



Enrique Encabo
Inmaculada Matía Polo
(Editores)

Entre copla y flamenco(s)

Escenas, diálogos e intercambios

García Martín, Judith Helvia. “Imágenes y sonidos de la danza española por una “Spanish señorita” de Kentucky. Trayectoria, repertorio y perfil artístico de La Meri”. *Entre copla y flamencos(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Madrid: Dykinson, S. L., pp. 243- 262.

Resumen:

Durante los años 20 y 30 del siglo pasado, Russel Meriwether Hughes, más conocida como La Meri, realizó giras por todo el mundo incluyendo en sus eclécticos recitales danzas que recopilaba en los lugares que visitaba. Durante este período llevó a los escenarios un repertorio en el que incluyó números de danza española aprendidos durante su niñez en San Antonio (Texas), y ya en su juventud como integrante de la compañía de María Montero en Nueva York y durante dos estancias fugaces en España. La Meri ha sido objeto de interés como divulgadora de lo que ella llamaba “danzas étnicas” en algunos artículos y dos biografías. Sin embargo, no se ha abordado de manera monográfica su papel como difusora de la danza española. En este artículo revisaremos, gracias a la documentación de su fondo en la New York Public Library, la imagen que construyó de la danza española (mediante música, puesta en escena y vestuario), así como la proyección internacional que hizo de la misma desde sus roles de bailarina y profesora.

Palabras clave:

La Meri, Russel Meriwether Hughes, danza Española, Nueva York

Abstract

During the 20s and 30s of the last century Russel Meriwether Hughes, better known as La Meri, toured around the world including in her eclectic recitals dances that she collected in the places she visited. During this period she brought to the stage a repertoire in which she included numbers of Spanish dance learned during her childhood in San Antonio (Texas), and already in her youth as a member of the dance company of María Montero in New York and two fleeting stays in Spain. La Meri has been the object of interest as a popularizer of what she called "ethnic dances" in some articles and two biographies. However, her role as a diffuser of Spanish dance has never been addressed monographically. In this article we will review, thanks to the documentation of her background in the New York Public Library, the image she built of Spanish dance (through music, staging and costumes), as well as the international projection she made from her roles as a dancer and teacher.

Key words

La Meri, Russel Meriwether Hughes, Spanish dance, New York,

Nueva York y el *vaudeville*: ha nacido una estrella

En el primer tercio del siglo XX, Nueva York vive un período floreciente para la producción de cultura popular en el mundo escénico, y el *vaudeville* va a ser un excelente catalizador para el diálogo entre artistas y públicos de muy diversas procedencias sociales, culturales y geográficas. Los participantes de estas manifestaciones difunden en los escenarios números de música y danza inspirados en cualquier cultura considerada exótica, ofreciendo una visión comercial enfocada al mercado de masas. El resultado fue que el *vaudeville* retrató grupos étnicos y minorías raciales de una manera simplificada en exceso (Snyder, 1994, 185).

Uno de estos productos etnicitarios preferidos era la evocación de España. Desde el siglo XIX, la danza española y sus bailarinas son seres exóticos que seducen la imaginación romántica por situarse en los márgenes extremos de la cultura de élite europea, siendo en cambio preferidas en teatros comerciales (Garafola, 1995, 10-12). Así, en el contexto neoyorquino, los ejemplos de revistas y musicales con esta temática son muy numerosos (Dietz, 2018 y 2019), en las que el gusto por la imagen romántica de España pervive a través de la herencia del café cantante y el alhambrismo. Estos espectáculos “españoles”, creados a menudo desde el punto de vista externo, conviven con las actuaciones de bailarinas españolas y sus compañías (Mora, 2011), con multitud de actividades promovidas por la floreciente comunidad de inmigrantes españoles establecidos en Nueva York (Bunk, 2018) y las “Spanish Fiestas” organizadas por la American Association of Teachers of Spanish (Goldberg, 1932).

En este contexto, llega en 1922 a Nueva York una mujer de veintitrés años con la intención de dedicarse al *showbiz*. Esta joven era Russell Meriwether Hughes (1899-1988), más conocida por su nombre artístico La Meri, y considerada “the undisputed queen of ethnic dance... long considered the leading American authority on the subject, particularly the dance of India and Spain”, como reza su obituario en el *New York Times*¹. Nacida en Louisville (Kentucky) en una familia acomodada de empresarios, se mudó en 1910 a San Antonio (Texas). Allí, su personalidad inquieta le impulsaría a formarse de manera interdisciplinar en violín, canto, danza y poesía. Su vida ha sido objeto de dos biografías (Venkateswaran, 2005 y Ruyter, 2019). Sin embargo, resulta extraño que no se haya realizado ningún estudio monográfico sobre su papel en la recepción internacional y configuración del repertorio de danza española, teniendo en cuenta que le dedicó un tratado específico (*Spanish Dancing*), y buena parte de su trayectoria como bailarina y docente. Afortunadamente, la sección de danza *Jerome Robbins* de la Biblioteca Pública de Nueva York custodia abundante documentación al respecto.

Partiendo de los numerosos programas de mano, recortes de prensa y escritos personales conservados, en este artículo nos proponemos varios objetivos: por un lado, ofrecer un repaso de los acontecimientos que llevaron a La Meri ser considerada como una

¹ Dunning, Jennifer. “La Meri, 89, a Dancer, Teacher and Specialist in Ethnic Repertory”. *The New York Times*. Nueva York. 21/01/1988. (*La Meri Clippings*. Caja 5, carpeta 3).

especialista en danza española; en segundo lugar, reconstruir el repertorio que, durante años, la bailarina difundió por todo el mundo, considerando cómo prácticas como la suya han contribuido a transmitir hasta nuestros días la idea de lo que es la danza española fuera de su lugar de origen; por último, reflexionaremos sobre el perfil de La Meri como bailarina en esta disciplina, buscando las características que la consagraron como una personalidad única.

El camino de La Meri hacia la danza española

Así pues, ¿cuáles eran las credenciales de La Meri para convertirse en una autoridad en danza española? Veamos a continuación los diferentes hitos que marcaron su camino y que acabaron convirtiéndola, ya en los años 40, en una voz autorizada en esta disciplina en Estados Unidos².

