países.

En los 20 números revisados (1953-1959), no se encuentran referencias a los Coros y Danzas de la SF, que visitaron el país en varias ocasiones, aspecto sí enfatizado por la revista *Hispania*.

Desde los primeros números, los artistas destacados son recurrentes. Carmen Amaya ocupa la nota central y la portada; Imperio Argentina es celebrada con una extensa nota de dos páginas; Angelillo es presentado como el «cantor máximo de su género». En las secciones de noticias se mencionan otros artistas como:

Manuel de Pamplona, el “Rey de la jota”; Julieta Kenan; Juanita Reina; Raquel Trillo; Gracia de Triana; Miguel de Molina; Dorita Burgos —primera bailarina del ballet de Hurtado de Córdoba—; Juan José Padilla; Edith Palomero; las hermanas Bernal; Mellizos Castilla; Niño León (*Arte Español*, n.º 2, junio de 1953).

Además, hay anuncios publicitarios varios, así como letras de canciones populares, en consonancia con los cancioneros que se vendían entonces, como: *Cantares de España* (1953-54), publicación dirigida por Elena Jordana Martínez; *Cancionero de España* (1952-53), editado por la imprenta Parra Hermanos y dirigido por Salvador Valverde; *Repertorio Carmen Amaya* (sin datos), que contiene canciones y bailes del momento; *Creaciones de Angelillo* (sin datos), con canciones interpretadas por el famoso artista madrileño, que está en su apogeo.

Respecto a quienes escriben en la revista, no apreciamos una formación específica en danzas o músicas españolas. Todo parece englobarse dentro de un mismo discurso genérico sobre *lo español*. En los últimos números publicados, surgirán definiciones más precisas sobre *lo flamenco*, *lo español* e, incluso, distinciones entre cante jondo y copla.

Por ejemplo, en la revista de septiembre de 1956 aparece una descripción de Mercedes Chacón, «nacida en el barrio de la Macarena, sevillana. Llegó contratada unos años antes al espectáculo *Romerías*. Y luego desarrolló una carrera solista en el *Tronío*». Algo que llama la atención es que el periodista hace un recorrido de muchos españoles importantes de apellido Chacón, un pintor, teólogos, filósofos, historiadores y cirujanos. Se apresura a contar que un tal «Chacón fue el cronista privado de Juan II de Castilla». Así nombra a varios personajes de apellido Chacón, pero hablando del género español y del flamenco no hay ninguna mención a don Antonio Chacón, el cantaor y destacado artista del flamenco, que además había estado en Buenos Aires a principios



del siglo XX. Esto pone en evidencia la escasa formación sobre flamenco de quien escribe.

Al comparar los datos de 1953 con los más recientes de 1959, se puede observar un cambio en la orientación política de la revista. Si bien al principio se evidencia cierta simpatía por el gobierno peronista (con homenajes a Eva Perón y publicidades del Estado), con el paso del tiempo, la revista muestra una aparente neutralidad. No obstante, convive con el discurso de los gobiernos militares de facto. En enero de 1958 —firmada por el periodista Jorge Amabel— aparece una crítica explícita a la falta de apoyo oficial a las publicaciones culturales españolas y la baja de tres medios gráficos: *Cantares de España*, *Cancionero de España* y *España Gráfica*. «Crisis de publicaciones españolas», reza el titular. En la noticia se denuncia también que,

las entidades hispánicas existentes en el país no aportan la colaboración que sería de desear para que la gran falange española cuente con material de jerarquía serio y responsable para poder juzgar los distintos aspectos de la ciencia, las artes, los deportes y toda manifestación relacionada con la Madre Patria (*Arte Español*, n.º 26, enero-febrero de 1958, p. 38).

Continúa y aclara que no están pidiendo limosna, y vuelve a hacer hincapié de la falta de apoyo a las publicaciones. Incluso destaca que el Sevilla Colmao tenga que cerrar sus puertas, y remata diciendo:

con el apoyo discriminado pero entusiasta de todos saldremos de esta crisis que amenaza con diezmar las publicaciones dedicadas a informar sobre las variadas y bella faceta del arte de la Madre Patria (*ibidem*).

Esta cita permite observar varios aspectos. Por un lado, la certeza de la falta de apoyo oficial a la cultura hispánica, situación evidente en el contexto posterior a la Revolución Libertadora de 1955. Por otro lado, se mantiene la idea de una *unidad emocional* entre España y Argentina, con el uso reiterado de la expresión *Madre Patria*. Finalmente, se presenta una crítica hacia los propios productores de cultura: artistas, medios y público. Y lo que remarcamos del texto, «la gran falange española cuente con material de jerarquía», prueba contundente de la línea editorial.

