

UN FANDANGO DE PLATA: DE LAS RELACIONES ARTÍSTICAS Y NUEVAS APORTACIONES EN TORNO A *LA ARGENTINA Y EL BALLETT EL FANDANGO DE CANDIL*

José Rabasco Aguilar

Pedagogo de la Danza Española. Masterado en Teatro y Artes Escénicas
joserabasco36@gmail.com

RESUMEN

El objetivo perseguido en este artículo es ofrecer una visión de las relaciones artísticas producidas durante la vida de *Les Ballets Espagnols de La Argentina* que cambiaron la percepción artística dentro del panorama dancístico español, centrando el análisis en una de sus primeras creaciones: *El Fandango de Candil*.

Palabras clave

Antonia Mercé *La Argentina*; Danza Española; Edad de plata; Gustavo Durán; Néstor de la Torre; vanguardia.

ABSTRACT

The objective of this work is to present a vision of the masterpieces of the several artists who had been involved in the life of *Les Ballets Espagnols de La Argentina* and changed the perception inside of the spanish dance environment. We are going to focus the analysis in one of their ballets: *El Fandango de Candil*.

Keywords

Néstor Antonia Mercé *La Argentina*; Spanish dance; Spanish Silver Age; Gustavo Durán; Gustavo Barcarissas; Joaquín Nin; Néstor de la Torre; Vanguard.

A la hora de recalcar una figura que supusiese un hito en la concepción dancística y escénica española en el siglo XX es indudable nombrar a *la Argentina* como la concepción primigenia de esa revolución única. Pero verdaderamente, ¿se conoce la importancia o la relevancia que tuvo esta figura en el proceso de renovación teatral de la Edad de Plata?

Se realizará un breve recorrido por la historia de *Les Ballets Espagnols de La Argentina* centrado en uno de sus ballets: *El fandango de candil*. Perseguiendo así el objetivo de recuperar la imagen de Antonia Mercé como bailarina y empresaria autosuficiente, poner en relevancia la carrera artística de los creadores que participaron en la vida de *Les Ballets Espagnols de La Argentina*, en el periodo de 1927 a 1929. Además de resaltar la importancia de la danza como motor de creación artística y trampolín para las generaciones de artistas de la generación del 27 y las posteriores.

Los ballets de Antonia Mercé sirvieron de escaparate internacional a una serie de músicos, artistas plásticos y pictóricos que estaban comenzando su carrera. De esta forma estos colaboradores de la escena teatral vanguardista que engrandecieron el nuevo concepto de Danza Española con sus propuestas innovadoras de escenografía, música, indumentaria o luminotecnia, aportaron a la historia del arte su nueva modalidad de hacer escena. Las aportaciones de Idoia Murga Castro en *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* abren la puerta con sapiencia a lo que se trata de exponer en este artículo. Igual que *La Argentina* evolucionó en la concepción de sus bailes, del mismo modo los decorados o escenografía de sus obras así como la música, evolucionaron de acuerdo con el espíritu renovador de su danza.

El número de pintores, dibujantes, escultores y orfebres que trabajaron en la puesta en escena de espectáculos de danza fue muy elevado, especialmente durante la llamada Edad de Plata (1916-1936), y tuvo su auge durante los años veinte y los primeros años treinta.¹

Antonia Mercé y Luque nace el cuatro de septiembre de 1890, en Buenos Aires. Sus padres eran españoles. Ambos ejercían en los teatros la profesión de bailarines. Su padre Manuel Fernández fue un importante coreógrafo que según Antonia Mercé, le inculcó la disciplina de la técnica y el rigor a la hora de bailar. En cambio su madre, María Josefa Mercé Luque, cordobesa y también bailarina bolera que según Ana Alberdi (2017: 204) llegó a formar parte del cuerpo de baile del Teatro Real entre 1884-1885, le inculcaría la pasión y el sentimiento creando en Antonia una simbiosis única que germinará en su proyección como artista internacional. Antonia Mercé como niña de corte liberal percibió los aires de libertad cultural desde temprana edad. Recibió una educación muy completa, instruyéndose incluso en lenguaje musical y piano. Sus padres poseían una academia en la cual Antonia aprendía el arte de la danza. Cuando su padre murió, la madre se hizo cargo de la academia y Antonia pasó por necesidad a dar clases y a introducirse en el mundo artístico de Madrid. La fructífera vida artística de Antonia Mercé Luque comienza, como bien ya se ha dicho, en el teatro de variedades y sus postrimerías. Fue en 1902 cuando Antonia Mercé comienza sus andaduras en los escenarios con el sobrenombre artístico de *Aída*, más tarde en 1907 actuó por primera vez con el apodo de *La Bella Argentina* en el cinematógrafo El Brillante, de Cartagena.² El 21 de agosto de 1910 debutó en la sala El Jardín de París de la capital francesa con el título de *Reina de las Castañuelas*. La vida escénica de la artista en estos periodos anteriores a la creación de *Les Ballets Espagnols* no solo se enmarca en el teatro de ocio sino también comienza a participar en pequeñas operetas de carácter español que giraban por las Américas y Europa donde la música, la danza y la pintura de una manera menos depurada creaban un compacto común, como es el caso de las operetas *The Land of Joy* o bien *L'amour en Espagne*, de las cuales Antonia Mercé comenzaba a extraer pequeñas partes de la obra que se añadían a su repertorio de solista y que cosecharon gran éxito hasta la cercanía de su muerte. Un ejemplo de estos es *La Corrida* extraída de la obra *La Rose de Grenade*.

de. Éxito que cosechó en Francia y que mantuvo en su haber modificándolo hasta sus últimos suspiros escénicos.

La importancia de *la Argentina* en aquellos años fue tal que según recogen los testimonios del escultor Sebastián Miranda en un documental que se realizó en RTVE en 1967 sobre la figura de Antonia Mercé, *la Mercé* era la aglutinadora de los más grandes pensadores y creadores artísticos de la generación del 98 y del 29.