1.1. Primeros años: contacto con la cultura mexicana.

Como ella misma reconoce en *Spanish Dancing*, “I was born in Kentucky, which is a very nice place but doesn’t have the right atmosphere for budding tonadilleras” (1948, 138). Parece claro, por tanto, que el establecimiento de su familia en San Antonio fue determinante. Allí, efectivamente, encontraría el ambiente propicio para entrar en contacto con la cultura mexicana (San Antonio había pertenecido a México hasta 1845) y el legado español transmitido desde los primeros colonos procedentes de Lanzarote, que fundaron el asentamiento junto a misiones franciscanas en 1731³.

Siempre según su testimonio, La Meri tuvo su primer contacto con la danza española ya en esta ciudad, cuando vio una actuación de La Argentina hacia 1915. En su autobiografía narra que un día fue a un pequeño teatro en el barrio mexicano que, a pesar de ser pequeño y no estar muy bien acondicionado ni situado, traía a algunos de los artistas más reconocidos en Ciudad de México. Así relata el episodio (1977, 8-9):

A Spanish dancer was performing there and some instinct told me not to miss her. A *tonadillera*, tall, Green-eyed, utterly charming, she whistled better than the sang, but she could have done neither and still would have been a huge success, for her castanets spoke for her. She was billed as La Argentina.

² A pesar de que ya existe información publicada sobre su trayectoria general, aquí queremos extraer solo la relativa a su formación y práctica de la danza española. Para este relato, nos hemos apoyado en su autobiografía (La Meri, 1948), su tratado (La Meri, 1977), las dos biografías existentes (Venkateswarah, 2005. Ruyter, 2019), y la cronología que ella misma escribió como guion para sus libros (“Biographical data”, *La Meri Papers*, Caja 1, Carpeta 2).

³ San Antonio tiene sus orígenes en un conjunto de misiones y un presidio construidos entre 1718 y 1740 a lo largo del río homónimo. Una cédula real de Felipe V de 1729 ordenaba el traslado de doscientas familias españolas de Galicia, Canarias y La Habana a Texas, “por ser esta gente más hecha al trabajo”. Sin embargo, finalmente serían familias canarias, principalmente de Lanzarote, las que llegarían a la zona. El asentamiento se estableció en las cercanías del presidio de San Antonio, y el 1 de agosto de 1731 se elegía el primer ayuntamiento de la provincia de Texas, compuesto exclusivamente por canarios (Laborda Pemán, 2018, 21-23)

Nuestra protagonista debió experimentar un flechazo, a juzgar por sus palabras: “It is hard to remember what I felt; what determination formed in me.... I know I found somewhere a bad pair of castañuelas, and I went home and taught myself to play them” (1948: 138). Tras este encuentro, La Meri acudió a su profesora de ballet, Miss Moore, para que le enseñara danza española y a tocar las castañuelas. Según nuestra protagonista, su instructora había estudiado en España y sabía tocarlas. Tanto si esto era cierto, como si lo que Miss Moore sabía sobre danza española era solo a través del patrimonio vigente en San Antonio, lo cierto es que tres semanas después La Meri bailaba un fandango en la fiesta local de la ciudad.

1.2. Mamá, quiero ser artista: salto a Nueva York y viaje a España.

Durante los años siguientes ofreció recitales a nivel local y, tras la muerte de su padre, se muda con su madre Nueva York para continuar con su formación, en la cual su progenitora invirtió buena parte de la modesta pensión que les quedó. En 1922 emprendió con ella un viaje por Europa, recalando en España durante trece días donde, tras visitar Madrid y Sevilla, se quedó una semana en Barcelona (Ruyter, 2019, 17). Allí estudió con Doña Paulina⁴, con la que, cuenta, aprendió a bailar la jota y a tocar las castañuelas (1948: 138). Tanto como se pueda aprender en una semana.

A su regreso de España y, tras una temporada en San Antonio, retorna a Nueva York, donde hacia 1924-25 continua su instrucción con los maestros “Arriaza y Ortega” (1977, 23). Sin embargo, será su ingreso en la compañía de María Montero lo que realmente determinará su decisión de consolidar su dedicación a la danza española. Según cuenta en su autobiografía, su ingreso fue casual. Tras un tiempo acudiendo a audiciones para diversos números de variedades, fue seleccionada para hacer el *playback* con castañuelas entre bambalinas para una artista española (no especifica cuál) que aparecía en un espectáculo de *vaudeville*. Allí conoció a una bailarina, Lita López que, a su vez la introdujo en la compañía de María Montero tras una audición. No especifica, ni en su autobiografía ni en el borrador de su cronología, cuánto tiempo permaneció con Montero, pero debieron ser unos meses en 1925, durante los cuales ganó experiencia, técnica y repertorio que su directora compartía con sus bailarines durante los descansos entre representaciones (1977, 25).

Una vez terminó la gira de Montero, La Meri, subsistió en Nueva York a base de actuaciones en prólogos de películas en salas de proyección menores⁵, en las que pudo practicar lo aprendido hasta entonces. El siguiente hito sería la audición que su agente le consiguió ante Amalia Molina y el que sería primero su representante y, más tarde, su marido, Guido Carreras, que buscaba a alguien para interpretar números de danza

⁴ Por el contexto descrito y la edad de esta “Doña Paulina” (en *Spanish Dancing* relata que rondaba los 70 años y que “held her classes in a dingy room over the Lyric Theater, and most of her pupils were from the State Ballet Corps”), La Meri muy probablemente se refiere a Pauleta Pàmies i Serra (Barcelona 1850-1937), maestra vitalicia del Gran Teatro Liceo, que contaba con una escuela privada en Barcelona (Marinero, 2020)

⁵ Se conservan algunos programas de estas actuaciones, por ejemplo, en el Mosque Theater, o en el Jackson Theater, donde el 12 de diciembre de 1925 interpretaba un número titulado “Specialties That Delight” (*La Meri Programs*, carpeta “1912-1925”).

española. Tras una actuación en la que bailó, cantó y tocó, aquel le dio dos consejos: abandonar el perfil de artista multifacética y especializarse en danza; y formar un repertorio propio con un vestuario variado. Así pues, y gracias al dinero ahorrado de sus actuaciones en las salas cinematográficas, consiguió alquilar un estudio donde practicar. Ya representada por Carreras, hizo en 1926 su primera salida al extranjero para actuar en la plaza de toros de Ciudad de México. Allí, aprovechó la coyuntura para promocionar su nombre artístico (ya que el de nacimiento resultaba difícil de pronunciar en México) y para aprender danzas mexicanas y españolas de Luis Medina de los Reyes, de quien asimiló los movimientos toreros que luego incorporaría a su repertorio (1977, 30).