En la edición de julio de 1956, la editorial había realizado la siguiente crítica:

Cumpliendo con la misión emprendida desde la aparición de esta revista: elevar en la medida de nuestras posibilidades el nivel artístico de los espectáculos de *ARTE ESPAÑOL*, tan nutridos en cuanto a cantidad de cultores se refiere, cuál pobre en calidad, de una mediocridad imperante en la gran mayoría, de una carencia casi total de valores nuevos, de monótona repetición de los consagrados, todos factores que contribuyen a entibiar el entusiasmo del eterno sacrificado que es el público, amante del auténtico arte hispánico, seguimos trabajando en la organización de nuestro gran concurso de cante y baile (*Arte Español*, n.º 18, julio de 1956, p. 1).

Si bien hay una postura crítica sobre los artistas y el público, la dirección cuestiona a los consagrados y la mediocridad imperante, aunque no sabemos a qué hace referencia. Pero su apuesta por el concurso de *cante y baile* intenta subsanar este problema. El mismo se repite cada año desde el 1954, buscando nuevos valores del *arte hispánico*.

El concurso se realiza en el colmao El Tronío, espacio que también tiene publicidades frecuentes en la revista. El colmao, heredero simbólico de los antiguos cafés cantantes<sup>8</sup> del siglo XIX español,

---

<sup>8</sup>El *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* identifica los tablaos como locales especializados «en ofrecer espectáculos de arte flamenco, inspirados en los antiguos Cafés Cantantes, que empezaron a tener vigencia a partir de los años cincuenta, un tanto promovidos por el auge del turismo» (Blas Vega y Ríos Ruiz, 1988, p. 719).



aparece aquí como un teatro, más que como una taberna tradicional. Los cafés cantantes fueron claves en la consolidación del espectáculo flamenco y en la codificación de los estilos o palos que lo conforman en la actualidad.

El texto de Rubén Darío (1917; cit. Vaudagna Arango, 2020b, p. 106), proporciona una descripción crítica del entorno de los cafés cantantes de los primeros años del siglo XX. Allí se describe el ambiente y el espectáculo desde la mirada de un extranjero que observa y cuenta lo que ve sin condicionamientos, datos que en escritores españoles no aparecen. Entre los años 1920 y 1940, el modelo de representación del flamenco en España, se trasladó hacia el formato de ópera flamenca, sucedida en teatros o plazas de toros. En cambio, en Argentina el nuevo espacio será el *colmao*. Este nombre también alberga varias definiciones: en principio es un teatro con mesitas para beber y ver el show, pero, en otros casos, designa una taberna con show o un salón donde se hacen representaciones. En el periodo que estudiamos aparecen varios colmaos de diferentes formatos.

La representación del flamenco como espectáculo público experimentará una modificación en la década de 1950 en España, momento en el cual se originarán los *tablaos flamencos*, un modelo que será adoptado en Argentina posteriormente.

Según comenta Cristina Cruces (2022), los tablaos y las zambras de 1950, son iguales que los cafés cantantes de principio del siglo XX. En su artículo realiza una descripción pormenorizada del espacio. Si bien esto es válido para el registro histórico de España, no es lo que sucede en Argentina. El modelo de tablao no aparecerá hasta los años 70, pero podemos constatar que lo que en la revista *Arte Español* se destaca como colmao guarda cierta similitud con el tablao, en algunos aspectos como, por ejemplo: la cercanía del público con el artista<sup>9</sup>, la posibilidad de beber entretanto sucede la representación, que es diametralmente opuesto a lo que sucede en una sala de teatro.

En España, el auge de los tablaos estuvo vinculado a la creación de la Marca España como modelo exportador de la cultura española. Aquí la representación del flamenco, en Buenos Aires, sigue siendo parte de un ideario cultural y folclórico, mucho más ligado a una herencia emocional que al público turista, ya que en Argentina los turistas no van a consumir flamenco.

En la revisión de otras revistas similares vinculadas a la cultura española, como a *Arte Español*, encontramos la revista *El Tronío*<sup>10</sup>. Dirigida por Francisco Lozano, fue una publicación mensual perteneciente al colmao del mismo nombre. Los artistas promocionados en sus páginas son casi los mismos que van a aparecer unos años más tarde en *Arte Español*, aunque con un enfoque más específico y ya con una fama ganada de varios años de actuaciones. Algunos de los que se mencionan son: Luis Escudero, *Gitano Blanco*, «auténtico intérprete de la canción andaluza y del baile clásico español»; Marina Gómez, «Escultural, joven y bella bailarina española del Tronío»; Trío Vera, «artistas del Tronío, oro de ley en materia de baile»; José Pena —José Muñoz Martín *el Pena Hijo*—, «celebradísimo cantaor flamenco de muy lucida actuación en los principales teatros y artista exclusivo del Tronío»; Ana del Romeral, «expresiva bailarina española»; Lolita Torres, «artista del Tronío [...] la verdadera revelación del año» (*El Tronío*, n.º 2, agosto de 1943).

