

**“Una invitación a viajar por España”:
el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina,
dentro de la política dancística de la II República Española¹**

Alejandro Coello Hernández
(Instituto de Historia, CSIC, España)²

Resumen: Los ballets que crearon diversos dramaturgos, compositores y escenógrafos para la compañía Ballets Espagnols (1927-1929) de Antonia Mercé, la Argentina, se formularon como un repertorio fundacional del ballet español por su capacidad de sintetizar los imaginarios de *lo español*. Esta idea de España, que se analiza a partir de los libretos, se ajustaba a la imagen internacional que quería asumir la II República Española (1931-1939). Por esa razón, tras estudiar las claves de algunos ballets, se profundiza en su trayectoria en los proyectos nacionales enfocados a la creación de un Ballet Nacional en el Teatro Lírico Nacional, así como dentro de la institucionalización de la danza española que propició la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. De la misma manera, se aborda el reconocimiento oficial y la financiación pública asociada a Antonia Mercé y su repertorio balletístico, convertido en un capital artístico, político y turístico.

Palabras clave: Danza española, Hispanismo, Ballet, Antonia Mercé la Argentina, II República Española.

Abstract: Several playwrights, composers and stage designers created ballets for the Antonia Mercé's company Ballets Espagnols (1927-1929). These ballets were formulated as a foundational repertoire of Spanish ballet because of its possibility to synthesise the imaginaries of *the Spanish*. This idea about Spain, that it is analysed from the

1. Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FPU19/00203) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Idoia Murga Castro y Emilio Peral Vega. Asimismo, se inscribe en el marco del proyecto de investigación P.E. I+D+i *Tras los pasos de la Sífide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea. De la misma manera, está adscrito al proyecto P. E. I+D+I Acciones de Dinamización “Europa Excelencia” *Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno* (ref. ERC2018-092829), financiado por Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Agencia Estatal de Investigación.

2. Graduadx en Español: Lengua y Literatura por la Universidad de La Laguna y posee el Máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense de Madrid. Ha recibido el Premio Nuevas Escrituras 2019 por su obra teatral *¿Y qué esperabas?* Actualmente es contratadx FPU del Consejo Superior de Investigaciones Científicas donde realiza una tesis sobre las dramaturgias para danza en la Edad de Plata en España. Entre otros trabajos, ha editado *Teatro*, de Pino Ojeda, para la Biblioteca Básica Canaria, y prepara una edición, junto a Alberto García Aguilar, de *El enigma*, de Josefina y Claudio de la Torre, y otra, junto a Idoia Murga Castro, de los libretos y documentos de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé la Argentina. Formó parte del equipo de edición del *Antonia Mercé la Argentina. Epistolario (1915-1936)*.

scripts, matches the international imagen that II Spanish Republic (1931-1939) wanted to assume. For that reason, after the study of the ballet's keys, we delve into its trajectory in national projects focused on the creation of a National Ballet in the National Lyrical Theatre and on the institutionalization of Spanish Dance promoted by the National Committee of Music and Lyrical Theatres. In addition, we tackle the official recognition and public funding associated to Antonia Mercé, la Argentina, and her ballet's repertoire, turned into an artistic, politic and touristic capital.

Keywords: Spanish dance, Hispanicism, Ballet, Antonia Mercé la Argentina, II Spanish Republic.

Recibido: 17 de abril. *Aceptado:* 30 de mayo.

Introducción

Antonia Mercé Luque (Buenos Aire, 1890-Bayona, 1936), conocida como la Argentina por su lugar de nacimiento, fue una de las grandes bailarinas españolas del primer tercio del siglo XX, a quien se considera como pionera y difusora de la danza estilizada, cuarta rama de la danza española que se nutre de las restantes (esto es, la escuela bolera, el folklore y el flamenco). La aportación coreográfica de la Argentina, ampliamente estudiada, se sintetiza en la estilización de los bailes populares en un proceso de recuperación del patrimonio inmaterial de España, que ocupó a diferentes bailarinas, músicos y escritores en los años veinte y treinta del pasado siglo. Todo este proceso provoca una irremediable visión de *lo español* que se exporta fuera del país dado el gran interés turístico-espectacular generado desde el siglo XIX en torno a las bailarinas ibéricas, que se apropiaron de la mirada surgida de la otredad. En esta paradoja identitaria, se sitúa la búsqueda de la Argentina quien aspiró a representar lo *verdaderamente* español a la vez que reprodujo los estereotipos hispánicos allí donde actuó, principalmente fuera de España, lo que le valió el título simbólico de “embajadora”.

Con este artículo, se pretende reflexionar en torno a las claves dramáticas del repertorio de ballets que compusieron y escribieron sus colaboradores para su gran proyecto dancístico: la compañía Ballets Espagnols, una suerte de nacionalización del modelo ruso de Diaghilev que tanto influenció en las artes escénicas desde su primera temporada en España en la primavera de 1916. La materialización del proyecto de la Argentina consiguió durante dos temporadas entre 1927 y 1929 subir a escena diversos ballets concebidos “por la juventud literaria, musical y pictórica, los que tenían las tendencias más interesantes dentro del arte teatral moderno” (Mercé, s/f). Tan solo seis, de la treintena de proyectos conservados, vieron la luz, encabezados por *El amor brujo*, de Manuel de Falla y María Lejárraga, el éxito que consagró definitivamente a la bailarina

en su estreno el 22 de mayo de 1925 en el Théâtre Trianon-Lyrique de París, dentro de las programaciones creadas por Marguerite Bériza.

Este repertorio de ballets creado para la Argentina, con su activa participación en la mayoría de los casos, aglutina las principales características de la danza escénica en la denominada Edad de Plata (Mainer), una verdadera época dorada para el arte coreográfico en España (Álvarez Cañibano, 726). En cualquier caso, desde *La maja vestida* en que trabajó Fernando Remacha en 1919,³ pasando por la primera versión de *Juerga* de 1921 de Julián Bautista y Tomás Borrás, hasta *Corrida de feria* de los primos Mauricio y Salvador Bacarisse de 1930, Antonia Mercé logró congregarse a una diversidad de dramaturgos, escenógrafos y compositores con el fin de crear un primer repertorio de ballet nacional que estaba llamado a convertirse, casi de manera contemporánea, en obras fundamentales de la tradición dancística española y, por tanto, en el conjunto de piezas idóneas para integrar la programación de un posible Ballet Nacional o bien recibir una financiación estatal.

Por estos motivos, se reflexiona en este estudio sobre los imaginarios de estos ballets concebidos para Antonia Mercé y su proceso, fracasado, de institucionalización dentro de la política cultural de la Segunda República Española, puesta en marcha desde el 14 de abril de 1931 hasta el 1 de abril de 1939, tras casi tres años de Guerra Civil. Se parte, por ello, de un estudio de las dramaturgias o libretos de ballets, ya que estos textos, desatendidos por los Estudios de Danza, facilitan el rastreo de los tropos y estereotipos, de naturaleza literaria o popular, que caracterizaron los imaginarios de *lo español*. A partir de estos materiales, se apuntan las concomitancias y proyecciones tópicas que hicieron del repertorio de Antonia Mercé “una invitación a viajar por España” (Murga *et al.* 323), en palabras de su mánager Arnold Meckel; lo que, según ella misma, era la “España verdadera, no la que se exporta, [que] no es así” (“Antonia Mercé triunfa en América”). Luego, se analiza la inserción de estos proyectos, realizados o no durante el periodo en activo de la compañía, en la programación futura del Teatro Lírico Nacional, entre otras cuestiones de financiación y reconocimiento públicos que afectan a este repertorio y a la propia bailarina en los años del régimen republicano.

3. Según las últimas investigaciones que he realizado en torno a este ballet, todo parece apuntar a que la obra se concibió en 1929 según una carta del 17 de abril del mismo año enviada por Salvador Bacarisse a su primo Mauricio encargándole los libretos de *La maja vestida* y *Corrida de feria* para Antonia Mercé (Pérez, 188). No obstante, la fecha que se ha manejado surge de la partitura completa conservada en la caja 6, n° 1 del Archivo Personal Fernando Remacha Villar conservado en el Archivo de la Música y de las Artes Escénicas de Navarra. En la primera página de la partitura, a boli azul, se lee “Madrid 1919”, pero la tinta no es la misma con la que está escrita la partitura y solo se emplea para volver a enumerar las páginas. No sabemos, por tanto, si fue el autor quien escribió dicha información, circunstancias que se acrecienta con el diferente trazo, por ejemplo, de las ‘d’ con respecto a las realizadas con la tinta oscura de la partitura.