Yo fui uno de los mayores admiradores que tuvo la Argentina, desde su debut en Oviedo en 1905, y no sabía cómo honrarla. Así que en el 1910, realicé un banquete al que asistieron amigos entrañables y otros elegidos entre ellos, los Quintero, los Machado, Valle Inclán, Julio Romero de Torres, Julio Antonio, Benavente, Marañón, Ramón Pérez de Ayala, Julio Camba... y es que, repito era verdaderamente maravillosa.³

En un marco donde la música española de vanguardia comienza su elevación categórica y su proyección mundial, se estrena en EEUU en 1916 de la ópera de Granados *Goyescas*. Antonia Mercé fue la seleccionada para bailar su famoso intermedio. Por una serie de incidentes no llegó a realizarlo y Granados, para compensar a la bailarina le dedicó la que sería su última composición musical antes de su muerte, *La danza de los ojos verdes*. Vemos cómo lo español en Antonia pasa por un tamiz de vanguardia e innovación cuyo germen es la esencia del movimiento popular español transformado al igual que la música, en un concepto novedoso para la época. Antonia recorre Buenos Aires, México y Montevideo con un repertorio muy amplio de bailes tradicionales y otros tantos de carácter musical culto en cuyo haber se encuentran: *Córdoba* de Albéniz, *La andaluza sentimental* de Turina, o *Habanera* de Sarasate⁴. A raíz de su conexión con Fernando Remacha, se crea para Antonia un ballet para dos personas titulado *La maja vestida*, que fecha en Madrid en el año de 1919, no siendo estrenado por la artista, debido a una grave enfermedad, algo que nunca jamás volvió a intentar.⁵

La Argentina creó un arte bello, plenamente moderno e impecable desde un punto de vista técnico pero que seguía ligado a la tierra. Delimita sus ideas y su novedoso concepto de danza. Para ello se rodeó de artistas e intelectuales de valía reconocida: Gustavo Bacarissas, Mariano Andreu, Salvador Bacarisse, Beltrán y Masses, Néstor de la Torre, Manuel de Falla o Ernesto Halffter... No faltaron compañeros

1 Murga Castro, 2009: 12

2 Molins (2017: 251)

3 Miranda, 1967 (recogido en el documental televisivo biográfico Antonia Mercé *la Argentina*.)

4 Manso 1993: 153

5 Manso, 1993:138

fieles como Robert Ochs, los cuales complementaron esa concepción innata, creadora, intuitiva y global de concebir la danza como un todo armónico aunado a la necesidad de abrirse con espíritu nuevo a las innovadoras propuestas o sugerencias del ámbito europeo como las vanguardias pictóricas o musicales y los *Ballets rusos de Diaghilev*. La idea de crear un ballet enteramente español ronda en la cabeza de Antonia Mercé. Piensa en aquella obra estrenada en el Lara allá por 1915 como bien cita en una de sus cartas al maestro Falla, fechada en octubre de 1923: «Sigo ilusionada con la idea de algún día hacer el *Amor brujo [sic]* y como sé por usted mismo que también le gustaría tenerme de intérprete.»⁶ El epistolario entre *La Argentina* y Falla deja evidencias de la cálida y afectuosa relación que existía entre ambos. En 1925, Antonia Mercé conoce al empresario ruso Arnold Meckel, relación chispeante que desembocará en uno de los hitos más universales de la Danza Española, *El amor brujo*.

Antonia se presenta con un cuerpo de baile de bailarinas y bailarines rusos y franceses y un moderno diseño que, como se ha mencionado antes, pintó el joven artista Bacarisas. La escenografía de *El amor brujo* tenía su origen en la cultura y modo de vida de los clanes gitanos del Sacromonte. Tanto Bacarisas como Antonia se inspiraron en los objetos, colores y formas de la vida privada gitana. Néstor iba a realizar los decorados pero por una razón de desagravio por parte del maestro se le concedió el pincel a Gustavo Bacarisas el cual realizó una escenografía innovadora, que consistía en una casa gitana que se transformaba en cueva en el segundo cuadro con el simple hecho de rotar una compuerta que aparecía en escena e ir añadiendo o quitando los peines escenográficos que abovedaban las escenas. El tratamiento histérico del color (es decir, de considerable saturación) y la figura redondeada de la obra propuesta por Bacarisas en 1925 contrastan completamente con la realizada por Néstor para el propósito de Pastora de 1915 (que apostaba por una geometrización en las formas y el dibujo).

En la parte musical el mérito de introducir a don Manuel de Falla en esta nueva aventura escénica corresponde al compositor Joaquín Nin Castellanos, gran amigo de Antonia Mercé a quien le fuera encomendada la tarea de mediar con el maestro, que casi se echó atrás en un par de ocasiones. Joaquín Nin fue el impulsor de la propuesta de embarcar a Falla en la recomposición de su obra escénica.⁷ El compositor también se encarga de contactar con Bacarisas

para realizar los decorados y el vestuario. El famoso estreno se produce en el teatro *Trianon-Lyrique* de París, pequeño edificio de quinientas localidades. La expectación sobre el nuevo concepto de danza que planteaba Antonia se vivía claramente entre el público asistente. Falla se encontraba dirigiendo la orquesta y fueron precedidos por dos obras musicales de Stravinski y Berners entre vítores y abucheos. Ana María Arcas Espejo (2017) señala que pese a las penurias y las carencias del estreno (ocho bailarinas, los vestidos faltos de tela, los fuegos fatuos con dos alambres y una bombilla en la punta tirados por los laterales del escenario) resultó un resonado éxito. Antonia conmovida enuncia su satisfacción en una carta: «agradezco los elogios [...] del genial Falla, cuando delante de los suyos llorando conmovido, me abrazó y me besó al verme interpretar por primera vez *El amor brujo [sic]*...»⁸. El libreto fue reelaborado entre Falla y María Lejárraga al igual que la música que fue reorquestada para tal ocasión, haciéndola brillar en su sinfonismo completo, engrandecida y abarcando ese espacio sonoro y tímbrico que la orquesta de quince músicos del Lara no pudo completar. Una partitura reelaborada de una manera inteligente, estética y estilizada en el contexto de las vanguardias introducía los genes de lo racial en el mundo culto; la raíz popular elevada y universalizada. Así se crea el primer ballet narrativo de carácter puramente español. Esta amalgama corresponde a la complementación y elevación de la música popular, la literatura, lo mágico y la nueva técnica de danza creada por Antonia Mercé.