Aparecen varios artistas más fotografiados y una gran imagen de página completa, con muchos de ellos sobre el escenario como en actitud de un gran final de baile o en un «fin de fiesta», pero que por su vestuario podemos inferir que han bailado una jota valenciana (Figura 2).

Este colmao también simboliza la *legitimidad* de los artistas que llevan el sello de calidad:

<sup>9</sup>Véase Murillo Saborido (2017).

<sup>10</sup>Revista mensual de literatura, música, teatro y variedades. En la editorial del número de agosto de 1943 festeja el aniversario del colmao Tronío y lo anuncia como un regio y maravilloso salón, confitería de estilo español —y a su vez templo del *variété*— dotado del máximo de comodidades y confort.



**Figura 2.** Escenario del Tronío (*El Tronío*, n.º 2, agosto de 1943, p. 9)

«exclusivo del Tronío», «artistas del Tronío», o simplemente «del Tronío». Encontramos aquí la pertenencia al lugar como un valor agregado que además lo legitima frente a *otros* quienes no están en las páginas de la revista o quienes no actúan en el lugar. Como indica Marc Auge (2017), «hay lugares que imponen un mandato, y hay una relación del individuo con el espacio» (p. 98). Estamos ante uno de ellos. Esto se vincula directamente con la idea de la *propaganda política*, el uso de este tipo de publicaciones para establecer autoridad y legitimidad.

En las entrevistas realizadas en Rosario a dos artistas, el guitarrista Juan el Profeta y la bailarina y maestra de bailes españoles Alcira Cassini Moran, ambos declararon que habían viajado a Buenos Aires para actuar en el Tronío (Vaudagna Arango, 2023), pero por diversos motivos no siguieron con sus contratos. En sus relatos hay una legitimidad soterrada sobre lo que significa simbólicamente ir a la ciudad Capital para actuar a un lugar que se nos presenta como *famoso*, un lugar al que asisten las estrellas.

En la mayoría de las ediciones de *Arte Español* se publica un anuncio de página completa del Tronío que dice:

*El colmao* «el mejor espectáculo en un ambiente alegre y netamente familiar». Todas las noches actúan las mejores estrellas del firmamento español. Todos los días tres funciones: 18:30 h; 22 h y 0:15 h; los sábados 4 funciones: 18:30 h, 22 h, 23:15 h y 0:40 h.

Es muy llamativo que se realicen 3 funciones diarias y los sábados 4 funciones. Simultáneamente, en los teatros como el Avenida también había 2 funciones diarias, según se anuncia en el





programa de Romerías<sup>11</sup>.

En 1957, la gran figura y portada de varias revistas será la aparición de Pedrito Rico:

Sensación de 1956 en toda la Argentina, sigue aquilatando éxitos en este nuevo año, habiéndose convertido en la figura juvenil más popular de estos últimos tiempos. Su gracia, su legítima simpatía, su invariable “destreza” para manejar al público y comprenderlos [...] ha hecho que este muchacho sea el comentario de todos (*Arte Español*, n.º 21, enero de 1957, p. 1).

En este número aparece una nota sobre los toros y la preparación del torero antes de salir a la plaza, y algunos *chimentos de los famosos*. También la noticia de la reapertura del Sevilla Colmao, una gran sala de espectáculos que había sido cerrada y se reinaugura con la actuación de la estrella del momento Pedrito Rico (Figura 3).