Antonia Mercé, embajadora cultural: el repertorio de los Ballets Espagnols (1927-1929)

Sin duda, la larga trayectoria internacional de la Argentina, primero con sus conocidos números coreográficos como *La corrida* o *La danza de los ojos verdes*, de Quinito Valverde y Enrique Granados, respectivamente, y luego con sus Ballets Espagnols, recibió la atención de la intelectualidad artística española que, con el nuevo régimen, vio en ella la imagen de una España acorde a los valores y a los intereses occidentales del periodo de entreguerras. No cabe duda de que los reconocimientos en vida y muerte de la bailarina avalan su enorme huella en la cultura española y la convertían en 1931 en una auténtica embajadora, sobre todo si se entienden sus espectáculos dentro de la política cultural republicana y en sintonía con la proyección de *lo español* en el extranjero.

Gran parte de este reconocimiento se cimentó a raíz de la consagración de Antonia Mercé al representar, por primera vez, *El amor brujo* en su versión balletística, con escenografía y figurines de Gustavo Bacarisas. De manera inédita, se inauguró un ballet español creado, coreografiado y dirigido en su totalidad por artistas nacionales, con lo que se sumaba a los laureados ballets de *El sombrero de tres picos* (música de Falla, libreto de María Lejárraga, escenografía y figurines de Pablo Picasso) en 1919 y *Cuadro flamenco* (con una destacada nómina de bailaoras, entre los que destacó María de Albaicín; con escenografía y figurines del malagueño) en 1921 ambos a cargo de los Ballets Russes de Diaghilev. Apenas unos meses después del estreno del ballet falliano, Tomás Borrás alentó a la bailarina a continuar “esos ideales artísticos”, así como a llevar a cabo un “programa de bailables españoles que estuvimos a punto de realizar en Madrid”.⁴ Ya aquí el autor mencionaba sus planes de aunar en una publicación varios de sus escritos pantomímico-coreográficos, que se tituló *Tam tam* en 1931, donde incluyó los textos de *Juerga* y *El quite*⁵ que fueron propuesto a la Argentina, aunque tan solo bailó el primero.

En cualquier caso, en la primavera de 1927 se activaron los inexorables mecanismos para preparar los ballets y el cuerpo de baile que integrarían la primera gira, en otoño, por Alemania e Italia de los Ballets Espagnols. De esta suerte, el 15 de noviembre de 1927 subieron a las tablas del Krefeld Stadttheater (Alemania) *El fandango de candil*,⁶ con música de Gustavo Durán, libreto de Rivas Cherif y escenografía y figurines de Nés-

4. Carta de Tomás Borrás a Antonia Mercé, 20 de octubre de 1935, MAE, Institut del Teatre, Barcelona, n.º 12863-12863 bis, 15.

5. Para más información, v. Coello Hernández, Alejandro. “Imaginarios de lo español en *El quite* (1931): una dramaturgia de Tomás Borrás entre el ballet y la copla”, *Copla, ideología y poder*, Dykinson, Madrid, pp. 127-140, 2020.

6. Para más datos, v. Coello Hernández (2020) citado en la bibliografía.

tor Martín-Fernández de la Torre, y *En el corazón de Sevilla (cuadro flamenco)*,⁷ un espectáculo de *divertissements* semejante al que hicieron los Ballets Russes de Diaghilev en 1921. Luego, el 18 de junio de 1928 en el Théâtre Fémina de París se estrenaron *El contrabandista*, con música de Óscar Esplá, libreto de Rivas Cherif y escenografía y figurinismo de Salvador Bartolozzi, y *Sonatina*, con música y argumento de Ernesto Halffter y decorados de Federico Beltrán Massés. Este último, como veremos, se aleja de la estética del resto de ballets, pues se trata de un proyecto que el compositor le hizo llegar a la bailarina sin que fuese un encargo directo, lo que generó varios desencuentros.⁸ Por último, se representaron por primera vez el 29 de mayo y el 10 de junio de 1929, respectivamente, *Triana*, orquestación y libreto de Enrique Fernández Arbós a partir de la *Iberia* de Albéniz con escenografía y figurinismo de Néstor Martín-Fernández de la Torre, y *Juerga*, con música de Julián Bautista, libreto de Tomás Borrás y decorados de Salvador Bartolozzi, en la Ópera Cómica de París.

Este proyecto de Antonia Mercé se mantuvo, por supuesto, gracias a la inestimable ayuda de su mánager Arnold Meckel, quien facilitaba las tareas administrativas y permitía a la bailarina centrarse en la coordinación de todos los elementos artísticos. Esta actitud de artista total, que demuestra su verdadera labor de directora de escena y coreógrafa, le grajeó la admiración de muchos críticos, intelectuales y colaboradores, pero sobre todo de Cipriano de Rivas Cherif quien en varias ocasiones reivindicó la impronta literario-dramatúrgica de la Argentina, a la que instaba a firmar junto a él todos sus argumentos: “¡Si estos argumentos son tan suyos como míos! ¡Si es una escritora consumada!” (Donato). En cualquier caso, se ha de resaltar que este proyecto comenzó como una empresa privada con la que Antonia Mercé intentó asegurarse el control de todo el proceso creativo, con el fin de reflejar de la manera más pulida sus ideas estéticas de un ballet español:

Yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo: es la única manera de que los que solo tienen dinero no intervengan con su mal gusto en la realización de lo que imaginamos los artistas. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos; hasta las medias y las flores de mis bailarinas. Y todo con la mayor propiedad. Y sin escatimar en nada. (Olmedilla, 9)

Parte del éxito, sin duda, residía en esta visión espectacular que se convirtió en una fórmula exitosa de público, a veces con dificultades económicas que terminarían de

7. Cabe la posibilidad de que este espectáculo se lo propusiese Cipriano de Rivas Cherif a la Argentina, en su fructífera relación. Así lo atestigua la suerte de libreto que se conserva en el Fonds Argentina de la Bibliothéque-musée de l'Opéra de París, *pièce* 38, n.º 9.

8. Sobre la colaboración, cf. Méndez Sánchez, Nuria. “*Sonatina* de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español”, *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, v. 1, 2002, pp. 553-570. Acerca de los problemas escenográficos, v. Murga Castro (2017b 156-16).

explicar, entre otras razones, la desaparición de la empresa en 1929. Aun así, los ballets recibieron financiación pública y amparo gubernamental en Francia, argumento que esgrimieron los artistas españoles para reivindicar una respuesta semejante en España con respecto al legado de Antonia Mercé. Así ocurrió con el montaje de *El amor brujo* de 1928, dentro de un homenaje a Manuel de Falla por su nombramiento como Caballero de la Orden de la Legión de Honor del Gobierno francés, que fue organizado en la Ópera Cómica de París. En esa ocasión, también bailó una danza dentro de la pieza *La vida breve*, con libreto de Carlos Fernández Shaw.

En el mismo coliseo, repondría Antonia Mercé la nueva versión de *Sonatina*, con escenografía de Mariano Andreu, que acompañó al estreno absoluto de *Triana*. Once días más tarde ofrecía un programa que integraba *Juerga* y *En el corazón de Sevilla*. Todos estos logros en los circuitos públicos franceses motivaron la condecoración de la Orden de la Legión de Honor, antes mencionada, para la Argentina en 1930, un reconocimiento oficial que en pocas ocasiones se concedía a los extranjeros y que fue entendido, nuevamente, como un argumento para laurear en el régimen republicano a la bailarina. Asimismo, Antonia Mercé logró bailar *El amor brujo* en el Théâtre National de l'Opéra de París el 19 de junio de 1936, el escenario más importante de la República Francesa y sede de la Académie Nationale de Musique et de Danse.

No obstante, los Ballets Espagnols no realizaron las grandes giras proyectadas, ni consagraron programas exclusivos de ballets, como habían realizado las compañías rusas. En su periplo a lo largo del mundo, Antonia Mercé ofreció recitales en solitario o incluyó, dentro del programa de la compañía, sus exitosos números coreográficos, a los que fue sumando nuevas piezas fruto de sus investigaciones.⁹ A partir del 4 de marzo de 1928 en la Grande Salle Pleyel de París, utiliza el recurso de extractar de sus ballets algunas danzas, significativas, ahora convertidas en piezas autónomas.¹⁰ Esta sería la suerte que correrían algunos fragmentos en 1931 de la partitura del ballet *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga, que no llegó jamás a estrenarlo completo. La obra se montó de manera íntegra por la Compañía de los Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez, la Argentina, quien la protagonizó el 8 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, el espacio que, como se comentará, fue sede del frustrado Teatro Lírico Nacional.