El éxito obtenido en París y sus sucesivas representaciones en los Campos Elíseos dirigidas por Ernesto Halffter, y sus giras por Europa (La Haya, Ginebra, Zúrich, Burdeos y Toulouse) motivan a Arnold Meckel a animar a la artista a la creación de unos ballets al estilo de los rusos. Una nueva idea donde colaborarán artistas españoles tanto pintores como músicos y literatos. Durante la primera gira realizada en Alemania, en noviembre de 1927 se estrenaba en el Teatro *Volksooper* de Hamburgo en la primera actuación de *Les Ballets Espagnols de La Argentina*, *El Fandango de Candil* de Gustavo Durán. Debido al éxito que obtuvieron comenzaron una gira por diversas capitales del país (Stadttheater de Bielefeld, Schauspielhausn de Bremen, Colonia, Berlín...). De ahí se trasladan a la Sala Umberto de Roma y posteriormente se procede a su gran presentación en los Campos Elíseos de París, con un éxito rotundo teniendo los asistentes al espectáculo que reservar su entrada en una gran cola vigilada por las autoridades

6 Recogido en Manso, 1993: 164

7 Como así se acredita en varias epistolares entre Nin y el maestro Falla, recogidas Manso 1993: 164-165.

8 Mercé, 1925 en Manso, 1993: 166

9 Almeida Cabrera, 1997: 37

pertinentes dos días antes del estreno del mismo.⁹ Más tarde vendrían obras como *El Contrabandista*, *El corazón de Sevilla* o *Sonatina*, que se incluirían en el repertorio de la compañía a lo largo de sus giras de 1928 por los Estados Unidos, Japón, China, Indochina, Egipto, Tokio o Honk- Kong¹⁰. En marzo de 1929, *Argentina* reaparece en la Ópera Cómica de París encarnando el papel de Soleá en su ballet *Triana*, cosechando numerosos éxitos, y estrenando en junio de ese mismo año su ballet *Juerga* que ya se venía fraguando desde 1925 (Murga, 2017: 166) así como uno de sus famosos solos, estrenado en los Campos Elíseos, una danza de inspiración filipina titulada *La Cariñosa* (Manso, 1997: 191). De nuevo a finales de 1929, realizará una de sus últimas giras por los Estados Unidos: Chicago, Saint Louis o lo Ángeles serán las últimas estaciones de su rosario artístico.

Pero es 1929 el año de disolución de la compañía, hecho que sucedió por diversos factores tanto económicos como internos. Se quedan en el tintero varios proyectos de ballets como *Bolero* de Maurice Ravel, cuyos decorados y figurines iban a ser realizados por Carlos Sáez de Tejada o el ballet *Kimbombó* con música de Manuel Ponce y decorados y figurines de Toño Salazar¹¹. Desde ese momento y aunque no podemos hablar de una disolución oficial de la compañía [pues en 1936 Antonia Mercé pensaba retomar la compañía y realizar nuevas giras.¹²], la artista volvió a actuar sola. Participó en algún ballet de forma excepcional, pero siempre en asociación con otros artistas que se unieron eventualmente para la ocasión (como es el caso de la última representación de *El amor brujo* en junio de 1936, en París). Antonia Mercé ofrecía con su compañía una nueva mirada sobre España, alejándose del tópico extranjero de esa España chulesca, grotesca y de pandereta. En esta tarea de renovación es fundamental el papel que ejerció también el compositor Joaquín Nin Castellanos en la concepción del género balletístico elaborado por la compañía de *Les Ballets Espagnols* de Antonia Mercé. Fue idea del compositor recrear los “bailetes”, un género propio del teatro español del siglo XVII, consistente en pantomimas danzadas que aderezaban el final de las representaciones teatrales. Aunque es cierto que antes de la denominación de *Les Ballets Espagnols* de *Argentina*, se barajaron nombres tal y como afirma Rivas Cherif (1927) en el epistolario recopilado por Emilio Casares Rodicio (1986:179):

- *Le Théâtre Espagnol de Ballet*
- *Compagnie de Ballets espagnols*

10 Manso, 1997: 191

11 Murga, 1997: 169-173

12 Manso, 1997: 463

13 Rivas Cherif, 1929, recogido por Casares Rodicio, 1986: 179

14 Almeida Cabrera, 1991: 127

- *Les Ballets «Argentina»*

- *La Tea (Comapagnie du théâtre Ecole Espagnol d'Art)*

Se produce un cambio completo en la manera de actuar de Antonia. De los espectáculos en los que todo giraba en torno a su figura, creados por y para su imagen, pasa a un concepto donde lo que prima es la obra completa como ente independiente. A diferencia de los rusos, el carácter esporádico e itinerante de la compañía española constituía la base de sus recorridos, pues se alternaban temporadas de conciertos en solitario de *La Argentina* con giras de la compañía en sí. El concepto musical de *Les Ballets* también difiere de la grandiosidad de la de los rusos, primero por la orquesta reducida que llevaba la compañía y también por los momentos musicales reflejados en las partituras donde era Antonia la que cobraba la importancia de los compases. En sí, el objetivo de *Les Ballets Espagnols* fue crear una forma culta y española de danza escénica mediante un repertorio propio en el que la Danza Española alcanza el punto de madurez integral impregnándose del ideal ibérico que existía en la mirada europea, para crear programas que ofrecían o comenzaban con dos ballets y cerraban con dos *suites* de danzas cortas (todas ellas estilizaciones de bailes españoles) que protagonizaba *La Argentina* o bien alguna bailarina de su compañía.¹³ *Les Ballets Espagnols* fueron un lugar de experimentación para los músicos, para los figurinistas y decoradores siempre bajo la mirada perspicaz de Antonia. Sus indicaciones abarcaban desde el diseño de la luz hasta el de sus propios vestidos o la supervisión de las flores que se llevaban a escena. Los fructíferos lazos que crearon la fundación de *Les Ballets Espagnols de Argentina* germinan en un conjunto de relaciones estrechas entre la artista emprendedora y una serie de creadores colaboradores. La compañía de Antonia Mercé pretendía lograr la revalorización de la Danza Española de inspiración popular sobre la base de compositores musicales modernos y nuevas ideas escenográficas:

[...] una revolución cultural en torno a 1927, donde concibe la idea de la creación de una compañía propia de ballet español, con la que sacó este baile de las tabernas y lo elevó a la categoría de arte; para ello se rodeó de compositores jóvenes y escenógrafos capaces de dar una nueva visión de España, al mismo tiempo que ella la conjugaba con su folclore tradicional.¹⁴

De estas fructíferas relaciones nacerán obras coreográficas que conformaron tanto el repertorio general del ballet como el individual de la bailarina:

- 1 *El amor brujo*: música de M. de Falla, libreto de M. Lejárraga, decorados y vestuario de Bacarissas.
- 2 *El Fandango de Candil*: música de G. Durán, libreto de C. Rivas Cherif y decorados y figurines de Néstor de la Torre.
- 3 *Triana*: música de I. Albéniz/E. Fernández Arbós, libreto de E. Fernández Arbós y figurines de Néstor de la Torre.
- 4 *El Contrabandista*: libreto de Rivas Cherif con música de Oscar Esplá y figurines de Bartolozzi.
- 5 *El Corazón de Sevilla*: sin libreto, música popular/R. Baroja: segunda versión y decorado de Néstor de la Torre.
- 5 *Sonatina*: música de Ernesto Halffter sobre poema de Rubén Darío y Decorados de Beltrán y Masses/Andreu.
- 6 *Juerga*: libreto de Tomás Borrás / Música de Julián Bautista / Decorados de M. Fontanals.
- 7 *Kimbombó*: proyecto de Ballet sobre música de Ponce, decorados de Vallé y libreto de T. Salazar.

De estos ballets también se ha de señalar que la bailarina extrae solos que conformarán su repertorio individual hasta los últimos años de vida. Muchas propuestas se quedaron en el tintero según el epistolario de Rivas Cherif, como un ballet sobre *El caballero de Olmedo*, el *Don Lindo de Almería*, otro inspirado en una revista coreográfica del Madrid de los años 20, un *Don Juan*, un ballet sobre la semana santa (*La pasión de Sevilla*), *La gitanilla* de Cervantes, un ballet llamado *La procesión de los endemoniados*, otro que tenía pensado bailar con Escudero y la compañía inspirándose en las vistas de Granada, un ballet sobre *Fuenteovejuna* o recoreografiar *las Alegrías* de Quinito para que fuese bailada por toda la compañía (Rivas Cherif, 1929, recogido por Emilio Casares Rodicio, 1986: 179). Sin embargo es indispensable para entender esta prolífica vida artística de los ballets conocer a sus colaboradores más importantes y más concretamente los artistas que gestaron el primer ballet que fue estrenado en la ya creada compañía.

GUSTAVO DURÁN

Gustavo Durán Martínez nació en Barcelona en 1906, en el seno de una familia humilde. En 1909

se traslada con su familia a Madrid y es allí donde Gustavo Durán realiza sus estudios y adquiere formación musical, incentivado por su familia. Estudia en el Real Conservatorio de Madrid, solfeo y piano, no concluyéndolo y completando de forma autodidacta su formación. En 1923, interpreta su primera pieza, en un acto en el Teatro Español bajo el pseudónimo de Gustavo de Orión. 1923 será un año decisivo en la vida social y cultural de Gustavo Durán pues inicia relaciones con otros artistas en el marco de la Residencia de Estudiantes: Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel o Rafael Alberti. Especial relación tuvo con Néstor de la Torre, al que le unía una íntima amistad (llegando el pintor a retratarlo en numerosas ocasiones) que provocó que se trasladara a vivir con él a París. Allí se nutrirá de la vanguardia musical parisina con Paul Dukas a la cabeza y de la corriente creativa que en torno a la danza, los compositores españoles estaban materializando, teniendo a la cabeza a D. Manuel de Falla como guía y patrón. Tras dejar su vida como compositor llegó a ser comandante republicano, espía, escritor y diplomático en el departamento de Estado Norteamericano y representante de la ONU¹⁵. Será en 1927 cuando surjan los lazos colaborativos con los ballets de Antonia Mercé, a raíz de la creación del ballet pantomima *El Fandango de Candil*. Tras su incorporación al ejército, Durán corta las relaciones con Antonia y *Les Balles Espagnols* y por ende pone fin a su carrera como músico.

EL FANDANGO DE CANDIL. SU PRIMER BALLE

En el mes de Junio de 1927, se inician los preparativos para lo que será la primera gira de *les Ballets Espagnols de La Argentina*, por lo cual Antonia Mercé está preparando el repertorio. Gustavo Durán se encargó de la composición y orquestación del ballet, tarea a la que le ayudó según Almeida Cabrera (1995: 35) su amigo Miguel Benítez Inglott. En una de las misivas, Miguel Benítez Inglott, recalca unas declaraciones afectivas que realiza Gustavo Durán hacia el trabajo de Néstor, incentivando su emotiva y estrecha relación:

Anoche, cuando Gustavo estuvo en casa para continuar la instrumentación, hablamos, como siempre, de ti; pero anoche, claro es nos referimos a las acuarelas. Gustavo estaba todavía emocionado y, sin testigos, me dijo cómo le parecía ver en dichas acuarelas algo más que la perfección asombrosa de color y dibujo y disposición, es decir, tu afecto por él.¹⁶

¹⁵ Juárez, 2016: 11

¹⁶ Inglott, 1927 en Almeida Cabrera, 1997: 35

En el mes de octubre, tanto escenografía como partituras están acabadas. De nuevo una misiva de Antonia a Gustavo Durán fechada en junio-julio de 1927, nos aclara y nos acerca a la visión de una creadora preocupada por la situación del material artístico de su nuevo ballet, una creadora entendida en lenguaje musical que no duda en corregir al compositor con el fin de que el resultado sea el más idóneo en cuanto a su criterio y su voluntad. También se puede observar el toque de atención al libretista, Cipriano Rivas Cherif, y al figurinista Néstor de la Torre:

Le devuelvo el escenario. Las hojas aparte son para que se entere usted y Cipri de cómo queda por fin.