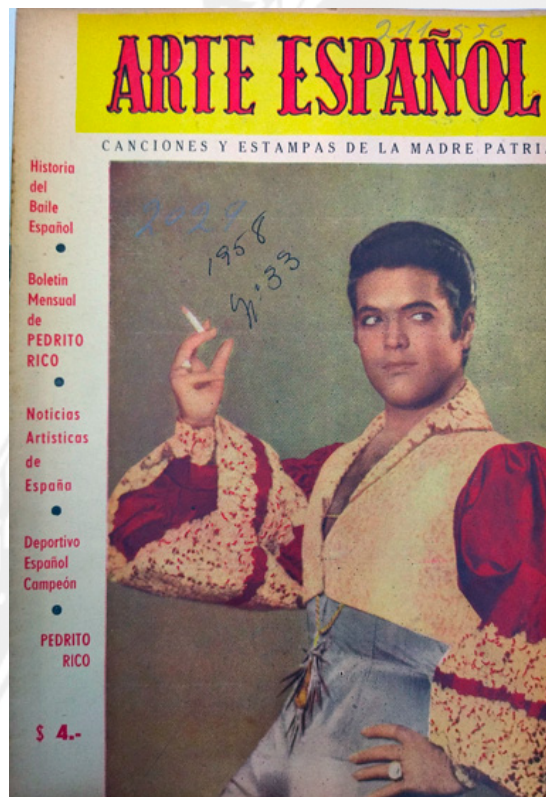


Figura 3. Pedrito Rico en portada (*Arte Español*, n.º 33, noviembre de 1958)

Y una primicia para los estudiantes de danzas españolas: el guitarrista Emilio Medina junto a Paco Jiménez<sup>12</sup> publican un disco con alegrías y tanguillos, «no se trata de un disco para

<sup>11</sup>Romerías fue un espectáculo y una compañía de Ángel de Dolarea, empresario y director, que traía artistas españoles como figura principal y manteniendo el mismo formato durante años. Así llegaron artistas como los hermanos Pericet que se radicaron en Buenos Aires en los años 50

<sup>12</sup>Francisco Jiménez fundó en 1957 la peña guitarrística D. Ramón Montoya junto a otros artistas afincados en Buenos Aires; véase Ruiz Morales, 2023, pp. 209-211.

escuchar, sino exclusivamente para aprender a bailar». Este evento es significativo porque los guitarristas no solían grabar discos destinados para el baile, lo que lo sitúa a la vanguardia. Además, confirma la creciente demanda de clases de baile en la ciudad. Otro anuncio significativo será el de la profesora de danzas Aurora del Río. En el mismo se comenta:

Aprenda rápido: bailes, canciones y poesía de España.  
Danzas clásicas y españolas – gimnasia rítmica para adelgazar.  
Con Aurora del Río.  
Y sus dos direcciones. Una en Capital y otra en Wilde (Bs. As).

El anuncio nos confirma que en las academias de danzas se enseñan danzas españolas y danzas clásicas. Una en el centro de la ciudad y la otra en un barrio.

En el número 19 de la revista *Arte Español* (septiembre de 1956), la profesora María Angélica Domínguez, escribe un artículo sobre danzas españolas con el título “Expresiones artísticas de las danzas españolas” (p. 17). En la foto que ilustra la noticia, podemos ver a la maestra con un bastón, en una actitud hacia adelante, mirando a cámara, pero con el otro brazo señalando alguna de las niñas como en acción de dar la clase o de corregir. Las niñas que aparecen en el lado derecho van de la más pequeña a la más grande en un total de 20, hay posiblemente un varón mezclado entre los otros 19 cuerpos. Todas tomadas de la barra haciendo un *tandu a la second* con el brazo estirado a la segunda baja. Todas con zapatillas de ballet. Sobre la pared de la academia se ve una decoración típica con cuadros con fotos de danza, una imagen central de bailarina que quizás sea Mariemma o la Argentina, o posiblemente la misma maestra.

La reseña habla de las danzas españolas, la foto muestra otra cosa. Comienza el artículo diciendo:

Cuando más me compenetro del sentido y ritmo de las danzas españolas, más pienso en lo difícil que es alcanzar a expresarlas artísticamente. Una tradición que está en la raza y el alma del pueblo español en sus distintas regiones, ha hecho que el aprendizaje de las mismas esté muy lejos de ser agotado, por mucho que se trabaje y estudie para conseguirlo (*ibidem*).

Es interesante ver una especie de autocritica de ser maestra de danzas españolas, aun sabiendo que lo que se enseña no es para cualquiera: «lo difícil que es alcanzar». Hay una admiración o idealización por esa danza. Continúa diciendo la profesora Domínguez:

El garbo de los bailes españoles, su identidad, su brío, su mímica, traducen estados temperamentales profundos, que nacen de adentro. Por eso es difícil enseñarlos en las academias de danzas a aquellos que no tienen esa condición original. Es como la gracia natural en el movimiento de elegancia y majeza que tienen los toreros en el momento que van a clavar la espada en el toro. Se puede ser un buen matador, pero ese gesto, ese ritmo, están en el torero, como la gracia en el bailarín (*ibidem*).

