

# Antonia Mercé, la Argentina, en el Teatro Colón (1933): redes, recepción y repercusión en la dramaturgia balletística de la Edad de Plata<sup>1</sup>



Alejandro Coello Hernández

Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España  
alejandro.coello@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 28/12/2022. Fecha de aceptación: 15/03/2023

## Resumen

Antonia Mercé, la Argentina, en el Teatro Colón (1933): redes, recepción y repercusión en la dramaturgia balletística de la Edad de Plata

Antonia Mercé, la Argentina (1890-1936) viajó a Buenos Aires en agosto de 1933 para ofrecer recitales de danza y tres representaciones de *El amor brujo* con el ballet estable del Teatro Colón. La visita de la bailarina supuso un hito en la internacionalización de la danza española y la consagración de su propuesta coreográfica. Por ello, se propone analizar este periodo a través de fuentes hemerográficas y de archivo con el fin de arrojar nuevos datos. Así, se estudian las redes que tejió la coreógrafa en la capital argentina, la recepción de su propuesta balletística y la repercusión de la presencia de la bailarina en el campo cultural argentino y en la dramaturgia para ballets de la Edad de Plata, especialmente en el proyecto dancístico que puso en práctica Federico García Lorca con Lola Membrives en el mismo año de 1933.

**PALABRAS CLAVE:** BALLET, DRAMATURGIA, EDAD DE PLATA, ANTONIA MERCÉ, TEATRO COLÓN.

1. Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Universidades (FPU19/00203) para realizar una tesis doctoral. Asimismo, se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad" (ref. PID2021-122286NB-I00) financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa. De igual manera, es fruto de una estancia en el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la Universidad de Buenos Aires gracias a las ayudas complementarias para la movilidad del Ministerio de Universidades. Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la ayuda de los miembros del GEDAL, a Carlos Manso, a Alejandro Suero y a Mirtha Mansilla.

## Antonia Mercé, la Argentina, in Colon Theatre (1933): relationships, reception and impact in ballet's dramaturgy of Silver Age

### Abstract

Antonia Mercé, la Argentina (1890-1936) traveled to Buenos Aires in August 1933 to offer dance recital and three stagings of *El amor brujo* with the stable ballet crew of Colón Theatre. The ballerina's visit signified a landmark in the internationalization of Spanish dance and the recognition of her choreographic design. Thus, it is proposed to analyze this period through newspaper sources and archives for getting new data. So, it is studied the relationships created by the choreographer in the Argentinian capital, the reception of her balletic proposal and the impact of her presence in Argentinian cultural field and in the ballet's dramaturgy of the Silver Age, especially in the dance project which Federico García Lorca made with Lola Membrives in 1933, as well.

KEYWORDS: BALLET, DRAMATURGY, SILVER AGE, ANTONIA MERCÉ, COLON THEATRE.

## Antonia Mercé, la Argentina, en el Teatro Colón (1933): redes, recepción y repercusión en la dramaturgia balletística de la Edad de Plata<sup>2</sup>

Antonia Mercé (1890-1936), comúnmente conocida por el sobrenombre de la Argentina, fue una de las grandes renovadoras de la escena del primer tercio del siglo XX, a quien se le atribuye la configuración de la danza española estilizada por su estilización coreográfica y su fusión de las danzas regionales, la danza académica, la escuela bolera y el flamenco. Entre sus proyectos más ambiciosos, se encuentra la compañía de Ballets Espagnols que se mantuvo activa durante dos temporadas entre 1927 y 1929. Para esa ocasión, la coreógrafa aunó a una serie de artistas musicales, plásticos y literarios con el fin de concebir ballets netamente españoles en su producción. Así no solo se respondía al modelo ruso de compañía, especialmente difundido por el éxito de los Ballets Russes de Diaghilev, sino que se pretendía hacer un ballet español por españoles al contrario de, por ejemplo, el caso de *El sombrero de tres picos* estrenado por la citada compañía rusa. De esta manera, Antonia Mercé amplió el éxito del ballet *El amor brujo*, que había estrenado en 1925 en el Théâtre Trianon-Lyrique de París, con un repertorio único creado *ex profeso* para su compañía. De los más de treinta ballets que se conservan en el Fondo Argentina de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra en París, tan solo logró representar *El fandango de candil*, *En el corazón de Sevilla*, *El*

2. Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Universidades (FPU19/00203) para realizar una tesis doctoral. Asimismo, se inscribe en el marco del proyecto de investigación "Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad" (ref. PID2021-122286NB-I00) financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación /10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa. De igual manera, es fruto de una estancia en el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la Universidad de Buenos Aires gracias a las ayudas complementarias para la movilidad del Ministerio de Universidades. Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la ayuda de los miembros del GEDAL, a Carlos Manso, a Alejandro Suero y a Mirtha Mansilla.

*contrabandista, Sonatina, Juerga, Triana* y, sobre todo, volvió a reponer en diversos escenarios *El amor brujo*.

Con la frustración de los Ballets Espagnols, la Argentina no abandonó sus pretensiones renovadoras para con el ballet, aunque se vieron limitadas por la falta de financiación. Precisamente por ello resulta interesante revisar la trascendencia que supone en su carrera la invitación y montaje de *El amor brujo* en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1933, un claro antecedente de los estrenos en el Teatro Español de Madrid en 1934 y el Théâtre National de l'Opéra de París en 1936. Estas tres reposiciones se caracterizan por el montaje con un elenco que no funcionaba como compañía, por la importancia de adaptar las necesidades de artistas a las posibilidades del lugar y por la reutilización de la escenografía y vestuarios originales de Gustavo Bacarissas.

Por tanto, en este artículo, pretendo reflexionar sobre el paso de Antonia Mercé por la capital porteña en 1933 para entender la importancia que adquiere dentro de la internacionalización y consolidación de los nuevos lenguajes de la danza española y, en última instancia, en la creación balletística, sobre todo en la injerencia que la dramaturgia y la creación literaria tuvieron en este sentido. Por esa razón, exploro la estancia de la bailarina en tres niveles. Por un lado, las redes profesionales y afectivas que facilitaron su visita y las que se configuraron durante el mes que la bailarina pasó en Argentina entre el 2 de agosto y el 10 de septiembre de 1933. Por otro, la repercusión que dicha estadía tuvo tanto dentro de la danza española (especialmente en esa sincronía) como dentro del campo cultural argentino, sobre todo a través de la crítica especializada. Por último, se pretende indagar en la repercusión que tuvo en la definitiva consolidación de la coreógrafa y en la dramaturgia de ballet, sobre todo si se tiene en cuenta que ese mismo año la danza y el ballet marcaron también la estancia de Federico García Lorca en Buenos Aires.

## Las redes en torno a Antonia Mercé

A pesar del casual nacimiento en Buenos Aires, la bailarina no comenzó a tejer una red de contactos hasta sus giras de 1915 y 1919. Precisamente en este último año amenizó los “fin de fiesta” de la compañía de Lola Membrives y Rogelio Juárez, siendo la actriz porteña una de las protagonistas del paso de la Argentina por su ciudad natal en 1933. Aunque no la vio bailar hasta 1933, Pablo Suero recuerda en *Figuras ocultas* (1943) que “cuando actuó aquí Antonia Mercé, hace casi veinte años, no sorprendió a nadie ni obtuvo éxito alguno. Seguramente no era entonces la gran bailarina que conocimos después” (Suero, 1943: 324). Aun así, ya entonces se apuntó en la crítica que “sus danzas se aparta[ba]n del carácter vulgar de las bailarinas de su género”<sup>3</sup>. No es de extrañar, por tanto, que este camino a la estilización que marcó los años veinte de la artista se asentaron a la vez que surgían los primeros proyectos de ballets, puesto que *La maja vestida* de Fernando Remacha se compuso, en teoría, en ese mismo año o *Juerga*, de Julián Bautista, con libreto de Tomás Borrás, se comenzó a componer en 1921. En cualquier caso, la vuelta de Mercé a Buenos Aires se dilató casi tres lustros respaldada por el éxito internacional y las condecoraciones oficiales de los gobiernos de Francia en 1930 y España en 1931, convertida en la primera artista premiada por el nuevo régimen republicano.