Fíjese en el nº 11. Ahí he incluido lo que servía en la escena 7.a [sic] que usted ha puesto 5.a [sic] fin y que yo he dejado en la 6.a. [sic] Los ocho compases del nº 11 son insuficientes para todo lo que hay que hacer y yo he cogido 28 compases del nº 12 para ese juego escénico del nº 11. Quedan 44 compases para el nº 12 del escenario. Suficientísimo. Ahí hallo en el compás 29 del número 12 de la partitura la entrada de los dos tapados¹⁰². Dígame qué le parece y si está conforme.

Si Néstor está ahí, ¿quiere decirle, aunque yo ya le he escrito, que necesito las maquetas de los trajes? Que no sea perezoso.

El decorado está casi terminado. Confío [en que] esté bien y a gusto de todos. Espero sus noticias.

Con mi amistad y afecto, Argentina. ¹⁷

De nuevo una misiva de Miguel Benítez IngloTT a Néstor de la Torre nos aclara el apoyo que este creador supuso para la gestación musical de *El Fandango de Candil*, dato que actualmente pasa desapercibido en numerosas reseñas y referencias en cuanto al proceso que sufrió la partitura de esta obra.

[...] El ballet va casi totalmente instrumentado. Falta solamente unos cuantos compases al final y otros cuantos del prelude, así, como también una danza nueva que ha debido hacer en estos días a petición de Antonia. En esto le he ayudado pues habiéndome dicho un día que no sabía cómo acompañar el segundo tema le aconsejé (...) que utilizara la politonía lo que destruía por completo la vulgaridad de la fórmula de acompañamiento” [...] ¹⁸

Para el estreno de la gira, Cherif sorprendió a Durán al nombrarle director de la orquestilla que llevaba la compañía.¹⁹ Para Gustavo supuso un verdadero reto puesto que se presentaba a las élites culturales alemanas, italianas y francesas en dos papeles: com-

positor y director. Esta posición al final tuvo que compartirla según recoge Alberdi (2017: 171). El director contratado, Gustavo Durán, no estaba en condiciones de dirigir *El amor brujo*, por lo que en Colonia y Berlín se decide convocar a Ernesto Halffter para que dirigiese la obra. Ya en Leipzig en adelante el director de orquesta fue F. Charles Adler y en Italia el maestro Aguilar.²⁰ EL ballet sin embargo fue un éxito como demuestra una misiva del empresario de Antonia Mercé, Arnold Meckel al libretista el 7 de febrero de 1928. En esta podemos observar cómo el ballet se irá transformando a lo largo de la vida escénica del mismo, pasando de tener una cantidad equilibrada de números pantomímicos y dancísticos a reducir la pantomima a un sentido efectista y simple, al primarse en este caso el movimiento danzado frente a la acción teatral.

Quisiera transmitirle en pocas palabras mi impresión sobre *El fandango de candil*. En líneas generales, ha tenido mucho éxito en casi todas partes; lo que le falta es un poco más de acción escénica, y algunos bailes más. A grandes rasgos, es necesario que un ballet contenga la menor cantidad posible de pantomima, y lo que no es baile debe presentar como mínimo una gran atracción. Volviendo a *El fandango de candil*, le hemos pedido a Durán que componga un baile más, que bailarían Antonia en el momento de su entrada. Ya habrá ocasión de hablar del tema. Lo mejor sería que pudiéramos vernos. ¿No piensa venir próximamente a París? Sería muy útil.²¹

La casi inexistencia de grabaciones musicales de este ballet imposibilita el análisis del mismo. Únicamente existen dos grabaciones musicales anteriormente mencionadas donde se puede escuchar, en el primer caso la orquestación original de Néstor y Miguel con el sonido de las castañuelas de Antonia Mercé y la otra que se realizó para el Homenaje a Antonia Mercé La *Argentina* en 1992, bajo el patrocinio del INAEM. En esta ocasión se grabaron cuatro números del ballet con orquesta sinfónica bajo la dirección y arreglos orquestales en base a la partitura original de Antonio Moya Casado, especificados en la página 239 del libro del Homenaje a Antonia Mercé (1890- 1990). El ballet, como se ha analizado antes, ha sufrido variaciones en cuanto a estética y música sin conocer cuáles son las diferencias entre la partitura original de 1927 y la resuelta en las últimas giras de la compañía en 1929.

El argumento del ballet nos ofrece una imagen caricaturizada del Madrid del XIX, cuyo núcleo de convicción dramática del ballet, desarrollado por Cipriano Rivas Cherif es sencillo y se presta a ser el

¹⁷ Mercé, 1927 en Epistolario Antonia Mercé la Argentina, 2020: 78

¹⁸ IngloTT, 1927, en Almeida Cabrera, 1997: 131

¹⁹ Juárez, 2016:78

²⁰ Alberdi, 2017: 172

²¹ Meckel, 1928, en Epistolario Antonia Mercé La Argentina, 2020: 115

hilo conductor para el desarrollo limpio de las escenas y los bailes, siendo el siguiente:

En la posada de Ánimas de Madrid en 1850, una noche de taberna a la luz de candil, las gentes del pueblo alternan con los de alta sociedad. Entre tanto los amores entre la Niña Bonita y su pretendiente Manolo copan el eje central de los primeros números. Los celos presentes hacen que el pretendiente invite a una misteriosa dama, produciéndose gran escándalo al tratarse de la mismísima reina. En el alboroto un ciego valenciano apaga la luz y en la oscuridad la reina y sus acompañantes escapan. El escándalo hace que dos alguaciles se lleven detenido al ciego, Manolo pide explicaciones a la Niña Bonita y ella termina la discusión bailando el Bolero.²²

Los números musicales que hoy día nos han llegado han sido los siguientes: 1. *Introducción* 2. *Panaderos* 3. *Zorongo* 4. *Bolero*. Dichos números fueron escogidos cambiando su posición en la partitura original, para el *Homenaje a Antonia Mercé (1890-1990)* un *divertissement* de danzas extraídas del ballet, sin respetar el orden musical primigenio, además de suprimir de escena todos los personajes de la trama original sintetizando en estos extractos, el conflicto de los celos entre Niña bonita y dos pretendientes, insertando un solo del tabernero al final del espectáculo, como recurso para alargar la duración del ballet que escasamente llega a los 10 minutos.