Aquí aparecen los íconos significativos que componen la imagen del baile español: el torero. «El torero es un bailarín», sus movimientos se traducen a formas viriles de bailar, formas de componer secuencias con gracia. El torero aparece en el baile flamenco, sobre todo masculino, y el mito de este completa la imagen de la España *for export*: flamenco y toros, aunque se hable de otras cosas u otras regiones.

La profesora de danzas remata su artículo reconociendo que ella es nacida en Argentina, pero con herencia española.

Admiro y siento las danzas españolas con la misma intensidad con que siento dentro de mí las danzas nativas argentinas, ambas cosas por la misma herencia de sangre española y americana (*ibidem*).



En el mismo número, unas páginas después aparece una descripción de cómo debe ser una buena bailarina. La columna dice lo siguiente:

La bailarina no necesita ser linda, pero resultaría, sí, un poquito ridículo pensar en que sea bizca o que posea otro defecto por el estilo. Respecto a la altura, hay un límite permitible [sic]: 1,55 m. Lo más normal es que una bailarina comience a estudiar después de los diez años de edad (*Arte Español*, n.º 19, septiembre de 1956, p. 26).

Esta noticia dice más de lo social que de ballet, quien la firma mantiene una línea bastante ortodoxa en relación con la danza clásica. Hay que ser de una determinada manera. Ya no es la profesora de danza que dicta o ejerce disciplina en la pequeña bailarina, es el periodista quien le dice al público lo que *tiene que saber* al ver ballet, *cómo debe ser* una bailarina para que sea legitimada o aprobada por el público y la prensa.

Esta forma de condicionar, o conducir al espectador y al lector hacia lo que está *bien* está presente en los sistemas totalitarios de enseñanza y de política. Esto es lo que se *debe* hacer, esto es lo que debemos sentir, esto es lo moralmente correcto.

En abril de 1957 encontramos un artículo sobre el ballet de Marta Cipriano, bailarina española radicada en la ciudad de La Plata. En la entrevista se comenta que ella bailó con Esteban de Sanlúcar, Niño Purchena y Paco Pérez Fernández. Comenta que su ballet está integrado por diez bailarines jóvenes y talentosos: Concepción Lorca, Lidi Montes, Carmen Márquez, Paquito Flores y el guitarrista Antonio de Marchena. El entrevistador aprovecha para hacer su denuncia sobre la situación actual.

Cómo es posible que, en estos momentos actuales, de carencia casi absoluta en nuestro medio de valores representativos de las danzas de España, este conjunto disciplinado, nuevo, de depurada técnica, tenga que ofrecer bellas manifestaciones de su arte en otros países, postergando un espectáculo que bien merece nuestro público que realmente aprecia y estimula a los embajadores del arte hispánico (*Arte Español*, n.º 22, abril de 1957, p. 28).

Ese año se inaugura una sección, “Visitando escuelas de baile hispano”. La noticia comienza diciendo que vamos a conocer «las academias y escuelas de baile más jerarquizadas de nuestro ambiente». La primera es la escuela del maestro Maera (Figura 4), desde su llegada al país hace 9 años (1948), «ha visto desfilar figuras a las que ha perfeccionado: Nani Mora, La Pompei — actualmente de gira en el viejo mundo [...]— Juanita Martínez, Currito de Madrid» (*Arte Español*, n.º 22, abril de 1957, p. 20). En la entrevista aparece también una fotografía del maestro dando indicaciones a los jóvenes bailarines Currito de Madrid y Alicia López. Al fondo se ve a una mujer entrada en años tocando la guitarra: Matilde de los Santos.

El periodista le pregunta: «¿Qué condiciones deben reunir los alumnos para sobresalir en el baile flamenco, donde usted es artífice?». A lo que el maestro responde: «en el baile flamenco, lo que más vale es “sentirlo”. Si no se nació para bailar flamenco, es inútil insistir sobre él» (*Arte Español*, 1957 p. 20).

En la misma imagen de la academia del maestro Maera, que está en el centro de la ciudad de Buenos Aires, en calle Montevideo y Corrientes, según aclara el periodista, se pueden observar los afiches de toros al fondo como elemento decorativo. Algo que veremos en la mayoría de las academias de baile del momento. Aunque no se haga alusión a los mismos, estos afiches de toros, representan simbólicamente lo español, a veces como ícono, o simple ilustración. Posiblemente, se sustente la creencia de que la danza, el flamenco y los toros puedan tener una vinculación. También van a aparecer en las academias de danzas imágenes de bailarinas, fotos de bailarinas con traje típico regional —según SF— y algunas de las vírgenes icónicas andaluzas como la Macarena o la virgen del Rocío.