De vuelta en Nueva York, la competente labor de Carreras situó a La Meri en varios *shows*: participó en un espectáculo de variedades titulado *Sevilla*, donde protagonizaba un número de toque de castañuelas vestida de manola, y otro en el que exhibía un mantón de manila con los movimientos de capote aprendidos en Ciudad de México. A continuación tuvo su propio conjunto de coristas (*La Meri Girls*), con las que actuó por varios teatros con números orientales y españoles. Finalmente, ya en 1927, fue seleccionada para un número principal en la revista *A Night in Spain*, una superproducción de los hermanos Shubert estrenada en Nueva York en 1927 que giró por varios estados y de la que dijo la prensa:

Excellent comedy, catchy music, some fine voices and a great deal of very good dancing in the dish the Messrs. Shubert serve up at the Auditorum this week under title of "A Night in Spain". The title hasn't much to do with the revue, but since it is a revue and it's explained at the very first by Ted Healy (truly delightful comedian) that "A Night in Spain" begins in Valencia and ends in Syracuse, it doesn't greatly matter. The air isn't so Spanish... nor even when the strikingly beautiful dancer La Meri is in the center of attention⁶.

1.3. Primeras giras internacionales y segunda estancia en España.

Con este bagaje, se lanzó a su primera gira por Cuba, República Dominicana y Puerto Rico con una compañía formada por Carreras solo para el verano de 1927, que denominó *El Teatro de las Artes*. En este nuevo espectáculo interpretaba los números españoles *Shawl Dance* y *Torero*, con música de Grace Hayes (1977, 32), además de cantar y bailar con el *chorus line*. Una vez terminada esta gira, pasó varios meses preparándose para la siguiente, que tendría lugar por Latinoamérica. Este viaje la mantendría ocupada durante 1928 y 1929, y la consagró internacionalmente como bailarina de danza española.

Quedaría, no obstante, un último hito en su aprendizaje de esta disciplina. La gira por Latinoamérica terminó cuando emprendió su viaje hacia Europa. Una vez allí, paró en España, donde estaría desde el 27 de septiembre hasta el 2 de noviembre de 1929, con una breve escapada de cinco días a Fez (Ruyter, 2019, 52). Desde Almería, decidieron

⁶ "A Night in Spain, Shubert Revue, On Auditorum Stage" *The Sun*, Baltimore (*La Meri Programs*, Carpeta: "1912-1925").

parar en Granada, donde La Meri relata que pasaron algunas tardes con Manuel de Falla intercambiando opiniones sobre cómo debía escenificarse *El Amor Brujo*. Por sugerencia del compositor, visitaron las cuevas del Sacromonte para ver bailar a las gitanas. Sin embargo, lo significativo de este viaje para su carrera fueron las tres semanas de estancia en Sevilla aprendiendo de José Otero y de su sobrino (tal vez Manuel Castillo), una experiencia sobre la que da todo lujo de detalles (1977, 61-64).

1.4. Consagración como especialista y maestra.

En octubre de 1939, tras casi diez años de gira por todo el mundo (después de Europa viajará a Asia y Oceanía) presentando su concepto de danza española (entre otras), La Meri vuelve a Estados Unidos para comenzar una nueva etapa caracterizada por su labor docente y divulgadora de lo aprendido en sus periplos, que se prolongará hasta su muerte. Es un período que se caracteriza por un mayor interés hacia su otra especialidad, la danza hindú. Sin embargo, nunca abandona su primer “flechazo”, y compartirá sus conocimientos en sus diferentes proyectos educativos. La apertura en 1940 de la *School of Natya* con Ruth St. Denis, la participación regular en los veranos de la escuela *Jacob’s Pillow* y la fundación de su *Ethnologic Dance Center* con su compañía *The Exotic Ballet* en 1942, incluyeron siempre el repertorio español en su currículo y programaciones. Durante esta época va a abandonar las fantasías libres procedentes de su etapa en Broadway y predominantes en sus giras de la década anterior, para centrarse en el repertorio de folclore, flamenco y clásico estilizado. Sin embargo, su labor docente es demasiado amplia y será tratada en otra ocasión.

El repertorio de La Meri: de Broadway a Falla

La Meri configuró un repertorio propio a lo largo de las etapas antes descritas, tomando de aquí y de allá lo que le convenía. Según su propio testimonio, desde sus comienzos en la danza española “I became one of the most accomplished dance- thieves you ever saw, stealing steps and lines and ideas from the first row in the balcony”; y ya con María Montero relata que llegó a un acuerdo con ella para bailar gratis en su compañía a cambio de “robar” todo lo que pudiera de sus *shows* (1948, 138-140). Aplicaría este método a lo largo de toda su carrera, incorporando números a sus recitales de aquello que recolectaba por donde pasaba, ya fuera música, danza o vestuario⁷.

⁷ Este enfoque más imitativo que creativo en su repertorio de “danzas étnicas, raciales y españolas” (según su denominación en los programas de mano) le valdría algunas críticas, sobre todo en la prensa francesa y alemana. Gilbert Chase diría sobre una de sus actuaciones en París: “The outstanding feature of La Meri’s dancing is its eclecticism, which enables her to assimilate a wide diversity of ethnological dance forms. Her talent is essentially imitative, not creative (“Native Dances”. *Daily Mail*. París. 9/95/1931. Caja 3, carpeta 1). Sobre la misma actuación, André Levinson escribiría: “Grâce à un don incontestable d’imitation, Mme. La Meri annexe tous les domaines, accapare tous les genres (sauf le classique qui défie toute contrefaçon);... Elle fait du métier, mais toujours en apprentie, au lieu d’exceller dans un seul” (“Pastiches chorégraphiques”. *Comedia*, París, 9/05/1931. Caja 3, carpeta 1). Y Robert Heine- Geldern diría sobre ella “Die Tänzerin La Meri bringt eigentlich keine selbständigen Echaffungen. Sie ist durch fremde Länder gerist wie irgendeine Forscherin. Und sie hat die Tänze der Länder und

Como hemos indicado, tras la prueba con Amalia Molina y Guido Carreras empezó a configurar su repertorio propio, y al cabo de unos meses había formado un *corpus* de números aprendidos de sus diferentes maestros hasta la fecha, que enriquecería posteriormente. Por ejemplo, la jota enseñada por Doña Paulina (o Pauleta) y *Mirando a España*, “robada” de María Montero (1977: 27). Más adelante incorporará números de *A Night in Spain*, como “The Queen of the Spanish Shawl”, y de *El Teatro de las Artes*: “El Mantón”, “Gitana”, “Gitanería” o “Corazones y Picas”⁸.