Gracias a la cesión por parte de las herederas de Gustavo Durán, se ha podido acceder a la partitura conservada en la Residencia de Estudiantes. Lo que en un principio surge como hipótesis se confirma tras la consulta de estas partituras, y durante este estudio se ha podido evidenciar que:

- El ballet se divide en 10 escenas.
- Predominan los números musicales escritos en 3/4 y 6/8.
- Lo que hoy conocemos por los *Panaderos* en la versión de Mariemma se titula en la partitura original como *Danza de Geroma (Panaderos)* y son el número que abre la escena VI
- El famoso *Bolero* se inserta tras la escena VIII, pudiendo volverse a repetir en la escena X.

Observando la partitura²³ se deduce que la pieza que ha llegado a nuestros días difiere radicalmente de la presentada en el periodo 1927-29. Para afianzar esta afirmación nos basaremos en:

- Los resultados del análisis de la partitura original, donde se especifica la división del ballet en 10 escenas.

- La situación e identificación de los cuatro números musicales que en el *Homenaje a Antonia Mercé la Argentina* de 1990 reestructuran, omitiendo el libreto original, para adaptarlo a un conjunto de danzas, unidas por un hilo argumental de celos y amoríos. La composición musical dura unos 10 min, y se añade un solo del tabernero a guitarra y cante. Todo ello pensado por la coreógrafa y bailarina Mariemma.
- La grabación de la música de dicho *Homenaje* fue realizada a raíz de la partitura original, por el arreglista y también director de la grabación Antonio Moya. En la ficha técnica especificada en el libro editado por el *Homenaje a Antonia Mercé La Argentina* (1990: 239) se especifica, el nombre del ballet y los cuatro números musicales que componen el arreglo.
- La orquestación de la grabación de 1990 difiere de la orquestación original del *Bolero*, registrada por *La Argentina* y Orquesta sinfónica para los discos Odeón en 1935. La original, tiene ausencia de guitarra y el cuerpo de cuerdas acompaña la melodía en casi toda la pieza, concepto que difiere de la de 1990, donde la guitarra y los vientos juegan un papel principal hacia la mitad de la composición del *Bolero*.
- El epistolario entre Durán, Meckel y *La Argentina* muestra cómo el ballet originalmente era un ballet pantomímico, por lo que necesariamente el compositor tuvo que realizar piezas que acompañasen la mímica coréutica y que no aparecen en la representación del Homenaje de 1990
- Se puede llegar a pensar que la composición original de 1927 sufriese cambios a lo largo de la vida escénica de la obra (representándose por última vez en las giras de la compañía en 1929), como atestiguan de nuevo las misivas propuestas al compositor para que intente reducir las partes pantomímicas en pos de las partes bailadas.

NÉSTOR DE LA TORRE

No podríamos entender todo lo dicho anteriormente sin la plasticidad artística de los trazos de Néstor de la Torre. Estos serán esenciales para completar el concepto escénico de este ballet. Néstor Martín Fernández de la Torre nació en las Palmas de Gran Canaria el 7 de febrero de 1887. Ya desde bien pequeño comienza a despuntar en sus dotes artísticas. Néstor posee varias etapas en su pintura: cuando llega a Madrid y a Barcelona, aún adolescente, entre

22 Juárez, 2016: 75

23 Capturas extraídas de la partitura digitalizada de la Residencia de Estudiantes, con favor de publicación de las herederas de Gustavo Durán.

los años 1904 y 1905, su temprana obra se adscribe a la corriente simbolista finisecular europea y al modernismo catalán. En 1908 expone por primera vez en Barcelona. De esta etapa son *Retrato de una dama austriaca* o *Epitalamio*, esta última expuesta en Bruselas. Es en el año 1911, cuando se introduce en cuadros de temática española como son los aguafuertes de *La Macarena* y *El Garrotín*, influenciados por los figurines de Leon Bakst de *Narcisse* o bien en la serie de *Mujeres de España*, los cuales hacen abrir nuevos caminos comerciales en la obra del pintor: el ámbito teatral.

Alrededor de 1915, se instala en Madrid, y ya comenzado uno de sus ambiciosos proyectos titulado *Poema del Mar*, que abrió con el cuadro *Amanecer del Atlántico* de 1913, realizará su primera exposición en la capital. Esta será trampolín para futuros contratos. El estilo barroquizante tan presente en la primeriza obra de Néstor, utilizado de marco para la exposición, servía de nexo entre la herencia y el futuro, siguiendo el planteamiento del autor. Sus dibujos tenían un sabor castizo y añejo, dotado al mismo tiempo de un aire fresco de modernidad, cosa que fue aplaudida por el público en general siendo comparados con obras de artistas como Julio Romero de Torres o Ignacio Zuloaga. En 1915 se le encarga por parte del matrimonio Martínez Sierra la realización de los telones y vestuario del apropósito de Pastora Imperio estrenado en el Teatro Lara en 1915. Gracias a sus obras anteriormente mencionadas y a la visión de la mujer española, dramática y decadente, ofrecida por Néstor y que había sido publicada en revistas como *La Esfera* o *Summa*, se le ofreció tal encargo al pintor.

Junto a la música de Falla, los decorados y el vestuario vanguardista de Néstor de la Torre consolidaron el éxito de esta producción. El público quedó impactado con los sombreros picudos y las formas precubistas del vestuario junto con la plasticidad de los telones, un conjunto que respondía perfectamente a la estética nestoriana: cada traje tenía personalidad y la escenografía arropaba la música de Manuel de Falla sirviendo de marco al ambiente gitano que se vivía en escena. También ese mismo año publicó el texto *El traje en escena* (1915), donde expresa su ideario a la hora de la representación artística en la escena. Con este conjunto de ideas se presenta a Néstor de la Torre como uno de los promotores de la renovación de la concepción escenográfica en España. El pintor apoya según Yavé Medina Arencibia²⁴ la ruptura con cualquier decorado realista o ilusionista enclaustrado en nuestro país y defiende ante todo la

interpretación de la obra escénica en cuestión, sin necesidad de seguir las acotaciones establecidas por el autor del texto. De nuevo en 1919 saltará Néstor de la Torre a la vanguardia escénica con la escenografía de la obra dramática *La llanura del poeta* de Alonso Quesada, mientras sigue trabajando incansable en su presurrealista *Poema del Mar*. Prosiguen los encargos de diversos lugares del mundo, como por ejemplo con la bailarina María Kousnezoff, que le pide cuatro diseños para el papel protagonista de la ópera *Carmen*. De nuevo en 1922 se introduciría en el ámbito teatral con la producción *Barba Azul* para la cual realizará la escenografía. En 1923, el matrimonio Martínez Sierra pide a Néstor los bocetos para realización de *El amor brujo* sin especificar si para su compañía o para la bailarina Antonia Mercé Luque. Dichos bocetos nunca llegaron a materializarse puesto que en 1925 se estrenaría la versión definitiva del ballet con decorados de Gustavo Bacarissas.