**Figura 4.** El maestro Maera en su academia (*Arte Español*, n.º 24, agosto de 1957, p. 20)

Al maestro Maera lo encontramos en la mayoría de los relatos de las maestras de baile de Rosario (Vaudagna Arango, 2023). Él era quien viajaba a fin de cada año a tomar exámenes finales, que permitía a una alumna pasar de curso.

En abril de 1958, la misma revista monta su propia academia de bailes españoles y pone al frente a la profesora Luisa Pellegrini, quien realiza audiciones para formar el ballet de la revista. También en el mismo número sale anunciado la publicación de un disco.

#### ANTOLOGÍA DE CANTE FLAMENCO EN LA ARGENTINA

Pepe Valencia – Caña - Soleá - Polo - Seguiriya

Gloria Romero: Alegrías - Fandangos por soleá - Malagueña - Fandango de Huelva

Consecutivamente, editaremos todos los estilos de cante. Luego la dirección donde realizar el pedido de los discos (*Arte Español*, n.º 29, julio de 1958, p. 9).

En julio del mismo año, aparece destacada la Academia de Arte Español. La noticia comenta que sigue en aumento la inscripción de alumnos al curso y que se invita a «todos aquellos aficionados que, poseedores de una auténtica vocación, quieran ingresar a nuestra Academia. Esta invitación se extiende únicamente a esos elementos jóvenes que sientan verdadera y respetuosa inclinación hacia el arte de la Madre Patria» (*Arte Español*, n.º 29, julio de 1958, p. 15). La noticia es muy clara en cuanto al «alumnado» que se busca para incorporar a su ballet, lo que no aparece en números sucesivos es si finalmente este ballet se concreta, si estrenan alguna obra



o si se dedica a la danza española o al flamenco.

## 6. El lugar del flamenco y sus desplazamientos simbólicos

En la revista *Arte Español*, el discurso en torno al flamenco aparece de manera recurrente, aunque no de forma homogénea. En ocasiones, se utiliza para reforzar la promoción de artistas que se presentan en escena; en otras, se lo menciona aludiendo al éxito de figuras españolas en el extranjero. Un ejemplo de esto es la tensión que se establece entre Antonio el Bailarín y Vicente Escudero, figuras cuyas trayectorias encarnan modelos diversos de interpretación y proyección del arte flamenco.

Al abordar el flamenco como fenómeno cultural, ya no exclusivamente desde su dimensión estética, sino también como construcción identitaria, resulta fundamental recuperar algunas miradas críticas. Steingress (2004) entiende al flamenco como «una peculiar respuesta andaluza a las necesidades culturales y artísticas de la sociedad moderna, entre otras semejantes» (p. 52). En la misma línea, Pantaleoni (2005) plantea que se trata de «un fenómeno de raíz popular, que, por tanto, surge para dar respuesta a unas necesidades existenciales concretas, en una zona concreta y con protagonistas anónimos» (p. 187).

Sin embargo, en *Arte Español* lo flamenco no se presenta necesariamente como expresión de un grupo social determinado, ni como patrimonio de una comunidad específica, sino más bien como un repertorio estético donde se condensan ciertos rasgos asociados a lo *popular* en el imaginario de la época. Este enfoque no está anclado en la calidad de la ejecución artística, ni en la pertenencia cultural de los intérpretes, sino que responde a una representación idealizada de lo español y su uso simbólico.

En este marco, se publicitan guitarristas, grabaciones discográficas y peñas flamencas, al tiempo que se destacan clases de baile impartidas por maestras no necesariamente españolas —aunque existan excepciones—, como la del maestro Maera. Algunas cancionistas incorporan en sus repertorios estilos aflamencados o versiones de cuplés con tintes jondos. Figuras como Pedrito Rico o Miguel de Molina, presentados como cantaores o bailarines, desarrollan estilos personales en los que el flamenco y el folclore son apropiados y reinterpretados de manera singular.

Mientras que en la España franquista de la época el flamenco tendía a canonizarse bajo modelos ortodoxos, en Argentina su circulación respondía más al mercado que al mito de origen. Aunque se grababan antologías de flamenco, los repertorios más difundidos estaban constituidos por fandangos, sevillanas, tanguillos, garrotines y zambras, formas más accesibles y menos solemnes que la seguriya o la soleá.

Así, el folclore andaluz aparece en el contexto argentino como un todo sin fisuras, donde las alegrías y las sevillanas se amalgaman bajo una misma matriz de origen. En cambio, danzas como la jota o la muñeira se identifican más claramente con los centros regionales del folclore peninsular. El flamenco, por su parte, parece constituir un campo propio, donde la enseñanza se organiza a través de escuelas personales creadas por artistas con estilos singulares.