Este pequeño preámbulo sirve para plantearse una pregunta fundamental: ¿quién decidió contratar a la bailarina? Sin duda, se ha de pensar en el Directorio del Teatro Colón que contaba con dirección del músico Juan José Castro, reconocido entusiasta de la obra lorquiana, acompañado por Victoria Ocampo, Rafael González y Alberto

3. *Crítica* (Buenos Aires), 7 de julio de 1919, p. 3

Prebisch. La figura de la intelectual y fundadora de la revista *Sur* debió influir en la contratación de la artista. Probablemente Antonia Mercé respondía a la fascinación europeísta y renovadora que interesaba a Ocampo, además de permitir consolidar la innovadora música de Falla y de la música nacionalista española del primer tercio del siglo xx, como Albéniz, Granados, Valverde o Turina, entendidos muchas veces como impresionistas. A falta de cumplir su gran objetivo, que era traer a Stravinsky a Buenos Aires, Ocampo le planteaba a su amigo Ernest Ansermet dirigir la orquesta para la actuación de la afamada coreógrafa en una carta del 7 de abril de 1933 desde San Isidro:

Connaissez-vous La Argentina: Antonia Hercé [sic], la ballerine espagnole ?

Je l'ai vue danser jadis et je conserve un souvenir splendide de son art. Je crois qu'en fait de ballet espagnol personne n'est parvenu à la hauteur de cette femme. Nous pensons la faire danser au Colón pour certains spectacles. En outre, son talent réel peut attirer un nombreux public.

Verriez-vous un inconvénient à diriger *L'Amour sorcier* et *Le Boléro* qu'elle danserait ? Si vous acceptiez nous pourrions avoir deux spectacles de ce genre. (Langendorf, 2005: 267)

La concreción de la fecha parecía aún inestable incluso el 10 de junio cuando, desde Buenos Aires, Ocampo escribe al músico para comentarle que la Argentina irá en septiembre (Langendorf, 2005: 268). Según el contrato del 26 de agosto de 1933 entre Arnold Meckel, mánager de la bailarina, y el directorio del Colón, parece ser que todas estas cuestiones se resolvieron por telegrama, probablemente con rapidez, ya que la Argentina debía estar en octubre de nuevo en Europa para cumplir con sus contratos. En cualquier caso, no parece baladí que fuese Ocampo una de las promotoras de la vuelta de Mercé, ni siquiera la elección de Ansermet lo parece, puesto que la figura de Falla llegó a oídos de Ocampo a través de él o, como ella misma recuerda, “el 21 de agosto de 1926 se oyó por primera vez en Buenos Aires, dirigido por el gran Ansermet, *El Retablo de Maese Pedro*” (Ocampo, 1967: 156). Con anterioridad, precisamente en 1916, la capital argentina había podido disfrutar de la gitanería *El amor brujo* protagonizada por Pastora Imperio, aunque casi veinte años después se representó la versión definitiva del ballet por Antonia Mercé.

La bailarina llegó a Buenos Aires el 2 de agosto de 1933, un día después del director de orquesta, Ernest Ansermet, y se alojó en el Plaza Hotel. La delicada situación del Teatro Colón, visible en la correspondencia de Ocampo y Ansermet, se volvió insostenible por las exigencias de la Municipalidad, puesto que “de la Intendencia vino la orden de contratar sí o sí a la señorita Lida Martinoli como primera bailarina a pedido del concejal Reinaldo Elena. Como Juan José [Castro] se opuso, fue separado de su cargo” (Manso, 1993: 220). En efecto, todo el directorio del coliseo porteño renunció en apoyo de Castro el 8 de agosto<sup>4</sup> tras meses marcados por un déficit económico que repercutía negativamente en la programación de las últimas tendencias escénicas, de la que *El amor brujo* fue una muestra.