Para el presente estudio, recogeremos algunas de las particularidades de este repertorio que pasó a ser reconocido como representativo del ballet español y, por con-

9. Para más información de las giras internacionales entre 1927 y 1929 ofrecidas por Antonia Mercé y sus Ballets Espagnols en numerosas ciudades del mundo, cf. el Sistema de Información Geográfica (SIG) elaborado por Idoia Murga Castro y Blanca Gómez Cifuentes con ayuda de la Unidad de Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Digitales del CSIC: <https://investigacionendanzacsic.com/map/>.

10. Estos datos han sido extraídos del artículo inédito “Fuera de la danza no hay nada”. Cartografías, imaginarios y repertorios de los Ballets Espagnols”, que me ha facilitado su autora, Idoia Murga Castro, y que forma parte de la introducción a una edición de los textos y materiales de los Ballets Espagnols, que se publicará en la editorial Renacimiento en 2021.

siguiente, se intentó integrar en el primer proyecto de una compañía de Ballet Nacional en España. Se excluyen, por tanto, de este análisis *El fandango de candil* y *Triana*, que, como se analizará en el siguiente epígrafe no se contemplaron, al parecer, en los proyectos de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos de la II República. De la misma manera, quedan excluidos los textos no representados por Antonia Mercé que tampoco se integraron en este plan de carácter estatal.

Los textos se analizan atendiendo al tiempo interno, el espacio dramático, los personajes destacados y sus tramas, así como las indicaciones que los autores dan sobre números coreográficos o cantables. Se parte de las consideradas últimas versiones textuales conservadas que, aunque pudieron sufrir cambios en el proceso de escenificación, demuestran la variada visión de lo que se pudo entender en la Segunda República como el repertorio representativo del ballet español. En primer lugar, *El amor brujo* parte del libreto en francés conservado en el Archivo Manuel de Falla (Granada) bajo la signatura R.9003-01, que fechamos en 1921, en sintonía con Antonio Gallego Gallego (137). En el Fonds Argentina de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, se han localizado *Sonatina* (pièce 28, n.º 11), *El contrabandista* (pièce 38, n.º 7) y *Ritmos* (pièce 38, n.º 22), esta última atribuida a Rivas Cherif por cuestiones formales y por dos cartas conservadas.¹¹ La única versión conocida de *Corrida de feria* se custodia en el Archivo Salvador Bacarisse integrado en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid. Para la versión definitiva de *Juerga* parece acertado seguir la que se publicó en *Tam tam* en 1931, dos años después del estreno, entre las páginas 113 y 121. De la misma manera, se parte de la partitura acompañada del argumento de *La romería de los cornudos. La foire aux cocus. The Cuckold's Fair*, de Gustavo Pittaluga, editada en Madrid por la Unión Musical Española en 1960.

Para empezar, el análisis de los aspectos cronotópicos de las ficciones balletísticas revela el interés por algunas épocas y entornos que vienen a confirmar la tesis de que *lo español* ha ido “integrando elementos de exotismo y romanticismo, absorbiendo a su paso el imaginario del Siglo de Oro, lo goyesco, el andalucismo, la Carmen de Prosper de Mérimée, los toreros y la *España negra* del cambio de siglo” (Murga Castro, 2014 217). En el corpus que atendemos, predominan los imaginarios decimonónicos, sobre todo de la segunda mitad en conexión con la imagen del chulo y la chula, que responden al madrileñismo de algunos autores como Tomás Borrás, cuyos juerguistas “visten a la moda francesa, último figurín de 1885” y se encuentran en una calle sin precisar de la capital. Mauricio Bacarisse, dentro del andalucismo, señala que la protagonista luce un “atavío de fines del siglo pasado” para una “tarde de corrida de Feria de Abril”, un evento

11. V. la carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, 25 de octubre de 1927, MAE, Institut del Teatre, Barcelona, n.º 12979-3, 155; y la carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, 13 de enero de 1928, MAE, Institut del Teatre, Barcelona n.º 12983 bis, 160-161.

que se fragua en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, Bacarrisse ubica la acción en el salón de una casa del barrio de San Bernardo de Sevilla. Dentro de un ambiente más aristocrático, Rivas Cherif sitúa la acción de *El contrabandista* en 1850 en un cortijo andaluz, quizá situado en Málaga por las referencias al condado de Teba que ocupó entre 1839 y 1853 Eugenia de Montijo.

En otras coordenadas, *Sonatina*, de Ernesto Halffter, transcurre a finales del siglo XVII en un salón de palacio en Madrid, lo que podría evocar el Siglo de Oro. El resto de ballets no precisan marcas de tiempo exactas, aunque los figurines conservados de algunos montajes recuerdan a la visión estereotipada del flamenco. *El amor brujo* tiene lugar en una cueva de gitanos, mientras que *La romería de los cornudos* refleja el entorno de la Ermita del Cristo de Moclán y al fondo el valle granadino. El breve libreto de *Ritmos* no señala tampoco el espacio dramático, aunque incide en la importancia simbólica de los elementos luminotécnicos.

Si se analizan los personajes y sus principales acciones en la trama, se denota más aún los imaginarios que convirtieron a la Argentina en valedora del título de “embajadora”. Por una parte, aparece el ambiente popular de los juerguistas y la Flamenca del pañolón de Borrás, de los romeros con connotaciones satíricas en el cornudo Chivato en *La romería de los cornudos*, de quienes se preparan para la corrida en la Feria de Abril de Mauricio Bacarisse o, con carácter más marginal, de los gitanos de Lejarraga y Falla que se valen de la superstición y la brujería. Por otra parte, se alude a un entorno palaciego o aristocrático en *Sonatina* y en *El contrabandista*, en donde La Condesita evoca a Eugenia de Montijo y Monsieur Mérimée, al novelista que fraguó el mito de Carmen que valió de esquema de interpretación de la bailarina española desde mediados del siglo XIX hasta el momento histórico que nos ocupa. Es más, el ballet termina con un sugerente final en que parece que el escritor francés está componiendo su magna obra mientras la Condesita y el Contrabandistas bailan: “Monsieur Merimée escribe a la luz de una [sic] farolillo, en un cuaderno de apuntes”.

Llama especialmente la atención la fuerza que cobra el amor, el engaño y, sobre todo, los celos como eje dramático que mueve a los personajes y los lleva a expresar sus emociones pasionales a partir de la danza. En el conocido caso de *El amor brujo*, Candelas se ve hostigada por el Espectro de un antiguo amante fallecido, cuyos celos sobreviven a la muerte; a la par que observa cómo Carmelo no logra sacarla de esta espiral y trama algo con Lucía, que finalmente se resolverá a su favor y Lucía ayudará a los amantes para bailar su “juego del amor”. En *El contrabandista*, la Condesita esconde al Contrabandista para que no lo arresten los guardias, forjándose un amor imposible en escena, que triunfa finalmente. En el polo opuesto, *Corrida de feria* ahonda en la infidelidad de la Cigarrera con el Contrabandista. La probidad de este ballet se fundamenta

en la tragicidad de la trama, pues el Torero (con el que tiene un hijo la Cigarrera) está a punto de arriesgar su vida y reza ante el “negro presagio de muerte [que] le atormenta antes de ir a la plaza”, un tema de profunda plasticidad y dramatismo para la cultura visual del momento que conocía a la perfección los trabajos goyescos y su repercusión en la pintura francesa. En una clave satírica, que permite explorar la comicidad, *La romería de los cornudos* profundiza en el adulterio que rodea a la festividad del Cristo de Moclán en Granada, en donde las infértiles consiguen quedar embarazadas por el Sacristán, lo que convierte a Chivato en un gran cornudo. En *Ritmos*, los enigmáticos Ella y Él experimentan una escena de celos por un joven, aunque se reconcilian nuevamente al final del ballet; de hecho, la trama consiste íntegramente en esta simple acción dramática.