Es importante señalar que estos repertorios, por más inocuos que parezcan, estaban también en sintonía con los lineamientos de la propaganda cultural del régimen franquista. En este contexto, artistas como Lola Flores (Figura 5) encarnan una triple síntesis: icono del flamenco, de lo gitano, aunque no era gitana y de la copla, legitimada tanto desde la cultura oficial como desde los afectos de una España emigrada y nostálgica.



Figura 5. Lola Flores en portada (*Arte Español*, n.º 27, abril de 1958)

## 7. Conclusiones

Esta investigación ha permitido revelar y analizar, por primera vez desde una perspectiva crítica y sistemática, el papel que desempeñó la revista *Arte Español* como dispositivo de mediación cultural en el contexto de la Argentina peronista. Más allá de su carácter divulgativo, la publicación funcionó como un agente activo en la construcción de una imagen de la hispanidad profundamente moldeada por los discursos del franquismo, y adaptada al ideario nacional-popular del primer peronismo.

A través de la circulación de repertorios, imágenes y estéticas —en particular de la danza y la música españolas—, la revista articuló una representación simbólica de lo español que legitimó formas de pertenencia, afectividad y autoridad cultural tanto dentro de la colectividad como en el espacio público argentino. Las academias de baile, los colmaos y las figuras artísticas que promovía constituyen un entramado de apropiaciones y resignificaciones que exceden el marco de lo escénico y penetran en la política cultural y la pedagogía sentimental del período.

Particular atención merece el lugar del flamenco, que en este contexto aparece desanclado de sus orígenes sociales andaluces y reelaborado como una estética de exportación simbólica. En la escena porteña de los años cincuenta, lo flamenco no remite tanto a un repertorio tradicional legitimado por sus ortodoxias, sino a una constelación flexible de signos —desde la copla hasta el garrotín— disponibles para la representación de una *españolidad* afectiva, visual y sonora.





El aporte central de este trabajo reside en haber identificado y documentado un campo de acción escénico-mediático, en el que confluyen nacionalismo, migración y mercado cultural. Este enfoque permite complejizar las formas en que los lenguajes del cuerpo, los dispositivos impresos y los discursos identitarios se entrelazan para construir sentidos colectivos en contextos de fuerte carga ideológica.

Finalmente, esta línea de investigación abre nuevas preguntas para futuros estudios: ¿Qué modelos de hispanidad se consolidaron en otras ciudades argentinas o latinoamericanas? ¿Cómo se reconfiguraron estos imaginarios tras la caída del peronismo? ¿Qué rastros de este pasado persisten en la enseñanza y práctica actual de la danza española en Argentina?

## Bibliografía

- AMABEL, Jorge (1958). *Arte Español*. Buenos Aires.
- AMADOR CARRETERO, Pilar (2003). La mujer es el mensaje: los coros y danzas de Sección Femenina en Hispanoamérica. *Feminismo/s*, n.º 2, pp. 101-118; <https://doi.org/10.14198/fem.2003.2.07>.
- ASUNCIÓN CRIADO, Ana de la (2017). El folclore como instrumento político: los Coros y Danzas de la Sección Femenina. *Revista Historia Autónoma*, 10, pp. 183-196; <https://doi.org/10.15366/rha2017.10.010>.
- BARRERA, Begoña (2019). *La Sección Femenina, 1934-1977: historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza Editorial.
- BLAS VEGA, José y RÍOS RUIZ, Manuel (1988). *Diccionario enciclopédico del flamenco*. Madrid, España: Cinterco.
- CADÚS, Eugenia (2014) La democratización de la cultura en el primer peronismo: la participación del Ballet Estable del Teatro Argentino en el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata. *AURA: Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 2, pp. 29-48; recuperado de <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/102>.
- CADÚS, Eugenia (2020). El imaginario español como elemento cohesivo en la danza: hispanidad en la danza de Buenos Aires en el contexto del peronismo y el franquismo. En Cabañas Bravo, Miguel; Murga Castro, Idoia; Puig-Samper, Miguel Ángel y Sánchez Cuervo, Antolín (editores). *Arte, ciencia y pensamiento del exilio republicano español de 1939*. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- CRUCES ROLDÁN, Cristina (2022). Espacios performativos del flamenco: una revisión histórica. *Cuadernos de Etnomusicología*, vol. 17, n.º 1, pp. 17-67.
- FOUCAULT, Michael (2002). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1993). Los usos sociales del patrimonio cultural. Aguilar Criado, Encarnación (coord.). *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Editorial Comares, pp. 16-33.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2010). Mujeres, tierra y nación. Las danzas de la Sección Femenina en el mapa político de la España franquista (1939-1952). *Discurso y practicas musicales nacionalistas (1900-1970)*, 229-254; <http://hdl.handle.net/10651/11598>.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2017). Cantos y bailes para María Eva Duarte de Perón. El viaje a España de 1947 y la puesta en escena de la hispanidad. *Resonancias*, volumen 21 n.º 41, 87 -119; <https://doi.org/10.7764/res.2017.41.5>.
- MARTÍNEZ VIEYRA, Eduardo (2023). *La jota cordobesa: de la tradición a la creación hecha popular*. Córdoba.