En cualquier caso, a partir del 12 de ese mes, comenzaron los recitales de danza de la Argentina, mientras que preparaba y ensayaba el espectáculo con el Ballet Estable del Colón. En ese sentido, resultan interesantes las palabras de Ángeles Ruanova, una de las bailarinas que acompañó a Antonia Mercé, ya que detalla el proceso de selección a que fueron sometidas: “Acompañada por [Bronislava] Nijinska llegó

4. “El directorio del teatro Colón ha renunciado ayer”, *La Nación* (Buenos Aires), 9 de agosto de 1933, p. 9.

Antonia Mercé, nos ubicó en semicírculo, marcó algunos pasos que debimos repetir, separó un grupo de dieciséis personas, volvió a marcar otras combinaciones con la consiguiente repetición nuestra, y así seleccionó ocho bailarinas para actuar con ella. [...] en una semana logró poner en escena *El amor brujo* (Manso, 2008: 67). Según una nota de prensa, el proceso de montaje duró 12 días<sup>5</sup> y se escenificó los días 29, 30 y 31 de agosto. Antonia Mercé, como de costumbre, interpretó a Candelas, mientras que Dora del Grande bailó como Lucía, Raúl Blanco como Carmelo y Francisco Gago como El Espectro. Las gitanas fueron protagonizadas por Matilde y Ángeles Ruanova, Mercedes Quintana, Teresa y Adela Goldkuhl, Victoria Garabato, Lydia Galleani y Gema Castillo. Esta última transmitiría precisamente su pasión por la Argentina a través de una suerte de soneto con versos dodecasílabos con tercetos encadenados finales, con una curiosa rima consonante [‘asia] según la fonética del español meridional:

Cuando al son de la zambra crujen tus telas

y como en un espasmo vibra el tablado,

llena el teatro una atmósfera de colmado

y hay aromas de azahares y de canelas...

[j]Son diez mil corazones tus castañuelas

latiendo en el gran pecho galvanizado,

y brotan rojas rosas del zapateado

de tus lagarteranas y tus candelas!...

Porque tiene un secreto tu idiosincrasia,

con Granados o Albéniz, Falla o Ravel:

convertir a la tuya su aristocracia.

[j]Y por magia de tu arte, crear el nivel

de las almas, al ritmo, color y gracia

de la abeja andaluza: ala, oro y miel!...<sup>6</sup>

En cualquier caso, la Argentina también consideró especial esta experiencia en Buenos Aires y mantuvo un vínculo de afecto, sobre todo, con las hermanas Ruanova, a quienes al poco de marcharse les rogaba que le dieran un abrazo a todas las bailarinas “diciéndoles lo mucho que me acuerdo de ustedes y lo que las quiero. Lo mismo a los hombres” (Murga Castro, 2020: 228)<sup>7</sup>.

5. “El rumor de anoche”, *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 15.

6. *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 31 de agosto de 1933, p. 14.

7. Carta de Antonia Mercé a las hermanas Ruanova, 18 de septiembre de 1933, a bordo del Florida. Archivo Carlos Manso.

No obstante, en este viaje también fueron fundamentales las redes que la Argentina tejió con la crítica. Con motivo de una semblanza por la llegada de la bailarina, Antonia Mercé escribió agradeciendo la comprensión de su arte a Edmundo Guibourg, célebre por su columna dedicada a las artes escénicas “Calle Corrientes” en *Crítica* (Murga Castro, 2020: 225)<sup>8</sup>. Asimismo, estableció relación con el periodista Raúl Alejandro Apold y, en concreto, con Pablo Suero, crítico de *Noticias gráficas*, quien confesó en su libro *Figuras contemporáneas* que Antonia Mercé fue “la artista para la cual yo me había convertido en devoto y escoliasta de la danza” (Suero, 1943: 318). Por tanto, el paso de la Argentina, como se apuntará a continuación, impactó también en el campo cultural argentino y favoreció la preocupación por la danza en la crítica porteña. En las siguientes visitas de la artista a Buenos Aires como solista en 1934 y 1935, este núcleo de críticos colaboró en la consolidación definitiva del arte estilizado de la Argentina en su país natal.