En el caso de *Juerga*, el enamoramiento adquiere un papel secundario entre el alboroto de los juerguistas. Más bien, el eje dramático es la fiesta en sí misma, llena de empujones y conflictos que generan cierto malestar, pero sobre todo sobresale la búsqueda de atención de una flamenca que se arranca a bailar y centra las miradas en ella. La asociación de la fiesta con los imaginarios españoles, aún activada, afecta a varios ballets que protagonizó Antonia Mercé, como *El fandango de candil* o *Triana*, esta última con alusiones religiosas.

En otras coordenadas, *Sonatina* vuelve a distanciarse del corpus, más en conexión con los estereotipos andalucistas. El libreto no ahonda en la función diegética de la Pastora y la Gitana, interpretadas por la misma bailarina, más allá del mero entretenimiento de las doncellas y la Dueña, que soportan el *spleen* palaciego con una obra de títeres. La escenografía de 1929 de Mariano Andreu ayuda en el entendimiento de la estética por sus “claras reminiscencias de los ballets clásicos románticos con un cierto aire rococó” de “carácter neoclásico [...] que se refleja de igual manera en la música scarlatiana” (Murga Castro, 2017b 160). En definitiva, la inspiración en el poema homónimo de Rubén Darío de *Prosas profanas* (1896) derivó en una trama de tintes modernistas que tienden a lo clásico. No obstante, a mi entender, *Sonatina* se vincula con otra clave interpretativa del imaginario español, que podría denominarse el quijotismo, uno de los personajes fundamentales de la cultura hispánica (Murga Castro, 2014 y 2017a). Al igual que *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, el ballet de Halffter se estructura en dos planos ficcionales: el palacio y la escena de títeres del Dragón, la Princesa y el Príncipe, quienes finalmente se funden en “su beso inmortal”.

En cuanto a las referencias dancísticas, *Sonatina* aúna la tradición clásica española con la europea, señalándose que se bailan un rigodón, una zarabanda, un fandango y una giga. El fandango también se señala en *El contrabandista*. En *Juerga*, se destaca una vinculación más estrecha con el flamenco de esos juerguistas que “han oído cantar a [el cantaor Antonio] Chacón seguiriyas y soleares diez horas seguidas”. Se baila, pues, un

tango flamenco, pero también un chotis vinculado con el madrileñismo de Borrás. Por su brevedad, *Ritmos* no da muchas pistas, aunque de manera manuscrita se pueden leer los números vals tragique y garrotín, además de indicarse mecanoscritamente que la danza final “es un baile muy movido y alegre, de carácter puramente español”, que, según la partitura de Turina, se denominaría “Danza exótica”.¹² Los libretos de *El amor brujo*, *La romería de los cornudos* y *Corrida de feria* se ciñen a señalar dónde se colocan los números coreográficos dentro de la trama sin especificarlos, lo que delega esta labor a la música y la coreografía.

Sin adentrarnos en esta cuestión, destacan las canciones y recitativos, en muchas ocasiones reducidas o suprimidas en la representación. El cante flamenco brota en las composiciones de *El amor brujo*, considerablemente disminuidas en el ballet de 1925 frente a las originales de la gitanería de 1915: la “Canción del amor dolido”, el “Romance del Pescador” como oración mágica, la “Canción del fuego fatuo” y la “Canción de la bruja fingida”. Como recitativo, se incluye en *La romería de los cornudos* el “Romance de la Fuente viva”, de Federico García Lorca, que inspiró la pieza. *Sonatina* y *Corrida de feria* también aluden a canciones, de las que apenas nos ha llegado su letra. En cualquier caso, las canciones responden a un patrón de poesía popular, generalmente en arte menor y rima asonante.

En conclusión, este breve panorama sobre las claves dramáticas del repertorio que se creó para Antonia Mercé y que tuvo, en su mayor parte, cabida en los proyectos de los Ballets Espagnols demuestra nuevas conclusiones sobre la idea de hispanismo que quería fraguar, pues se planteó sumar un ballet cubano *Kinebombo*, con música de Manuel Ponce, libreto del poeta Mariano Brull y escenografía de Toño Salazar. Es más, en la preparación de la primera gira y aparición de los Ballets Espagnols, el mánager Arnold Meckel insistía en que “con Madame Argentina colaboran las mejores fuerzas artísticas de España y Latinoamérica” (Murga Castro *et al.*, 67).

Sin embargo, el repertorio que llevó a escena y el que luego se recuperó responde a los patrones de un hispanismo asumido desde la otredad y en clara correlación con la demanda comercial, lo que limitó las intenciones de la bailarina. Como sintetiza Murga Castro (2016b 109), los imaginarios de *lo español* “pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro como una autorrepresentación, vinculada incluso a la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad y la vanguardia”. En definitiva, el madrileñismo y el andalucismo se formularon como superiorización de la identidad nacional, atravesados por lo flamenco y lo gitano. Es más, la subalteridad y lo delictivo aparecen continuamente en

12. V. Turina, Joaquín. *Ritmos: fantasía coreográfica para orquesta*, 1928. digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A7796

estos ballets, como se ha apuntado, siempre desde una óptica pintoresca, neutralizada y romantizada. Precisamente, esta romantización de gitanos y contrabandistas convive con la exaltación taurómaca y la preponderancia del componente amoroso y festivo de la sociedad española. De tal suerte que el ballet español de la Edad de Plata queda definido por los celos, la pasión, el engaño, la sensualidad, el garbo y la fiesta, pagana o religiosa indistintamente. Aun así, Antonia Mercé insistía en proyectar unos imaginarios españoles *auténticos*, sin apuntar que respondían a los estereotipos y a las expectativas del público extranjero, con lo que sus deseos de querer que “la visión de España no sea una *visión*” (Valverde 1930) se diluyen. No obstante, la creación de un discurso extrartístico como justificación de la *pureza y autenticidad* de la España representada por los Ballets Espagnols está íntimamente ligada con la de muchos creadores coevos, sobre todo con la de aquellos compositores entre los que existía “la intención, en la mayoría de los casos consciente, de crear un corpus, un repertorio que constituyese un ‘ballet español’” (Álvarez Cañibano 743). Así lo refleja la coreógrafa en otra entrevista:

Ignacio Zuloaga –una autoridad, ¿no?– me dijo de *Juerga* que era más verdad que la verdad misma. Sin hacer españolada, depurando y estilizando lo que España es, he presentado en el extranjero una España que para muchísima gente culta, incluso españoles, es más España que la España de veras. (Omedilla, 9)

Estas continuas luchas de la Argentina contra la españolada las contestó ella misma con otra españolada; al menos fraguada por los propios españoles y fruto de un proceso de investigación y recuperación de los ritmos y las danzas populares y tradicionales del país. Este silogismo (“contra la *españolada* exótica solo hay un camino: otra españolada”) ya había sido planteado por Enrique Estévez-Ortega (1928) que se quejaba de la ausencia de una compañía como las rusas¹³ e invitaba a explorar una “*españolada* española, es decir, bien hecha, aprovechando el arte nuestro y el folklore, tan amplio, tan rico en sugerencias, tan henchido de matices diversos”, como estaban realizando los Ballets Espagnols en aquellos momentos por la escena internacional. Es más, ya el crítico insistía en que “se les debe ayudar, porque la empresa es ardua y difícil. Ayudar a todos: a bailarines, a músicos y a escenógrafos”. Pero, en cierta medida, todas estas problemáticas en torno a los imaginarios españoles vienen a confirmar la sentencia de Ángel González de esa “superchería de [...] seguir creyendo, con los románticos, en una *verdad de España*” (35).