- MURGA CASTRO, Idoia (2016). La esencia estética de los nacional: españolada, folklore y flamenco. En Jiménez Blanco, María Dolores (comisaria). *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española, 1939-1953*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, pp. 108-123.
- MURILLO SABORIDO, Eduardo (2017). *Los tablaos flamencos en Madrid entre 1954-1973: una aproximación académica a su escena musical* (trabajo fin de máster). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- NEGRI, José (1944). *Boletín del Rincón Andaluz*. Buenos Aires.
- Ortiz, Renato (1989). Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. *Diálogos de la comunicación*, n.º 23; [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/ortiz03.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/ortiz03.pdf).
- PANTALEONI, Angelo (2005). El flamenco y la cultura oficial española. *Música Oral del Sur*, n.º 6, pp. 187-193; <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3269485>.
- REIN, Raanan (2015). El Pacto Perón-Franco justificación ideológica y nacionalismo en Argentina. *EIAL - Estudios Interdisciplinarios de América Latina y El Caribe*, 1(1), pp. 106-132; <https://doi.org/10.61490/eial.v1i1.1313>.
- RUIZ MORALES, Fernando (2023). Asociaciones de emigrantes andaluces y flamenco en Argentina, 1936-1959. En Gallardo-Saborido, Emilio J.; Escobar Borrego, Francisco Javier y Ruiz-Morales, Fernando (coords.). *Flamenco en América Latina: hibridaciones culturales, tradiciones escénico-performativas y sociabilidades*. Madrid: Iberoamericana, pp. 203-230.
- STEINGRESS, Gerhard (2004). *Sobre flamenco y flamencología*. Sevilla: Almuzara.
- TYLOR, Edward B. (1871/1977). *Cultura primitiva*. Madrid: Ayuso.
- VAUDAGNA ARANGO, Gabriel (2020). *El vito: la construcción de un símbolo flamenco*. Cantabria, España: Quinzaños.
- VAUDAGNA ARANGO, Gabriel (2023). *Bailar por amor a España*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- ZALDUONDO, Gemma (2021). Música, danza e hispanidad en las relaciones hispano-argentinas durante el «peronismo clásico» (1946-1949): diplomacia, instituciones y sentimientos. En Pérez Zalduondo, Gemma y Beatriz Martínez del Fresno (coords.). *Diplomacia, intercambios y transferencias*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 56-95; <https://hdl.handle.net/10481/99404>.

## Revistas

- Arte Español*, n.º 2 (julio de 1953).
- Arte Español*, n.º 18 (julio de 1956).
- Arte Español*, n.º 19 (agosto-septiembre de 1956).
- Arte Español*, n.º 20 (octubre – noviembre de 1956).
- Arte Español*, n.º 21 [número extraordinario] (enero de 1957).
- Arte Español*, n.º 22 (abril-mayo de 1957).
- Arte Español*, n.º 23 (junio-julio de 1957).
- Arte Español*, n.º 24 (agosto de 1957).
- Arte Español*, n.º 25 (octubre – noviembre de 1957).
- Arte Español*, n.º 26 (enero de 1958).
- Arte Español*, n.º 27 (abril de 1958).
- Arte Español*, n.º 28 (mayo de 1958).
- Arte Español*, n.º 29 (junio-julio de 1958).



*Arte Español*, n.º 30 (agosto de 1958).  
*Arte Español*, n.º 31 (septiembre de 1958).  
*Arte Español*, n.º 32 (octubre de 1958).  
*Arte Español*, n.º 33 (noviembre de 1958).  
*Arte Español*, n.º 35 (marzo de 1959).  
*Arte Español*, n.º 36 (mayo de 1959).  
*Arte Español*, n.º 37 (junio de 1959).  
*Eco de España* (1916-1936).  
*El Tronío*, n.º 2 (agosto de 1943).  
*Hispania*, n.º 233 (junio de 1948).  
*Revista Hispano Americana* (1942).