### La recepción de Antonia Mercé y *El amor brujo* en el Teatro Colón

Establecida la red que se fraguó en torno a Antonia Mercé en 1933, cabe plantearse cómo se entendió y se valoró el paso de la bailarina y cuál fue su impacto. Como apunta Destaville (2005: 34), el paso de la Argentina supuso “un repentino cambio en la temática de los ballets representados”, sobre todo por la representación que hasta ese momento se había realizado en el Teatro Colón de *El amor brujo* en las temporadas de 1929 y 1930 con coreografía de Boris Georgievich Romanov<sup>9</sup>. Este coreógrafo, “como discípulo fiel de Fokin, estaba adherido al principio del *ballet d'action* [...] y era uno de los que reaccionaban contra las extensas obras académicas de Petipa” (Destaville, 2008: 43), por lo que continuaba la visión de lo español trazada por los Ballets Russes de Diaghilev y el coreógrafo Léonide Massine.

Por esa razón, la estilización de Antonia Mercé se convirtió en un lenguaje de innovación que proponía una nueva vía en las artes escénicas porteñas, sobre todo si se tiene en cuenta el apogeo que los espectáculos de temática española vivían, generalmente dentro de las variedades, aún en esa época en Buenos Aires. Juan Carlos Paz, en ese sentido, señala que “esa tendencia a despejar al ballet de ‘litterature’, descarnándolo en lo posible para ofrecer su íntimo sentido plástico y expresar a través de él todo lo temperamental, se tradujo con una propiedad quizás insuperable en la danza popular española”<sup>10</sup>. Paz parece apuntar que la estilización se fundía con una decidida voluntad de usar el lenguaje coreográfico como articulación del ballet, por lo que toda la producción dramaturgica y literaria que generó en los veinte Antonia Mercé y la poca que logró estrenar superan las formas intermedias entre la danza y el teatro para situarse en el terreno coreográfico a pesar de que la *litterature* estaba presente en sus procesos de composición.

Asimismo, Agustín Remón destaca otra particularidad del estilo de Antonia Mercé como probidad para la escena porteña. Remón alaba la virtuosidad de la bailarina que lograba concebir un ballet sin grandes efectos acrobáticos ni deturpaciones de las fuentes de inspiración de origen popular:

8. Carta de Antonia Mercé a Edmundo Guibourg, 3 de agosto [de 1933], Buenos Aires. Archivo Carlos Manso.

9. Se conserva en la Biblioteca del Teatro Colón el programa del 31 de agosto de 1933 firmado holográficamente por Antonia Mercé, Ernest Ansermet y Lida Martinoli, quien escenificó el ballet *Silfides*. También firmó la Argentina el programa del 4 de septiembre de 1933 cuando ejecutó un recital en solitario acompañada del pianista Luis Galve.

10. Juan Carlos Paz, “En ‘El Amor Brujo’ culmina el arte de A. Mercé”, *Crítica* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 15.

La depuración de las danzas andaluzas, sin mermarles un ápice de su fuerza expresiva, de su esencia emocional.

La estilización sin desvirtuarlo, del baile flamenco que “Argentina” ha elevado a la categoría de un *ballet*.