Tal fue la creencia en una *verdad de España* que Antonia Mercé acabaría convirtiéndose en una suerte de representante de la II República Española, iniciada el 14 de abril de 1931, apenas dos años después de finalizar la actividad de su compañía. Así, pa-

13. El crítico aludía a compañías como El pájaro azul, los Bailes Románticos y el Coq d'or.

ralelamente a los debates¹⁴ en torno a la creación de instituciones estatales consagradas a las artes escénicas en los primeros meses del nuevo régimen, en noviembre de 1931 sesenta y siete artistas e intelectuales, entre los que se encontraban algunos colaboradores suyos (como Tomás Borrás o Enrique Fernández Arbós), se anexionaron a un escrito dirigido al alcalde de Madrid, Pedro Rico, a favor de Antonia Mercé porque ha actuado como “embajadora del arte español en los cuatro puntos cardinales del planeta [...] y en todos estos triunfos de la artista ella ha querido ver siempre –y sin duda ha acertado– la exaltación de España y de su arte típico a través de sus bailes” (Murga Castro, 2016a 129). Menos de un mes después, Cipriano de Rivas Cherif, amigo y colaborador de la bailarina, publicó el 2 de diciembre de 1931 un contundente artículo reivindicando un reconocimiento oficial para la “embajadora extraordinaria” que había sido Antonia Mercé, y concluía:

Es pronto para pretender sujetarla a una cátedra –necesaria– en un Conservatorio redivivo, en la Escuela Superior de Música, cuya creación inmediata se proyecta. [...] Y que a título de reconocimiento positivo de un profesorado honorífico, no falte ningún año en las fiestas de la República la presencia de la gran bailarina nacional. La Dirección de Bellas Artes, la Junta de Música y Teatros Líricos pueden y deben dar carácter oficial a las representaciones de los “Bailes españoles de *la Argentina*”, que, ilustrados por Albéniz, Falla, Arbós, Esplá, Halffter, Durán, Bartolozzi, Bacarissas, Néstor, han obtenido en un teatro de Estado, como la Ópera Cómica de París, la consagración que la República francesa concede rara vez a una manifestación de arte extranjero. (Rivas Cherif)

Esta reivindicación tuvo sus efectos inmediatos al día siguiente en la última función que daría la noche del 3 de diciembre la Argentina en el Teatro Español de Madrid. Según el propio autor, le valió un gran reconocimiento porque, como se recoge en un programa de la Argentina, “como es sabido, después de publicado este artículo, el Gobierno provisional concedió a Antonia Mercé el lazo de Isabel la Católica,¹⁵ primera condecoración de la República a un artista español”.¹⁶ En efecto, Manuel Azaña firmó por la mañana el decreto para la concesión del reconocimiento “como premio a su labor al dar a conocer a los públicos extranjeros el arte puro de la danza española, y en lo que ha cosechado resonantes triunfos” (“Se conceden el lazo...”). De esta manera, el régimen republicano condecoraba por primera vez a un artista, que suponía una gran apuesta por la cultura popular y la dignificación de la danza, como se pretendía con las primeras

14. Para una visión panorámica sobre las principales posturas y actuaciones, v. Aguilera Sastre, Juan. “El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República”, *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 175-187.

15. Para más información sobre esta condecoración y la Orden de Isabel la Católica, cf. Murga Castro (2016a 132).

16. Programa del “Concierto de danzas de Antonia Mercé Argentina” en el Teatro Español del 13 de mayo de 1932. Bibliothèque-Musée de l’Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París. Fonds Argentina. PRO.A 19, nº 62

políticas llevadas a cabo. Además, como bien señala Idoia Murga Castro (2017 453), “la condecoración transformaba a la Argentina en la alegoría de España: la bailarina que era capaz de [...] representar por todo el mundo a la España moderna, la del régimen de la República”. Así, Antonia Mercé pasó de ser la bailarina de la *verdadera* España para convertirse en su embajadora oficial.

Los intentos de un ballet en el Teatro Lírico Nacional (1931-1933)

Este reconocimiento del Lazo de la Orden de Isabel la Católica, un año después del nombramiento oficial francés, tendría sus correlatos en los fallidos intentos de conformar un Ballet Nacional dentro del marco del Teatro Lírico Nacional. La idea estuvo envuelta por la polémica continuamente y contó con detractores incluso antes de fundarse. A continuación, se recogen las ideas, reivindicaciones y proyectos relacionados con el ballet, ya que el repertorio anteriormente analizado iba a formar parte de esta institución republicana.

Ya el 2 de julio de 1931, con motivo de la Conferencia Nacional de Música que tendría lugar en el Palacio de Comunicaciones entre el 6 y el 9 de ese mes, el compositor José Forns (1931) insistía en la necesidad de fundar el Teatro Lírico e incluir, entre sus objetivos, la creación del “ballet español, resucitando el arte de la Pavlowa [sic] y el arte de la ‘media punta’ de Fokin [sic]”. Con motivo de una de las conferencias de este acto, Óscar Esplá ofreció los aspectos que quedarían reflejados el 21¹⁷ de ese mismo mes en un decreto que constituía la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Marcelino Domingo (Aguilera Sastre, 5). Presidida por el propio Esplá, creador del mencionado ballet *El contrabandista*, la Junta quedó conformada por Amadeo Vives en la vicepresidencia, Adolfo Salazar en la secretaría y las vocalías fueron ocupadas por Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Facundo de la Viña, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi, cuya toma de posesión oficial fue el 23 de octubre (Aguilera Sastre 6). Entre estos nombres, cinco se corresponden a los de los compositores de los ballets anteriormente citados, al que habría de sumarse el de Fernández Arbós quien escribió y orquestó a partir de la *Iberia*, de Albéniz, el ballet *Triana* para la Argentina. La Junta nació, por tanto, con una gran vinculación con la danza y, en especial, con Antonia Mercé. No obstante, en las numerosas entrevistas concedidas por Esplá para justificar el Teatro Lírico Nacional, antes incluso de comenzar su actividad, las menciones al ballet y la danza son escasas frente a los proyectos zarzuelísticos.

17. El decreto, como bien apunta Murga Castro (2016a 126), fue publicado al día siguiente en la *Gaceta de Madrid*. Para la consulta de este y otros documentos de la legislación referente a la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, cf. “Disposiciones legales” (Casares Rodicio, 256-264).

La dilatada restauración del Teatro Real, cerrado desde 1925, supuso un gran problema para asentar la sede del Teatro Lírico Nacional, ya que era el espacio idóneo al ser de titularidad pública. Por esa razón, la Junta negoció el alquiler del Teatro Calderón, que en aquel momento representaba la laureada zarzuela *Luisa Fernanda*, del director artístico del teatro, Moreno Torroba. Las deficiencias económicas de la Junta, por tanto, tuvieron que afrontar el gasto de 2140 pesetas diarias por el alquiler del local (Aguilera Sastre y Aznar Soler, 295).

Tras el nombramiento el 16 de diciembre de 1931 de Fernando de los Ríos como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el proyecto de la Junta pareció revitalizarse a pesar de las reflexiones, críticas y debates que se pudieron seguir a través de la prensa. Finalmente, el 31 de mayo de 1932 se inauguró una temporada preliminar que incluyó las zarzuelas *La Dolores*, de Bretón; *Jugar con fuego*, de Barbieri; *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *La bruja*, de Ruperto Chapí; y *La balada del carnaval*, de Ardavín; que, aunque “en general fueron dignos, solo sirvieron para distanciar aún más al público y a la crítica del proyecto, a pesar de lo oneroso que resultó para las arcas públicas” (Aguilera Sastre, 7). La dirección de esta temporada preliminar recayó en Cipriano de Rivas Cherif que, según se aprobaron los presupuestos, acometió la tarea de ofrecer una visión contemporánea que dignificara la zarzuela, aunque tuvo incluso que justificarse días antes del estreno de su labor (Aguilera Sastre y Aznar Soler, 295).¹⁸ La inclusión de Rivas Cherif, quien había desarrollado una larga carrera en el teatro experimental, fue bien recibida por algunas críticas como la de Herce (1932) que destacó “la postura en escena, el moderno movimiento de las masas, lleno de vitalidad y realismo, y huyendo de esos coros estáticos que cantan mirando al director” o de Enrique Díez Canedo (1932) que apostaba por seguir esta línea que convertía a los músicos en actores y destacaba “de modo preferente, la expresión” en las obras líricas españolas, aspectos que engarzan con las propuestas balletísticas de Antonia Mercé.