Tras el estreno de 1925 de *El amor brujo* por parte de *La Argentina* y su gestación como compañía de danza en 1927, se crea el primer ballet para esta entidad: *El Fandango de Candil*. Durante los primeros meses de 1927, Néstor comenzó a realizar los bocetos de los decorados y una serie de quince acuarelas y diversos dibujos preparatorios y maquetas para el ballet de su pareja afectiva Gustavo Durán, a quien conoció en la Residencia de Estudiantes y encargados por Antonia Mercé. A primeros de junio, el pintor tiene acabados los decorados. Fue un periodo de intensidad y nervios pues la premura con la que Antonia Mercé insiste al pintor para terminar los bocetos hace que en septiembre de ese mismo año se mande todo el material a las manos de la artista, la cual tenía siempre la última palabra. El decorado describe una taberna de inspiración en la *Posada de las Ánimas* de Madrid.²⁵ El espacio donde se desarrolla la acción corta e intensa posee una perspectiva a caballo entre el expresionismo y los primeros e incipientes rasgos del cubismo con el predominio de líneas que ascienden desde un horizonte de baja profundidad, logrando así que las estructuras se vean deformadas. Es un espacio muy influenciado por el tratamiento escenográfico de Leon Bakst, pero con un concepto más minimalista que el de este último. El vestuario siguiendo el manifiesto que ya escribiera en 1915, posee personalidad propia. Cada traje se amolda a la idiosincrasia de los integrantes del argumento de Cipriano Rivas Cherif. Según Aitor Quiney²⁶ los trajes de la *Niña Bonita*, la *Vieja*, la *Bailadora* y la *Segunda tapada* poseen tintes y formas cubistas, siendo los de las *Tapadas* algo menos estilizados. Los personajes masculinos (dos *Alguaciles*,

24 2016: 5

25 Medina Arencibia, 2016: 8

26 2017: 17

El ciego, Lazarillo, El Trueno, Don Lindoro, Manolo) son los que resultan más realistas. El color utilizado para esta pasarela vanguardista contrasta con los rosados de fondo. Por otra parte utiliza colores como el negro de *Los alguaciles* o los azules y malvas de *Las tapadas*, los crema de *Las majas* o los colores tierra de *El Trueno*. De esta manera, Néstor de la Torre crea un auténtico cuadro de gran plasticidad en movimiento que unido a la música de Durán y al movimiento de la bailarina lograrán el primer éxito de la compañía española de danza.

La temprana muerte de Antonia Mercé el día 18 de Julio de 1936, y la posterior etapa dictatorial truncaron las posibilidades del florecimiento de estos proyectos conjuntos. Antonia Mercé Luque supuso un antes y un después en la Danza Española, la escenografía y la música. Ella abrió nuevos caminos inexplorados hasta entonces. Conocer la vida y obra de esta artista, en unión a la de los creadores ahora estudiados es esencial para comprender el devenir de nuestro patrimonio, de nuestra Danza Española, tal y como la conocemos hoy. Las hipótesis planteadas tienen una respuesta contundente: la figura de Antonia Mercé no hubiese sido la misma sin el apoyo de este conjunto de creadores de la vanguardia pictórica y musical de la Edad de Plata española. Los nuevos conceptos y las creaciones que estos artistas aportaban cambiaron la forma de entender la danza y el teatro en España, acercándose a las corrientes artísticas que en París y Nueva York ya estaban consolidadas. Se trata de un conjunto de artistas de los que se desconoce la mayoría de su trabajo en otros ámbitos ya sea teatral, el pictórico o el personal. El fin de este trabajo es abrir nuevos caminos para conocer sus vidas artísticas y sus relaciones estrechas con *La Argentina*. Al analizar y estudiar todo el periodo, y en concreto la compañía de *La Argentina* se puede observar cómo la danza y en concreto la Danza Española era el aglutinante del movimiento tanto

musical como pictórico de muchos de estos artistas. De manera que el diálogo y la convivencia entre las distintas artes se convirtieron en la rutina diaria de la compañía de Antonia Mercé.

En cuanto a la configuración de *El fandango de candil* en el aspecto musical, se deduce que Gustavo Durán compuso otros tantos números más, no solo dancísticos sino pantomímicos. Esta afirmación se apoya en la información extraída de la partitura original. *El Fandango de Candil* (que no volvió a representarse después de 1929, a excepción de la grabación de 1935 para la casa Odeón.) Es probable que por las diferencias con el autor o debido a los problemas de derechos de autor con otras piezas de igual nombre (*Fandango del Candil* de Granados) dejaran el ballet de Gustavo Durán en un olvido permanente hasta 1990, cuando se reconstruyó parcialmente y a la manera de la coreógrafa Mariemma. Por lo tanto, es posible afirmar que el ballet del *Fandango de Candil* que hoy día todos conocemos posiblemente no sea el original y es muy posible que las partituras primigenias guarden más números musicales que hoy día no han salido a la luz. En el aspecto pictórico, Néstor de la Torre supone un apoyo fundamental en la concepción visual de los ballets y en la identidad artística de Antonia Mercé puesto que tras la colaboración en el primer ballet consolida un estilo escénico concreto y crea además para la artista hasta dos decorados y diseños de vestuario completos y otros tantos que quedan en el tintero, consagrando su carrera ya no solo como pintor sino como el de escenógrafo y diseñador reconocido. Como conclusión se deduce que los lazos que estrecharon los artistas de las vanguardias musicales y pictóricas con la bailarina fomentaron y complementaron el éxito y relevancia de todos ellos, reconocido por unos y olvidado por otros, creando entre todos un nuevo concepto en la historia escénica española.