Pero de un *ballet* sin gimnasia ni mecanismo, aunque con toda su graciosa levedad.<sup>11</sup>

Todas estas miradas vienen a encauzarse en una conclusión clave, a mi modo de ver, de lo que supuso *El amor brujo* y los recitales de la Argentina en Buenos Aires. Estos críticos no solo estaban aventurando algunas impresiones personales de lo que había aportado Antonia Mercé a la danza española y al ballet internacional, sino que la utilizaron como ejemplo del camino que debería seguir la escena porteña. Por ello no se trata solo de entender el paso de Antonia Mercé en tanto que consolidación de un ballet español internacional, sino como vía de innovación también para el campo cultural en el que se insertaba y que mantenía un lazo cultural y diplomático con España a través de la colonización. En ese sentido, se comprende la programática visión panhispánica que proyectó la Argentina al apropiarse de danzas regionales y asumir imaginarios coloniales que, por otro lado, también reprodujeron otras bailarinas españolas en América Latina, como Encarnación López, la Argentinita (Cadús, 2022; Murga Castro, 2022). En cualquier caso, estas lecturas desembocaron en la siguiente afirmación de Pablo Suero, que reprodujo en varios artículos y críticas:

Antonia Mercé ha hecho por sí misma esa obra de estilización que en Rusia necesitara una Escuela Imperial mantenida durante varios reinados y el movimiento de un grupo de bailarines de genio, como el desdichado Nijinsky, directores y artistas como Darguileff [sic], músicos, escritores, escenaristas, decoradores, todo, en fin, aquel complejo y rotundo engranaje que impuso a los públicos de Europa el ballet ruso, no sólo como una revolución en materia coreográfica, sino como un movimiento renovador del espectáculo y de la escenografía.<sup>12</sup>

Además, como comentó Edmundo Guibourg, la programación del ballet *El amor brujo* junto a un estudio coreografiado por Bronislava Nijinska y al ballet *Silfides* protagonizado por Lida Martinoli (razón de la renuncia del anterior directorio del Teatro Colón):

parecía elegida adrede a objeto de demostrar en forma palmaria e incontrovertible el salto inmenso que va de una tentativa de ballet, clorótica tentativa, a un ballet de carne y hueso, hecho y derecho, un ballet con sangre propia y respiración propia, un ballet con áspero sabor a arcilla de país cálido, colorido y rumoreante, ballet capitoso que se descarna en ancestrales gestos hieráticos para que el amor y la muerte se rocen al conjuro de evocaciones henchidos de superstición.<sup>13</sup>

Guibourg destacaba también en su crítica que las funciones de Antonia Mercé sobrepasaban los ámbitos de la interpretación y la coreografía, ya que asumió también la dirección escénica. Este crítico verbalizó una de las virtudes de la propuesta balletística

11. Agustín Remón, “¡‘Argentina’, estás a mano con Dios”, *El Hogar* (Buenos Aires), 18 de agosto de 1933, p. 31.

12. Pablo Suero, “El arte admirable de la Argentina triunfó ayer en el Teatro Colón”, *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 13 de agosto de 1933, p. 13. Ideas semejantes se reprodujeron en sus artículos “Viendo bailar a la Argentina” en *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 15 de agosto de 1933, p. 12, y “La celebrada artista dio una magnífica versión de la o[bra]”, *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 15.

13. Edmundo Guibourg, “Calle Corrientes. Sortilegios en Una Cueva de Albaicín”, *Crítica* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 15.

de la Argentina que consistía en su ascunción de varias funciones desde la producción a la dirección escénica:

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.<sup>14</sup>

Es más, en otros trabajos (Coello Hernández, 2020), ya hemos apuntado cómo la Argentina asumía una participación activa, incluso, en la dramaturgia, lo que provocó la indignación de Cipriano de Rivas Cherif, el libretista que más proyectos le envió y de quien representó *El fandango de candil* y *El contrabandista*, porque:

Yo la estimo a V. como colaboradora de todos mis libretos de baile, y que dejo a V. la interpretación coreográfica del argumento en absoluto. Insisto [...] en que todas mis demás obras que V. haga han de ir firmadas: “escenario de C. Rivas Cherif reglé por Argentine”. Y si no retiro mi repertorio!!! Usted es mi colaborador et comment!<sup>15</sup>