No obstante, las objeciones y propuestas de José Lassalle (1932), quien fallecería unos meses después, resultan más interesantes para nuestro análisis. El compositor consideraba un fracaso que “estos señores supongan a la altura que estamos el que la música española es *Jugar con fuego* [de Barbieri], olvidando que existen *La vida breve*, de Falla; *Margarida*, de Jaime Pahissa, y sobre todo, *Goyescas*, de Enrique Granados”. Precisamente esta última formó parte del repertorio en solitario de la Argentina, quien recogió

18. Así quedó patente en el artículo “La gran obra del Teatro Lírico Nacional”, publicado en *El Sol*, Madrid, el 26 de mayo de 1932, p. 3. El augurio del fracaso de esta institución y los libelos llevaron a Rivas Cherif a abandonar en octubre del mismo año su cargo, aunque arguyó hacerlo por haber sido nombrado vocal de la Junta. En el artículo “¿Quién tiene la culpa de la crisis teatral?” publicado en *La Nación*, el 2 de febrero de 1934, p. 11, aún se recogían testimonios, como el del actor Ricardo Fuentes, que afirmaban que “la subvención de 500.000 pesetas para el Teatro Lírico Nacional, votada por el Sr. Azaña, resulta que es para un enchufe a su cuñado, el señor Rivas Cherif”.

grandes éxitos, y quizá pudo estar en la cabeza de Lassalle. Es más, terminaba señalando la probidad que hubiese sido para la temporada preliminar del Teatro Lírico Nacional realizar “el maravilloso acto del *Fandango de candil*, [con] la intervención de Antonia Mercé (La Argentina) o Encarnación López (La Argentinita)”. Por tanto, el sonado nombre de la Argentina quedaba vinculado a los posibles éxitos que hubiese experimentado esta institución de haber contado con ella. Además, Lassalle señala el primer ballet que estrenaron los Ballets Espagnols, compuesto por Gustavo Durán y con libreto de Rivas Cherif. Aunque no se ha analizado pormenorizadamente en este trabajo, *El fandango de candil* recupera los imaginarios goyescos¹⁹ y los ambientes suburbiales evocados en la producción del sainetista Ramón de la Cruz, en donde los bailes populares unían a toda la sociedad en torno a la fiesta y la seducción, lo que se corresponde con las claves expuestas del imaginario español. De esta manera, se reafirma la idea de que el repertorio para Antonia Mercé se había convertido ya en un conjunto de obras de referencia y perfectas candidatas para formar parte de un ballet nacional financiado por el Estado.

El camino a la consolidación de unas estructuras públicas consagradas a la música y la danza comenzaba a asentarse ya a finales de 1932, cuando se preparaba la primera temporada del Teatro Lírico Nacional tras la que se había hecho en mayo y junio de manera preliminar. A comienzos de octubre, Victorino Tamayo (1932) se hacía por primera vez eco de las intenciones de la Junta al designar a María Esparza como directora del cuerpo de baile del organismo público, que tendría entre sus objetivos participar de las óperas y zarzuelas, así como de estrenar “pantomimas coreográficas de Falla, Turina, Esplá, Bacarisse, Bautista y Pittaluga”.

Finalmente, unas semanas después, se revela que, entre diversos artistas, María Esparza ocuparía el puesto de primera bailarina junto a otras veinticuatro que estaban llamadas a acompañar las óperas y zarzuelas, como se realizaba en las ya lejanas temporadas del Teatro Real clausurado por una larga restauración desde 1925. Entre todas las piezas, destaca las intenciones de montar como obra de repertorio *Carmen*, de Bizet, que suponía asumir el estereotipo decimonónico aún vigente de bailarina española. Asimismo, se indican los “bailes y pantomimas coreográficas” que se realizarían en el Teatro Lírico Nacional: *Ritmos*, de Joaquín Turina; *El amor brujo*, de Manuel Falla; *Sonatina*, de Ernesto Halffter; *Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter; *El contrabandista*, de Óscar Esplá; *Juerga*, de Julián Bautista; *Corrida de feria*, de Salvador Bacarisse; y *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga (“El sábado se inaugurará...”). Tan solo uno de estos ballets, *Don Lindo de Almería*, con libreto de José Bergamín, no perteneció al repertorio pensado y creado para la Argentina. Aun así, comparte los motivos del

19. La equivocación entre lo goyesco y las reminiscencias de las chulas y chulos causaron en la representación de los Ballets Espagnols un desajuste entre la dramaturgia y la escenografía, de la que se encargó Néstor Martín-Fernández la Torre (Coello Hernández, 75).

amor, el andalucismo, el qui jotismo o la fiesta, sobre todo en su versión de 1926.²⁰ Dado este repertorio para el Teatro Lírico Nacional, cabe recordar las reticencias de Gregorio Martínez Sierra (director de la gitanería de *El amor brujo* en 1915 en el Teatro Lara) para montar la versión balletística de la obra falliana en 1920 con Esparza porque “es lo menos gitana que pueda darse” (González Peña y Aguilera Sastre, 196), ya que la bailarina había desarrollado una reconocida carrera en la danza clásica, llegando a ser primera actriz del Real antes de su clausura. Es más, la afirmación del director de escena nace de su experiencia directa, pues Esparza fue primera bailarina del Teatro de Arte que dirigió Martínez Sierra en el Eslava.

Las primeras actuaciones de la bailarina no tardaron en subirse al Teatro Calderón. Ya el 29 de octubre, veintitrés días después del anuncio de su nombramiento como primera bailarina, actuaría el cuerpo de baile en la ópera *Las golondrinas*, de José María Usandizaga según se indica en las críticas, donde apuntaron que “el ‘ballet’ de la pantomima es animado y de fina calidad plástica. Se mantiene discreto y no traspasa el límite que acá en España llamamos cursi” (J. del B., 1932). Nuevamente, Esparza en solitario participó en *El talismán*, de Amadeo Vives, estrenada el 6 de diciembre con una danza “con innegable atractivo personal, pero sin que una dirección coreográfica consciente se preocupase siquiera un poco del estilo” (Forns, 1932). Estos y otros comentarios hacen suponer que la propuesta de Esparza estaba lejos de corresponderse con los éxitos de Antonia Mercé o los que cosecharía con su compañía Encarnación López, la Argentinista.

Estas actuaciones motivaron algunas reflexiones en torno al primer año de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Por ejemplo, Salvador Bacarisse (1932) recalcó la necesidad de una orquesta, un coro y un cuerpo de baile adscritos de manera permanente porque “de otra manera la labor del Teatro Lírico Nacional, hágala quien la haga, sufrirá de repetidas y perjudiciales intermitencias”. Por esa razón, en 1933 se acomete la tarea de crear definitivamente un Ballet Nacional del Teatro Lírico Nacional compuesto por veinticinco bailarinas (“quince son madrileñas y las diez restantes son catalanas, andaluzas, argentinas, cubanas, de Segovia y de Valladolid”) que comienzan a prepararse en abril de 1933 bajo la dirección de María Esparza (Romano, 1933). La primera bailarina y directora comenta que les enseña las escuelas rusa, italiana y española, sobre la que declara:

España posee un riquísimo caudal de tonadas y bailes que hay que cultivar para que no se extingan. Mi preocupación constante es orientar a las muchachas hacia la originalidad de nuestras danzas; que sientan toda la honda poesía y emoción que contienen y que las interpreten sin mistificaciones. Lo más difícil para mis

20. Este ballet se estrenó en el exilio republicano el 9 de enero de 1940 con música de Rodolfo Halffter por la compañía La Paloma Azul en el Teatro Fábregas de Ciudad de México, con ciertas modificaciones dramáticas. cf. Bergamín, José. *Don Lindo de Almería (1926)*, Pre-Textos, Valencia, 1988.

alumnas es el zapateado y las castañuelas. Pero ellas tienen buena disposición y están dotadas de una gran voluntad. (Romano, 1933)

Independientemente de lo acertado o no que hubiese sido el nombramiento de Esparza, sus declaraciones e implicación con la danza española auguraban una andadura prometedora que atendería las corrientes más destacadas del arte coreográfico, sin mención alguna a la danza contemporánea. El sueño de la institucionalización de la danza española y del repertorio de los Ballets Espagnols se malogró tan solo un mes después de estas declaraciones y apenas cuatro meses después de comenzar una preparación dancística sin remuneración (“El Teatro Lírico Nacional...”). Así lo ratificaba el tesorero de la Junta, Salvador Bacarisse, en una entrevista poco antes de fallecer: “Se creó igualmente una Academia de Danza Clásica, pero los acontecimientos políticos fueron precipitándose” (Casares Rodicio, 96). De esta manera, se frustraban las primeras estructuras de una compañía nacional de ballet que siguieron reivindicando muchos intelectuales, aunque fueron desoídas por las políticas conservadoras de la CEDA en el bienio negro (Murga Castro, 2016a 139-140).

Los Ballets Espagnols y la búsqueda de financiación pública (1934-1936)

La actividad de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos se fue diluyendo durante 1934 hasta la reorganización en febrero de 1935 que emprendió el nuevo ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde, y que provocó la dimisión de los miembros de la Junta tres meses después (Murga Castro, 2016a 139). Aun así, visto el fracaso de las temporadas de 1932 y 1933, se decidió reenfocar el proyecto a partir de subvenciones a las empresas escénicas, ya que era imposible lograr una mayor financiación con la que afrontar el ambicioso proyecto inicial del Teatro Lírico Nacional.