Una de las fuentes más importantes para conocer el repertorio de La Meri son los programas de mano, presentes en el fondo *La Meri Programs* y los recortes de prensa recogidos en *La Meri Clippings*. Gracias a estos documentos, cruzando información de unos y otros, podemos reconstruir el listado de títulos de sus números, la música que utilizaba, los años que estuvieron vigentes en sus recitales y el vestuario con que los llevaba a escena. Resultan especialmente interesantes y evocadoras las descripciones de cada una de las escenas, escritas por ella y que se repiten (con ligeras variaciones) a lo largo de los años publicadas en los programas y la prensa⁹. Veamos a continuación esta relación de, al menos, 29 números de danza española incluidos en sus actuaciones entre 1927 y 1939¹⁰, su período de mayor actividad en los escenarios internacionales:

Tabla 1. Relación de números de danza española en el repertorio de La Meri

Título del número	Autor y obra	Años vigente	Descripción
Tango clásico	[Isaac] Albéniz [“Tango” <i>España</i>]	1928-1931, 1934	
Mirando a España	[Modesto] Romero [Martínez]. <i>Mirando a España</i>	1928-1929, 1931, 1936	Con la gracia y la elegancia típicas de la mujer de Andalucía, La Meri baila esta bella página en la que Albéniz resume en forma tan clásica el genuino ritmo del Tango Español. A continuación, al compás de las castañuelas, se entrega a una sana alegría popular. Es digno de subrayarse este caso único de una danzarina de sangre puramente sajona que siente y comprende a tal punto el alma española, a través del ritmo de sus danzas.
Corazones y	[Julián]	1928-1930,	Una gitana del monte llega a la Feria de la aldea y

Völker gesammelt wie kostbare Edelsteine” (“Festabend La Meri”. *Kleine Volks-Zeitung*, Viena, 6/06/1934. Caja 3, carpeta 2).

⁸ *La Meri Programs*. Carpeta “1927”.

⁹ Los programas con estos comentarios se localizan en la carpeta de los años correspondientes en *La Meri Programs*.

¹⁰ La elaboración de este listado ha presentado algunos problemas. Su reconstrucción se ha realizado cruzando información de programas y prensa sobre sus números de danza española en recitales con una programación muy heterogénea. Los títulos de algunos de los números cambian a lo largo de los años, por lo que no queda claro si, por ejemplo, “El Toreador” y “La Corrida” son lo mismo. La música no siempre es fácil de determinar, ya que en ocasiones solo especifica el apellido del autor, o figura como autor el pianista que le acompaña, o inventa los títulos y, a veces, la cambia en una misma coreografía. Por lo tanto, hemos colocado entre corchetes la información que intuimos, aunque no esté explícita en los documentos. Por último, hay algunas descripciones, como la de “Marianas”, que intercambia con otras coreografías según los números programados en cada recital.

picas	Menéndez / [Eduardo] Fuentes / Ross	1936	ofrece decir la buena ventura con sus cartas a los campesinos. No encontrando interesados, se agacha al suelo y lee en las barajas su propio porvenir. Las cartas se alternan favorables y de mal presagio y finalmente sale el “as” de picas que significa sangre y muerte. La mujer semi- salvaje se obsesiona y se aleja llena de trágico dolor.
El Toreador / Torero	Valdez	1928-1930	Una pequeña fantasía, creación de La Meri bajo la impresión recibida en una corrida de toros.
El Albaicín	[Isaac] Albéniz [“El Albaicín” <i>Iberia</i>]	1928-1931, 1934	Albéniz, el genial compositor español que supo tratar con suma maestría clásica los temas populares de su tierra, supo en esta divina página musical encerrar todo el espíritu y carácter del popular barrio sevillano [sic]. La Meri, inspirada por Albéniz, rinde en una severa fantasía toda el alma de la gitana del Albaicín
Garrotín	Palacio	1928-1930, 1938	Entre las danzas españolas más características sobresale el “Garrotín”, que es el resultado de la danza gitana ablandada por la influencia de la danza andaluza. En este, como en los demás bailes de aquella tierra, es potente la fuerza de una raza altiva y gloriosa que supo encerrar la expresión de sus estados de alma en las graciosas ondulaciones de la danza.
Marianas	[Sin información]	1928, 1930	Las danzas españolas no necesitan explicación para los Hispanos. Ellas son la fuerza de una raza altiva y gloriosa, que ha encerrado la expresión de sus estados de alma en las graciosas ondulaciones de la danza.
Danza del mantón	[Isaac] Albéniz. [“Malagueña” <i>España</i>]	1928-1929	La Meri no desea en este baile imitar alguna de las corrientes formas de lucimiento del mantón, sino que ha querido interpretar la soberbia “Malagueña” de Albéniz decorando con evoluciones elegantes del clásico bordado de Manila, los ademanes coquetos y los pasos ondulantes de la mujer de Málaga.
Escenas gitanas	[Genaro] Monreal	1928-1929	La gitana española, en cuyas venas corre la sangre árabe, emplea solamente en sus danzas, para acompañar el ritmo de sus pasos, los crócalos de oriente en lugar de las castañuelas de madera tan típicas de Andalucía.
Cádiz / Tango de Cádiz	Melodía popular	1930	Una danza típica del sur de España, que muestra en trajes, pasos y ritmo la pura influencia árabe [*Traducido del noruego]
Andaluza	[Manuel] de Falla [“Andaluza” <i>Cuatro piezas españolas</i>]	1930	[Sin información]
Del Sacro- monte [sic]	[José María Ruiz] de Azagra [<i>Del Sacromonte</i>] ¹¹	1930	[Sin información]
Fandanguillo	Espert	1930	[Sin información]
Lucimiento del mantón / Sevilla	[Isaac] Albéniz [“Sevilla” <i>Primera/ Segunda Suite Española</i>]	1930-1932, 1936	Esencialmente típico, aunque casi desconocido fuera de España, es el "Lucimiento del Manton". Este baile se crea principalmente para la exhibición del característico chal español en lugar del bailarín. El virtuosismo radica en encontrar y combinar nuevas