SEGUNDA PARTE:

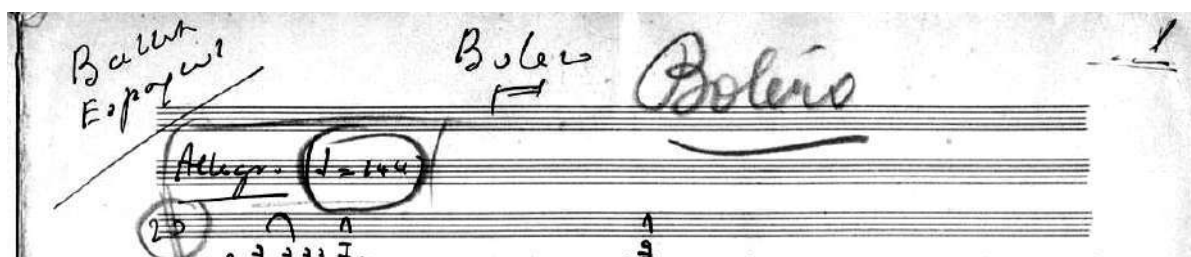
Los Ballets

EL FANDANGO DEL CANDIL

Preludio, Panaderos, Zorongo y Bolero

<i>Música:</i>	Gustavo Durán
<i>Diseños originales de escenografía y vestuario:</i>	Néstor de la Torre
<i>Arreglos y dirección musical de la grabación:</i>	Antonio Moya

Figura 1: Ficha del ballet el Fandango de Candil. Homenaje a Antonia Mercé "La Argentina" (1890-1990). Archivo personal



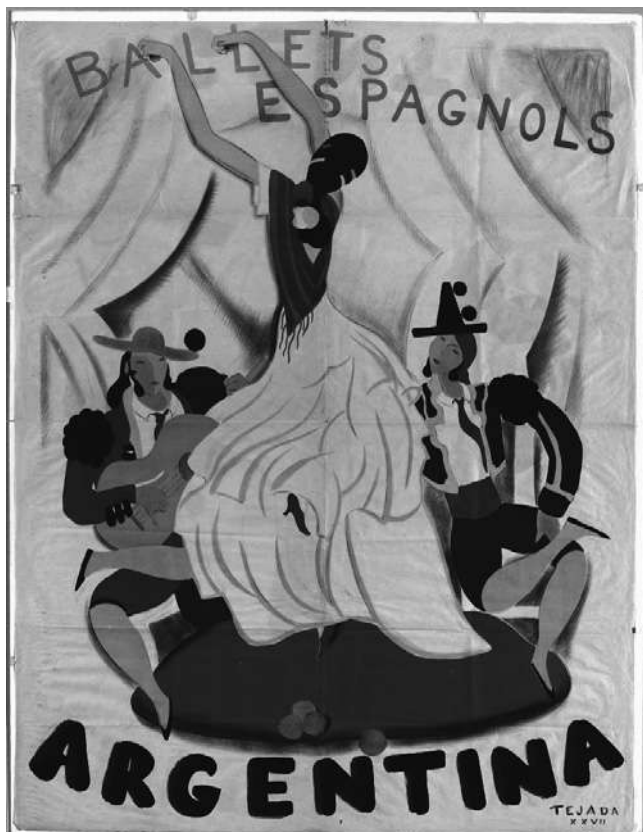
Figuras 2 y 3: Escena VI y VIII de la partitura original del ballet Fandango de Candil. (1929) Cesión de la Residencia de Estudiantes.



Figura 3: El Fandango de Candil. (1927). Archivo fotográfico del Museo Néstor. Las Palmas de Gran Canaria.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERDI, Ana (2017): "Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols" en *Mariemma y su tiempo*. Conservatorio Superior de Danza "María de Ávila", Madrid.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro (1995): *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro (1995): *Néstor: Vida y arte*. Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro (1991): *Néstor*. Biblioteca de Artistas Canarios, Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- ARCAS ESPEJO, Ana María (2017). *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del amor brujo al retablo de Maese Pedro*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CASARES RODICIO, Emilio (1986): *La música en la Generación del 27 (Homenaje a Lorca) [1915/1939]*. Madrid: Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).
- JUÁREZ, Javier (2009): *Comandante Durán: Leyenda y tragedia de un intelectual en armas*. Barcelona: Ediciones Debate.
- MANSO, Carlos (1993): *La Argentina, fue Antonia Mercé [sic]*. Buenos Aires: Ediciones Devenir.
- MEDINA ARENCIBIA, Yavé (2017): "Inéditos estudios de figurines teatrales de Néstor. Martín-Fernández de la Torre (1887-1938)". *Anuario de Estudios Atlánticos*, N.º 63: 063-015.
- MOLINS, Patricia (2017): La Argentina. Españolerías antes de *El amor brujo* En Murga, I (Ed.) *Poetas del cuerpo, La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes, pp. 251 - 261
- MURGA, Idoia (2009): *Escenografía y figurinismo de los bailarines españoles de principios del Siglo XX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, Idoia, GÓMEZ CIFUENTES, Blanca; GONZÁLEZ RIBOT, M.^a José;
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Raquel; COELLO, Alejandro. (2020). *Antonia Mercé "La Argentina". Epistolario (1915-1936)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, Idoia (2017): *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MURGA, Idoia (Ed.) (2017): *Poetas del cuerpo, La danza de la Edad de Plata*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- QUINEY, Aitor (2017): *Néstor. Crítica y Contexto*. Las Palmas de Gran Canaria. Cabildo de Gran Canaria.
- RIVAS CHERIF, Cipriano (1928): *Los «bailetes» de la Argentina*. Extraído de ABC (Madrid), 09/08/1928, p.11.
- VV. AA: *Homenaje en su Centenario. Antonia Mercé "La Argentina" [1890-1990]*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1992



Antonia Mercé "La Argentina" en *Danse Gitane du Ballet Sonatina* - McNay Art Museum. Sello d'Ora, I.r. Paris. Dora Kallmus (Austria, n. 1881,d, 1963).



Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Carlos Sáenz de Tejada - Ballets Espagnols de La Argentina, 1927.



Figura 4, 5: Diseños de *Bailaora* y *La Niña Bonita* de Néstor de la Torre (1927). Museo Néstor de la Torre en las Palmas de Gran Canaria