Por ello, el 9 de febrero de 1934 en el Teatro Calderón se inauguró un festival de ópera rusa a cargo de la compañía del Teatro de la Ópera de París, que contaba con 85 artistas, cuerpo de baile y 62 profesores de orquesta. Esta iniciativa terminó de sentenciar a la Junta, cuyos detractores entendieron como un despropósito dadas las cifras de artistas parados en aquel momento. Las obras representadas, en su mayoría reprogramadas, fueron *El Príncipe Igor*, de Alexander Borodin; *Boris Godounoff*, de Modest Mussorgsky; *La novia del zar*, de Rimski Korsakoff; *Sadko*, de Rimski Korsakoff; y *El zar Saltán*, de Puchkin y Rimski Korsakoff, adaptación de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Como se puede observar, la gran apuesta musical-dancística española se iba desplazando en favor del éxito ruso o de piezas menores del teatro lírico. Había ido desapareciendo aquella “natural preferencia a la producción española” (“Las actividades...”) a la que hacía mención el Presidente de la Junta, Óscar Esplá, en una entrevista del otoño de 1932.

No obstante, una nueva esperanza se recobró la noche del 28 de abril de 1934 cuando a las 22.30 comenzaron en el Teatro Español los Festivales Extraordinarios de Música y Baile Españoles organizados por la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.²¹ Por primera vez en España, Antonia Mercé la Argentina subía a las tablas del coliseo madrileño el ballet que tantos éxitos le había supuesto: *El amor brujo*, de Falla, con libreto de María Lejárraga (firmado bajo el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra) y escenografía de Gustavo Bacarissas. El personaje de Lucía lo interpretaba Pastora Imperio, quien había protagonizado la gitanería de 1915. Como Carmelo actuaba el bailarín Vicente Escudero y como Espectro, un joven Miguel de Molina. De esta manera, el vasto recorrido internacional del ballet español y de las innovaciones coreográficas de la Argentina desde los años veinte alcanzó un lugar en la escena nacional con financiación pública.

Por ahora, no contamos con datos precisos, pero, según una nota de prensa de *La Nación* (11 de mayo de 1934, p. 11), “no sabemos hasta dónde ha alcanzado la magnitud [sic] de este organismo con ‘la Argentina’, aun cuando tenemos la certeza de que no ha llegado a la cuarta parte de lo que se dio a la compañía de ópera rusa que actuó en el Calderón”. La nota adquiere un tono satírico con respecto a la Junta, e incluso con el íntimo colaborador de la bailarina, Cipriano de Rivas Cherif, “quien no encuentra de su gusto la genial versión de Antonia”. Estos comentarios cargados de subjetividad nos hacen dudar de la veracidad de la afirmación, aunque resulta innegable que el dinero destinado a la compañía rusa hubiese sido considerablemente superior al de una breve temporada formada por el repertorio de los Ballets Espagnols de la Argentina o por el que estaba generando desde 1933 la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita. De hecho, sus proyectos se asemejaban a los del Teatro Lírico Nacional, por lo que “buscaban quizá que la CBE [Compañía de Bailes Españoles] fuera la compañía que desempeñase las funciones de ballet público, a la manera en que lo había pretendido la agrupación de Esparza” (Murga Castro, 2016a 143).

En cualquier caso, *El amor brujo* de 1934 recibió una subvención, que lo convierte en un primer proyecto de lo que podría haber sido el ballet nacional en el régimen republicano. Pero ya desde las actuaciones que bailó la Argentina en abril de 1933, donde hizo de manera consecutiva las escenas de “Danza del Terror”, “El círculo mágico” y “Danza Ritual del Fuego”,²² despertaron las proclamas que desde el inicio de la República señalaban a Antonia Mercé como “creadora del ‘ballet’ español” (Bacarisse, 1933).

21. El programa puede consultarse en Molins, Patricia, y Romero, Pedro G. (eds.). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 318. En él, se indica la organización y, por ende, patrocinio de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

22. V. la crítica “Antonia Mercé ‘Argentina’, en Calderón”, *Ahora*, Madrid, 19 de abril de 1933, p. 24.

De esta manera, la programación dentro del festival de la Junta de *El amor brujo* se entendió como “la pauta de lo que debían ser nuestras páginas flamencas” (Jaquotot 1934) en un camino hasta el momento frustrado de forjar un ballet español financiado por entidades públicas. El éxito del repertorio compuesto para los Ballets Espagnols se convertía en la fórmula perfecta para adaptar a España los imaginarios que había ido creando Antonia Mercé en sus creaciones, perfeccionadas con el tiempo. En estos términos se expresaba Adolfo Salazar, uno de los grandes defensores de un Teatro Lírico para España, al concluir que el modelo abierto por la magna obra falliana debía tener continuidad con “otras de género análogo que ya han tenido realización escénica en París, y precisamente con Antonia Mercé como animadora” (Salazar, 1934). Para estos críticos, surgía la necesidad de que Antonia Mercé encabezara la institucionalización de la danza española y el proyecto de un Ballet Nacional, cuyos éxitos demostrados en París eran argumentos suficientes para emprender los múltiples planes de la bailarina que se detuvieron desde el verano de 1929.

Cabe, por ello, destacar el “Proyecto de organización del Teatro Clásico Español” que elaboró Emilio Cotarelo y Mori en 1935. Se trató de un encargo del Ayuntamiento de Madrid para la reestructuración de este coliseo a razón de la finalización del contrato de la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, con asesoramiento del citado Rivas Cherif, que ostentaron desde 1932. Cotarelo y Mori, quizá consciente del éxito de la Argentina y la tradición dancística asociada a este teatro sito en la plaza de Santa Ana, incorporó a las secciones de Teatro Declamado y Teatro Lírico la de Baile Nacional, con lo que se hacía eco de las demandas de muchos intelectuales que veían en el Teatro Español el espacio idóneo para la configuración de una institución estatal dedicada a las artes escénicas (Huertas Vázquez, 409).

En esta línea continuaron algunas ideas, nuevamente malogradas, como la del dramaturgo Max Aub, quien firmó el 12 de mayo de 1936 un Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, destinado al Presidente de la República Manuel Azaña. Sin duda, el cambio de gobierno en febrero de 1936 favoreció la reactivación de algunas políticas culturales, con la consiguiente recepción de propuestas que valoró el gabinete gubernamental del Frente Popular. Aub abordaba, así, “la insostenible situación de nuestro teatro y de la pésima atención que reciben los clásicos, para cuyo remedio solo atisba el apoyo decidido del Estado” (Aguilera Sastre, 29). Entre las propuestas, destacan la fundación de la Escuela Nacional de Baile y una compañía dependiente que acometiera la misión tantas veces frustradas de un ballet español. Para la dirección de la compañía proponía a Antonia Mercé, la Argentina, y a Encarnación López, la Argentinita (Murga Castro, 2016a 144), lo que reafirmaba la aportación esencial y fundacional de ambas directoras, coreógrafas y bailarinas para con un Ballet Nacional.

La Argentina, quien probablemente tuvo noticias de todas estas reivindicaciones e intenciones, también reconocía en su modelo de compañía y en sus hallazgos balletísticos una fórmula pionera. Por esa razón, con la definitiva consagración de su figura el 19 de junio de 1936 al representar *El amor brujo* en el Théâtre National de l'Opéra de París, decidió solicitar el amparo estatal para aumentar la calidad e influencia del proyecto artístico. Así pues, su mánager Arnold Meckel dirigió su propuesta al Presidente del Patronato Nacional del Turismo, Carlos Esplá, una detallada carta en que, precisamente, se arguyen todos los elementos que se han analizado en este artículo: “una constante lucha contra la españolada”, “el inculcar la auténtica España a todos los públicos más escogidos” o “la minucia artística con que son montados”; argumentos todos ellos que evidenciaban “que nuestras *tournées* por el mundo entero significan una propaganda nacional” (Murga *et al.*, 323).