¹¹ La única obra con este título y compositor recogida en el catálogo de Ruiz de Azagra en la tesis de Traver Navarro (2015: 134) aparece datada en 1953, por lo que La Meri pudo conocer una versión anterior.

			poses y actitudes artísticas para desplegar el mantón ante la vista y admiración del espectador. [*Traducido del italiano]
Danza del molinero	[Manuel de] Falla [“Danza del molinero” <i>El sombrero de tres picos</i>]	1930, 1935, 1938-1939	La Farruca que interpreta La Meri, es la danza del molinero del Ballet de Manuel de Falla, titulado “El Sombrero de Tres Picos”, y es una danza varonil típica de los gitanos de Andalucía
Asturiana	Sopeña [sic]	1930-1939	Danza campestre de la provincia de Asturias, que pertenece a ese número limitado de bailes españoles que no han sufrido la influencia árabe. En su carácter semi-acrobático y saltador, recuerda las danzas del sur de Italia, y es probable que tengan características similares a las "Gaditanas", que fueron llamadas a adornar las grandes fiestas del primer imperio romano y que fueron inmortalizadas por Plinio. [*Traducido del italiano]
La Vida Breve	[Manuel de] Falla [“Danza española nº 1” <i>La Vida Breve</i>]	1930, 1932-1934, 1936-1938	Baile andaluz compuesto de pasos típicos de bailes populares y ejecutados al compás de la música de la Primera Danza de “La Vida Breve”, la famosa ópera de Manuel de Falla
Bolero Antiguo. 1830	F[elice] Boghen	1930, 1932, 1934-1936, 1938-1939	Esta danza es de excepcional interés, porque en tanto retiene el porte del dorso, la posición de los brazos y el uso de las castañuelas, distintivos de las danzas ibéricas, adopta la técnica de los pies del “Ballet Italiano” entonces en boga en la Corte de Carlos III. Precisamente en aquellos días fue que La Taglioni introdujo en la técnica de la danza la posición “sur pointe” (sobre la punta). La creación del Bolero o Volero se atribuye a Sebastián Cerezo, primer danzarín de la Corte de España
Jota Aragonesa	Aire popular	1930-1931, 1933, 1935-1936	El baile más popular y conocido de la provincia de Aragón, que por su brillantez y energía a menudo se ha llamado “El baile más rápido de España” [*Traducido del inglés]
Zambra	[Joaquín] Turina [“Zambra” <i>Danzas Gitanas</i>]	1930-1932, 1934, 1936	Viviendo segregados en el barrio granadino de "El Albaicín", los gitanos, descendientes directos de los moros que una vez fueron dominantes, han conservado gran parte del aroma oriental en sus bailes. La importancia preponderante de los movimientos de los brazos, la indiferencia externa que oculta la alegría sexual en el movimiento rítmico de todo el ser, el temperamento eléctrico aislado en una calma despectiva. Estas son las principales características de los árabes y los gitanos. [*Traducido del italiano]
Alegrías	Música indígena	1930, 1936-1939	Una de las más típicas danzas gitanas del Sacro-Monte [sic] de Granada. Tanto los pasos, como la música que los acompaña son improvisados. Lleva un sello de pura emotividad; y como la danzarina descuida por completo al espectador, ejecuta su danza sin exteriorización teatral. El origen morisco de los gitanos se nota fácilmente tanto en los bailes como en la música. El cantor que improvisa sus coplas en la escala pentatónica, es acompañado con guitarra y palmadas, a más del taconeo y los gritos de estímulo del círculo de gitanos.
La danza del	[Manuel de]	1933,	Esta danza pertenece al Ballet español- gitano “El

terror	Falla [“Danza del Terror” <i>Amor Brujo</i>]	1935-1936, 1938-1939	Amor Brujo”, por Manuel de Falla. Es interpretado por Candelas, la figura central del baile, quien se espanta por la aparición del fantasma de su difunto amante.
Goyesca	[Enrique] Granados [“Intermezzo” <i>Goyescas</i>]	1935-1939	Danza andaluza estilizada del altivo y noble porte de la época del gran pintor Goya (1747-1828) y adaptada al “Intermezzo” de la ópera “Goyescas” de Granados.
Farruca	M[anuel] Font [de Anta] [“Ley de raza: Farruca gitana]	1935-1936, 1938-1939	Baile de la gitana moderna del tablado (cafetín) adaptado a la música de M. Font
Gitanerías	[Maurice] Ravel. [<i>Bolero</i>]	1936-1939	Maurice Ravel aspiró y consiguió crear un magnífico crescendo emocional con su famosa composición titulada “Bolero”, que es un trasunto de ritmos típicamente españoles, insistentemente repetidos. La Meri, al componer esta danza, basada en los ademanes y pasos característicos de los gitanos, aspira a traducir coreográficamente este “crescendo emocionante”.
La corrida	[Sin información]	1938-1939	Esta interpretación coreográfica, está inspirada en el derroche de destreza y elegancia de las corridas de toros
Danza del fuego	M[anuel] de Falla [“Danza ritual del fuego”] <i>El amor brujo</i>	1938	[Sin información]
Valenciana ¹²	Albéniz	1938-1939	Danza creada con la música de Albéniz. Sus pasos son clásicos de los bailes valencianos, con toda la dignidad y espíritu de los huertanos
Serenata	[Joaquín Malats <i>Serenata Española</i>]	1939	Castañuelas en contracanto con la Serenata de Malats

Todos estos números figuran dispersos en programas de mano en formato de dípticos y trípticos. El *modus operandi* de La Meri consistía en pasar al menos una semana en cada lugar y, allí, ofrecer entre 2 y 4 recitales divididos en dos partes, de las cuales la primera recogía sobre todo danzas interpretativas, mientras que los números de danza española (entre 3 y 5 diferentes cada día) se dejaban casi siempre para la segunda. Con el tiempo, su repertorio se fue enriqueciendo y sus programas diferencian danzas interpretativas, danzas orientales (Java, India, Japón...), danzas raciales (Argentina, Hawai, Cuba, Filipinas...) y danzas españolas. Incluso, cuando con el tiempo su catálogo se diversificó y afianzó, presenta el español como “Cinco aspectos de la danza española” ilustrados, por ejemplo, mediante *Bolero Antiguo*, *Goyescas*, *Farruca*, *Danza del terror* y *Jota Aragonesa*¹³. Este planteamiento muestra, por una parte, una clara intención didáctica, ya muy lejos del espectáculo de variedades; y, por otra, que conocía las cuatro ramas que más tarde formarían los estudios oficiales en danza española, y que

¹² Tal vez se refiere en realidad a la Danza Nº 7 “Valenciana” de las *Doce danzas españolas* de Enrique Granados.

¹³ Así figura en unos programas del 17 de febrero de 1938 y del 24 de noviembre de 1935 (*La Meri Programs*, Carpetas 1938 y 1935, respectivamente).

en su tratado denomina “School Dance” (Bolera), “Renaissance” (Estilizada), “Flamenco” (Flamenco) y “Regional” (Folklore).

También el hecho de que escribiera estos comentarios para sus programas muestra una intención instructiva en sus recitales, y por su aproximación a estos “aspectos de la danza española” parece que trata de alejarse de la imagen de artista de *vaudeville* cuya representación de otras culturas era bidimensional y hecha a partir de lugares comunes más que de un trabajo serio sobre otras realidades (Snyder, 1994, 186). No obstante, y a pesar de su esfuerzo, el contenido de estas descripciones cae de nuevo en el tópico, utilizando conceptos recurrentes en la leyenda negra como “orgullo”, “fuego”, “pasión”, “orientalismo”; llevándonos a menudo por paisajes andaluces, escenas de gitanas, representaciones de *femme fatale* española y danzas improvisadas nacidas del instinto; y utilizando referencias históricas para buscar el origen del carácter español, como las *puellae gaditanae*, Carlos III o Goya.

Podemos observar una evolución en la inserción de los números. Su tercer viaje a Latinoamérica (y su primera gran gira) conserva en su programación reminiscencias de sus días como *chorus girl* en *Sevilla*, *A Night in Spain* y *El Teatro de las Artes*, de los que toma los números que interpretaba como solista y los traslada a sus recitales propios. Sin embargo, una vez que viaja a España en 1929 para comenzar su gira europea, se observa un cambio relevante: es a partir de entonces cuando se centra en números que podríamos encuadrar en flamenco, folklore y clásico estilizado, dejando de lado recreaciones fantasiosas de corridas de toros y lucimientos de mantón. Esto se observa también en el repertorio musical: los primeros años los números se acompañan de música de Albéniz y, sobre todo, compositores de obras de salón y teatro comercial que conocería durante su periodo en Broadway; mientras que a partir de 1930, de nuevo coincidiendo con su paso por España, Albéniz, Falla, Turina y Granados cobran protagonismo.

Conclusiones: el perfil artístico de La Meri

La prensa valora a La Meri midiéndola con el rasero de bailarinas de fama internacional que, durante este período, difundían la danza española. Así, son frecuentes las comparaciones con Amalia Molina, Pastora Imperio, Tórtola Valencia, La Satanela o La Argentina. En la misma línea de la afirmación que el New York Times hizo sobre Lola Flores “No canta ni baila, pero no se la pierdan”, se afirma sobre La Meri en un diario de Montevideo:

Sin aquella llama, aquel divino fuego, aquella exaltación dionisiaca con que nos conquistara un día Tórtola Valencia; sin la exquisita espiritualidad y la pureza clásica que pudiérase decir mística en la expresión rítmica en la celestial Isadora Duncan; sin la agilidad alada y la perfección académica de una Pavlova; esta nueva danzarina... atrae y seduce, evocando por momentos a aquellas grandes artistas¹⁴.

¹⁴ “La Meri en Solís”. *El día*. Montevideo, Uruguay. 15/03/1929 (*La Meri Clippings*, Caja 2, carpeta 3).

Pero, ¿tenía realmente La Meri algo en común con las bailarinas españolas? Cavia Naya establece una serie de elementos que conforman el perfil de las artistas españolas de variedades en general, y de danza española en particular. Así pues, nos preguntamos ¿en qué medida una bailarina formada en el *vaudeville* de Broadway, como La Meri, tiene similitudes con estas figuras? En cambio ¿cuáles son los elementos que definen su personalidad única, condicionados por su educación y su procedencia? Exponemos a continuación los rasgos descritos por Cavia Naya (2013, 70), explicando seguidamente su correspondencia con la figura de La Meri.

- Configuración de un programa en base a lo recogido durante sus actuaciones anteriores: como hemos señalado, los primeros programas en solitario de La Meri incluyen números de su período como bailarina integrada en una compañía, una fase que ella consideraba fundamental: según reflexiona en *Spanish Dancing*, “there is no mistake so complete as trying to step from the studio onto the concert stage, for it is very necessary to serve an apprenticeship in cabaret, in vaudeville, or in musical comedy” (1948: 140)
- Formación en academias, con rudimentos de castañuelas y conocimiento de bailes boleros, el flamenco, algunos bailes regionales y sus versiones escénicas o populares: efectivamente, se formó en escuelas como las de Pàmies u Otero. Su autobiografía narra con detalle cómo aprendió, por ejemplo, la jota con la primera o las sevillanas con el segundo, así como las martirizantes clases de castañuelas.
- Artistas versátiles con dotes para la canción, el baile o la pantomima: Como hemos visto, La Meri era una especie de “Jack of all trades, master of none”, aunque se especializó en danza animada por Carreras. Durante sus giras como solista hacía alarde en sus programas de su competencia en disciplinas diversas, y su eclecticismo será precisamente uno de sus de los principales reclamos en las portadas de los programas y en la prensa, con eslóganes como “La danzarina más versátil de nuestros tiempos”. Un periódico decía durante su gira en el Caribe: “lo mismo les baila a ustedes un bolero, que una exótica danza japonesa, que la Calinga o que cualquier otra danza clásica por el estilo”¹⁵. Y casi diez años más tarde, en Sri Lanka se escribía: “Take the versatility of Ruth Draper, the colour and imagination of the Chauve Souris, add a dash of Argentina and you have some idea of the wonderfully varied programme presented by La Meri”¹⁶. En menor medida, también cantaba, aunque ella misma reconocía que tenía “no voice at all” (1977, 27). Así parece que también se percibía desde fuera:

La Meri canta con una voz de pequeño volumen pero de entonación perfecta y con muchísima gracia... por qué no pone La Meri algún grupo de canciones españolas y

¹⁵ “La Mery”. La Habana, 29/06/1927, *La Meri [Clippings]*, Caja 1, Carpeta 5.

¹⁶ “Colour, Imagination and Versatility of La Meri”. *The Times of Ceylon*. 21/12/1936. *La Meri [Clippings]*, Box 3, Folder 3.

americanas en su próximo concierto. Su graciosísima manera de pronunciar el español interesa muchísimo¹⁷.

- Cultivo de la escenografía ante lo limitado de sus coreografías: la prensa, principalmente argentina y francesa, señala la inteligencia y gusto estético de La Meri a la hora de configurar sus espectáculos, a veces en detrimento de sus aptitudes como bailarina: “Uno de sus mejores éxitos [es] la elegante y rica presentación: el vestuario y decorado son factores que contribuyen al lucimiento de esta artista, quien... supedita a estos factores la interpretación de sus números”¹⁸.
- Efectismo a través del vestuario y cambios en cada número: allí por donde pasaba, nuestra bailarina no solo recogía danzas, sino también trajes. Cuenta, por ejemplo, cómo aprovechó su estancia en Sevilla para encargarse de varios vestidos, entre ellos su bata de cola (1977: 62). Para no perder el ambiente creado, los números de danza española solían intercalarse con piezas como “Igualada” (Ramón Zuera) o “Seguidillas” (Isaac Albéniz), que ejecutaba el pianista acompañante como interludios para dar tiempo a la bailarina en sus cambios de vestuario. La prensa suele señalar esta capacidad metamórfica, aunque serán los periódicos australianos los que más atención le presten, a veces con descripciones muy extensas¹⁹, asombrados por los entre 16 y 20 cambios de traje en cada *show*:

The secret of what Madame La Meri... carries in those fifty-seven trunks with which she travels was revealed to an enthusiastic audience... Those trunks must hold something more than electrical gear, stage furnishings and frocks. They surely hold as well a separate personality for each costume and for each dance. La Meri changes her personality and her nationality with her costume. She is not one woman, but twenty²⁰.

- Adaptan música preexistente para sus números, pero también se compone para ellas música nueva en base a melodías de moda: como hemos visto en la tabla 1, prácticamente todo el repertorio musical seleccionado por La Meri es preexistente y perteneciente a un grupo de compositores relativamente acotado. Sin embargo, un programa de mano indica sobre la música del *Bolero Antiguo*: “Questa composizione è stata espressamente creata dal Maestro F. Boghen a dedicata a La Meri”²¹.
- Evocaciones a Andalucía en sus relatos biográficos: a pesar de que el tiempo que pasó La Meri en España fue testimonial en comparación con el que transcurrió en Italia o Francia, el peso de esta experiencia en su autobiografía y en *Spanish Dancing* es evidente, incidiendo en su paso por Andalucía y en descripciones detalladas de sus

¹⁷ “La Meri”. *El Nuevo Diario*. Caracas. 20/06/1928 (*La Meri Clippings*, Caja 1, carpeta 6).

¹⁸ “Debutó con éxito en el Odeón La Meri”. *El Mundo*. 12/04/1929. *La Meri [Clippings]*, Caja 2, Carpeta 2.

¹⁹ En la sección “Topics for women”. “Wardrobe of La Meri”. *The Evening Post*. Melbourne. 24/07/1936. *La Meri [Clippings]*, Caja 3, carpeta 3.

²⁰ “Audience at her feet. La Meri’s Triumph. Amazing Histrionic Powers. Twenty individualities”. *The Christchurch Star-Sun*. Christchurch, Nueva Zelanda. 3/08/1936. *La Meri [Clippings]*, Caja 3, Carpeta 3.

²¹ “Esibizione di danze offerta da La Meri”, Florencia. 4/04/1932. *La Meri Programs*, carpeta “1932”.

clases con José Otero para justificar su “especialización” en danza española. Por este mismo motivo, a pesar de ser de Kentucky y como recurso promocional, es frecuente que la prensa se refiera a ella como “charming immigrant from Spain”, “spanish damsel”, “spanish señorita” y similares; en la misma línea, los comentarios en la prensa acerca de lo inusual que es ver una bailarina sajona interpretar repertorio español con solvencia son constantes y alimentan el mito.

- Popularidad adquirida gracias a su atractivo físico en un entorno de entretenimiento frívolo: las crónicas de sus actuaciones están llenas de descripciones de su físico no normativo en el mundo de la danza: “Su figura escultural, la cual si bien no corresponde exactamente al tipo fino de la bailarina eslava, se caracteriza por la excelencia de la línea, todo ello realzado por una belleza de rostro verdaderamente rara”²². Esto, obviamente, contribuyó a la atracción del público; sin embargo, La Meri no quiso explotar este aspecto en su beneficio.