Conclusiones

Tras este sucinto análisis, se puede confirmar que el estudio pormenorizado de los libretos y de la colaboración literaria ofrece nuevas conclusiones para los Estudios de Danza, lo que supondría revalorizar estos documentos desatendidos y establecer posibles vínculos con metodologías y métodos de interpretación provenientes de la teatrología para entender las dramaturgias para danza. De esta manera, a través de los libretos y notas dramaturgias, se han señalado las principales características del ballet español de la Edad de Plata y sus preferencias espaciotemporales y de acciones dramáticas, como una manera de sistematizar la idea de *lo español* que exportaba la Argentina fuera de España con sus Ballets Espagnols. Sin entender esta proyección y utilización de los imaginarios españoles no se podría ahondar en la institucionalización de la Argentina y su repertorio, pues se concibieron como una novedosa aportación orientada a la creación de un ballet español y se recibieron como una mirada *auténtica* de España. Por esa razón, la Argentina acabaría siendo metaforizada como embajadora de la cultura española en el extranjero, donde alcanzó un gran éxito y reconocimiento.

Asimismo, cabe destacar la importancia de la evolución del repertorio creado para Antonia Mercé visto a la luz de su trayectoria personal que parecen dirigirse en los años treinta a la institucionalización, sobre todo a partir de 1931. De esta manera, la II República Española condecora a la bailarina a la par que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos intenta consagrar en sus proyectos buena parte de su repertorio, representado e inédito. No obstante, las vicisitudes políticas y económicas impidieron un apoyo semejante al recibido por Antonia Mercé en Francia. Tan solo *El amor brujo* de 1934 en el Teatro Español esbozó la idea de un ballet nacional dentro de las demandas de una parte de la intelectualidad española, que abogaba por la dignificación y oficialización de la danza española. En todos estos proyectos, la Argentina supuso un modelo pionero

para la creación de una estructura estatal consagrada al ballet español, a pesar de que en su breve vida los Ballets Espagnols apenas recibieran financiación pública. Aún así, la intención de la bailarina por recuperarlos en 1936 da buena cuenta de cómo los Ballets Espagnols habían cimentado un esquema de compañía de danza que exportaba la visión de España, y que podrían servir como reclamo turístico y de promoción del régimen republicano que había condecorado a la bailarina cinco años antes.

En definitiva, Antonia Mercé no solo había logrado configurarse como una bailarina influyente y exportadora del baile español por la geografía mundial, sino que se había convertido en un posible vehículo de atracción turística y de difusión de los ideales republicanos. Es más, con la solicitud oficial al Patronato de Turismo a tan solo catorce días de su repentina muerte y del comienzo del conflicto fratricida que acabaría con la Segunda República Española, Antonia Mercé, la Argentina, se había erigido como “una invitación a viajar por España” a través de la danza.

Bibliografía citada

Aguilera Sastre, Juan. “Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales.” *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Centro de Documentación Teatral-INAEM, Madrid, 1993, vol. 1, pp. 1-39.

Aguilera Sastre, Juan, y Manuel Aznar Soler. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Publicaciones de la Asociación de Dirección de Escena de España, Madrid, 1999.

Álvarez Cañibano, Antonio. “La danza en España durante la Edad de Plata (1915-1939). Hacia un ballet nacionalista.” *El Amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo xx*, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla, Madrid, 2017, pp. 725-767.

“Antonia Mercé triunfa en América.” *Luz*, 19 Septiembre 1933, p. 5.

Arcas Espejo, Ana María. *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor brujo al Retablo de Maese Pedro*. Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017. idus.us.es/handle/11441/64369

Bacarisse, Salvador. “La labor pasada y futura de la República.” *Luz*, Madrid, 29 de diciembre de 1932 p. 8.

---. “«La Argentina», en el Calderón.” *Luz*, Madrid, 21 Abril 1933, p. 13.

Casares Rodicio, Emilio. “Entrevista con Salvador Bacarisse.” *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, INAEM, Madrid, 1986, 94-102.

- Coello Hernández, Alejandro. "Antonia Mercé, la Argentina, y Cipriano de Rivas Cherif en *El fandango de candil* (1927): gestación y análisis dramaturgico." *La investigación en danza. Madrid online 2020*, Mahali, Valencia 2020, pp. 73-76.
- Díez Canedo, Enrique. "El Teatro Lírico Nacional." *Crónica*, Madrid, 5 Junio 1932, p. 4.
- Donato, Magda. "Hablando con Antonia Mercé, la Argentina." *Estampa*, Madrid, 22 Mayo 1928, p. 21.
- "El sábado se inaugurará la temporada en el Calderón." *La Época*, Madrid, 20 Octubre 1932, p. 1.
- "El Teatro Lírico Nacional. Una visita a las bailarinas que iban a formar su cuerpo de baile." *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 Agosto 1933, p. 5.
- Estévez-Ortega, Enrique. "Hacia el ballet español." *La Esfera*, 1º Marzo 1928, p. 19.
- Forns, José. "El porvenir de la música española." *Heraldo de Madrid*, Madrid, 2 Julio 1931, p. 5.
- . "Estreno de *El talismán* en el Teatro Lírico Nacional y consideraciones preliminares sobre los frutos de esta campaña artística." *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 Diciembre 1932, p. 6
- Gallego Gallego, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo*. Alianza, Madrid, 1990.
- González, Ángel. "La noche española." *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, pp. 27-47.
- González Peña, M^a Luz, y Juan Aguilera Sastre. *Epistolario. Manuel de Falla-María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, Granada, 2020.
- Herce. "*La Dolores*. En el Calderón se inaugura brillantemente la temporada de Teatro Lírico Nacional." *Luz*, Madrid, 1º Junio 1932, p. 11
- Huertas Vázquez, Eduardo. "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República." *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 401-414.
- J. del B. "Teatro Lírico Nacional. *Las golondrinas*, de Usandizaga." *La Voz*, Madrid, 31 Octubre 1932, p. 5.
- Jaquotot, C. "*El amor brujo* en el Español." *La Nación*, Madrid, 30 Abril 1934, p. 11.
- "Las actividades de la Junta nacional de la Música y Teatros líricos." *La Libertad*, Madrid, 18 Octubre 1932, p. 3.
- Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra, Madrid 1983.

- Mercé Luque, Antonia. *Respuestas a una entrevista mecanografiada*. Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre, Barcelona, ref. 12916, s/f.
- Murga Castro, Idoia. “La danza y el estereotipo español en el exilio republicano: redes e intercambios.” *Exils et mémoires de l’exil dans le monde ibérique (XII-XXIe siècles)*, Peter Lang, Bruselas, 2014, pp. 217-228.
hal.archives-ouvertes.fr/hal-02141448v2/document
- . “Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República.” *Política cultural de la Segunda República Española*, Pablo Iglesias, Madrid, 2016a, pp. 125-147.
- . “La esencia estética de lo nacional: españolada, folklore y flamenco.” *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016b, pp. 109-123.
- . “La danza en el imaginario de lo español: estereotipo, representación e institucionalización.” *Imaginario en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2017a, pp. 447-464.
- . *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2017b.
- Murga Castro, directora. *Antonia Mercé la Argentina. Epistolario (1915-1936)*. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 2020. digital.csic.es/handle/10261/229008
- Olmedilla, Juan G. “Madame Argentina, Chevalier de la Legión d’Honneur, y gloria del baile español.” *Crónica*, Madrid, 5 Abril 1931, pp. 9-10.
- Pérez, Roberto. “Mauricio Bacarisse y el teatro.” *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992.
- Rivas Cherif, Cipriano de. “Embajadora extraordinaria.” *El Sol*, Madrid, 2 Diciembre 1932, p.8.
- Romano, Julio. “Con veinticinco cuerpos de muchacha, enjutos y flexibles, se forma un cuerpo de baile.” *Luz*, Madrid, 8 Julio 1933, p. 8.
- Salazar, Adolfo. “*El retablo de maese Pedro y El amor brujo*, en el teatro Español. Música y bailes españoles. Antonia Mercé y su compañía. Orquestas Sinfónicas y Filarmónica.” *El Sol*, Madrid, 2 Mayo 1934, p. 4.
- “Se concede el lazo de Isabel la Católica a Antonia Mercé «La Argentina».” *El Sol*, Madrid, 4 Diciembre 1931, p. 1.
- Tamayo, Victorino. “Las temporadas del Español y del Teatro Lírico Nacional.” *La Voz*, Madrid, 6 Octubre 1932, p.3.
- Valverde, Salvador. “La musa del baile español, la incomparable Antonia Mercé, la Argentina, pasa dos días en Madrid... y nos dice.” *Crónica*, Madrid, 25 Mayo 1930, p. 9.