Sin embargo, La Meri marca su personalidad diferenciándose en algunas de estas características. De nuevo, indicamos primero las señaladas por Cavia Naya y, a continuación, cómo La Meri se diferencia de ellas:

- Vidas privadas objeto del interés popular y uso de su imagen en la cultura de masas: su vida privada rara vez constituyó noticia; por el contrario, la guardaba con discreción. Tampoco se prestó a ejercer como imagen de marcas comerciales de la cultura popular de masas, salvo el patrocinio de los reproductores de sonido que utilizaba en sus recitales. Solo en una ocasión la encontramos dando consejos de belleza en la sección para mujeres de un periódico de Hawai, cuya introducción reza: “When a woman’s career depends in a large measure of her beauty, it is interesting to know what she does to achieve and preserve that beauty”²³.
- Estatus social de origen modesto y oculto al público: el caso de La Meri es bien distinto. Su procedencia de una familia de holgados recursos económicos, así como la esmerada educación recibida, son mencionados a menudo en la prensa, buscando a veces sus orígenes en generales de la Guerra de Secesión o aristócratas escoceses: “Descendiente de una familia ilustre de Norte América, ha cursado estudios en el State College de Texas y en Columbia University de Nueva York”²⁴. A esta refinada cultura suelen atribuir las selecciones musicales para sus números: “Por la selección de los autores que esta danzarina interpretará puede presumirse una refinada cultura musical, poco frecuente en las artistas de su género”²⁵.

²² “Se presentó con gran éxito la bailarina norteamericana La Meri”, *El Día*. La Plata, Argentina. 21/04/1929. *La Meri Clippings*, Caja 2, Carpeta 2.

²³ “La Meri, Famed danseuse, shared beauty secret with local women”. Honolulu. 10/1937. *La Meri [Clippings]*, Caja 3, Carpeta 4.

²⁴ “Quién es “La Meri”, bailarina”. *Crítica*. 05/04/1929. *La Meri [Clippings]*, Caja 2, Carpeta 3.

²⁵ “Programa con que se presentará en El Odeón La Meri”. *La Nación*. Buenos Aires, 07/04/1929. *La Meri [Clippings]*, Caja 2, Carpeta 3.

- Repertorio variable según tipo de local en el que lo interpretan: el repertorio conformado por La Meri entre 1927 y 1939 no varía según el contexto, sino que es bastante estable a lo largo de una misma gira. En cambio, se transforma, introduciendo nuevos números a medida que adquiere nuevos conocimientos.
- Circuito de promoción París- resto de Europa- España: al contrario que ocurría con las artistas españolas, La Meri, como estadounidense, consolidó su carrera comenzando por Nueva York y, como artista que su agente quería promocionar en el campo de la danza española, su siguiente paso fue Latinoamérica, comenzando con una primera gira por México, una segunda por el Caribe, y la tercera por el resto del continente sur. Una vez adquirida fama (tanto merecida por su talento, como fabricada por su agente), utilizó este bagaje para proyectarse en Europa.

En este artículo hemos esbozado algunos aspectos acerca de La Meri, principalmente relacionados con los factores que influyeron en la formación de su repertorio en danza española, así como las características de su perfil como artista. Pero su trayectoria en este arte necesitaría un estudio monográfico mucho más extenso. Lo visto hasta aquí deja muchas preguntas abiertas acerca de aspectos muy dispares como, entre otros, sus criterios para la selección musical de sus números, cómo eran sus coreografías, un análisis en profundidad sobre el contenido de los comentarios a cada danza y su relación con la música, su papel en la formación de bailarines en Nueva York a partir de los años 40, el de Guido Carreras en su proyección como artista, la recepción de sus propuestas o por qué no ofreció recitales en España. Las cuestiones a tratar son tan amplias que exceden los límites de este artículo. Por ahora, nos conformamos con ofrecer un estudio de caso, a través de La Meri, de las prácticas escénicas de principios del siglo XX que configuraron repertorios y estilos en torno a la danza española.

Fuentes

Meri, La. *Spanish Dancing*. Nueva York: A.S.Barnes&Company. 1948.

Meri, La. *Dance out the Answer. An Autobiography. La Meri (Russell Meriwether Hughes)*. Nueva York: Marcel Dekker, Inc., 1977.

Fondos en la *Jerome Robbins Collection. Lincoln Center. New York Public Library*
La Meri papers, 1912-1992.

La Meri [clippings]. Cajas 1-4.

La Meri [Programs]. 1912-1939

Bibliografía

Bunk, B. D. (2018). Pageants, popularity contests and Spanish identities in 1920s New York. en P. Cancilla Martinelli y A. Varela- Lago (Eds.), *Hidden out in the open*.

Spanish migration to the United States (1875-19430) (pp. 175-205). Louisville: Colorado University Press.

Cavia Naya, V. (2013). Mujeres, teatro, música y variedades: de las boleras y flamencas a las bailarinas de danza española (1885-1927). *Cuadernos de música iberoamericana*, 25(26), 51-73.

Dietz, D. (2018). *The Complete Book of 1930s Broadway Musicals*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

____ (2019) *The Complete Book of 1920s Broadway Musicals*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

Garafola, L. (1995). A las márgenes del Occidente: el destino transpirenaico de la danza española desde la época del Romanticismo. *Cairin. Revista de estudios de danza*, 1, 9-21

Goldberg, D. S. (1932). The New York City Spanish Fiestas. A City-Wide Project. *Hispania*. 15 (4), 381-386.

Laborda Pemán, M. (2018). *España en Texas. Una vieja amistad proyectada al futuro*. Madrid: Fundación Consejo España-EEUU.

Marinero, C. "Pauleta Pàmies Serra". *Diccionario Biográfico Español. Real Academia de la Historia*. <http://dbe.rah.es/biografias/7918/pauleta-pamies-serra> [4 de julio de 2020].

Mora, K. (2011). Carmencita *on the road*: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)". *Lumière*. Recuperado de http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php [2 de julio de 2020].

Traver Navarro, P. (2015). *El compositor español José María Ruiz de Azagra Sanz (1900-1971): biografía y obra* (Tesis doctoral). Universitat Politècnica de València, Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/57709#> [22 de julio de 2020].

Ruyter, N. L. C. (2019). *La Meri and her life in dance. Performing the World*. Gainesville: University Press of Florida.

Snyder, R. W. (1994). Immigrants, Ethnicity, and Mass Culture: The Vaudeville Stage in New York Citi: 1880-1930", en Thomas Bender & Carl. E. Schorske (Eds) *Budapest and New York. Studies in Metropolitan Transformation, 1870-1930*. New York: Russell Sage Foundation, pp. 185-208.

Venkateswaran, U. (2005). *The Life and Times of La Meri. The Queen of Ethnic Dance*. Nueva Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts y Aryan Books International.