A nivel dramático, cabe mencionar que en los programas de mano conservados en la Biblioteca del Teatro Colón se observan cambios con respecto a otras representaciones de *El amor brujo* y Suero señala que se ejecutó el ballet “ciñéndose de muy cerca a la pantomima ideada por Gregorio Martínez Sierra”<sup>16</sup>. Aunque la autoría de la gitanería era de su mujer María de la O Lejárraga, la transición del propósito de 1915 al ballet de 1925 se produjo en circunstancias especiales y, cuando se habla del ballet, habría que valorar al compositor Manuel de Falla como coautor del libreto, ya que él lo finalizó tras la ruptura de la amistad con el matrimonio en 1921. Aun así, se valoró como positiva la “concisión: en el modo de expresar, en el número de personajes, limitados a la absoluta necesidad, y en la acción de conjunto, sin la menor intención espectacular a que se nos tenía acostumbrados (mal acostumbrados)”<sup>17</sup>. Precisamente por ello, en una capital donde la española<sup>18</sup> estaba presente en los escenarios, y a pesar de las representaciones anteriores de *El amor brujo*, la propuesta de la Argentina se vivió como un estreno porque era “la primera, única y definitiva realización de un *ballet* español”<sup>19</sup>.

Llama la atención que la experiencia en el Teatro Colón no se repitiera con posterioridad con otros ballets del repertorio de Antonia Mercé y que se truncara la consolidación de la propuesta balletística de la bailarina. Al año siguiente, en *Crítica*, se publicó una nota anónima (intuimos que propiciada por Guibourg) que anunciaba que a través de telegrama se rechazaba repetir la programación de la artista porque

14. Olmedilla, Juan G., “Madame Argentina, Chevalier de la Legión d’Honneur, y gloria del baile español”, *Crónica* (Madrid), 5 de abril 1931, p. 9.

15. Carta de Cipriano de Rivas Cherif a Antonia Mercé, la Argentina, 24 de octubre de 1927. Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre (Barcelona), 12980-12980bis.

16. “Un espectáculo de danzas en el Colón. En ‘El amor brujo’ intervino Antonia Mercé, ‘Argentina’”, *La Nación* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 7.

17. Juan Carlos Paz, “En ‘El Amor Brujo’ culmina el arte de A. Mercé”, *Crítica* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 15.

18. Se entiende por “española” todo aquel espectáculo escénico en que se exageran los imaginarios de lo español y, por tanto, las danzas de origen español o flamenco se convierten en una caricatura prefijada y comercial del horizonte de expectativas del público que las consume. En definitiva, se trata de la solidificación de la mirada romántica que, en el siglo XIX, se proyectó sobre el arte español desde Europa, especialmente desde Francia.

19. Pablo Suero, “La celebrada artista dio una magnífica versión de la o[bra]”, *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 30 de agosto de 1933, p. 15.

“parece que la Municipalidad de Buenos Aires no cree haber ganado bastante dinero con la actuación de Antonia Mercé [...] pues ha ofrecido para una nueva actuación una cantidad menor de la que abonara en 1933”<sup>20</sup>. Finalmente, la Argentina volvió a subir a las tablas del Colón con sus afamados recitales individuales, pero no volvió a representar un ballet en Buenos Aires.

En este sentido, Pablo Suero se quejaba tras su fallecimiento en 1936 de la falta de iniciativa y condecoraciones para con Antonia Mercé (como habían realizado los gobiernos francés y español), sobre todo al considerarse a la artista como una eminenencia nacional. Así, sentenciaba el periodista que los contratos de la Argentina con el Teatro Colón “cuentan entre los pocos que rindieron ganancia a nuestro primer coliseo” (Suero, 1943: 325).

### La repercusión del paso de Antonia Mercé por Buenos Aires en 1933

La trascendencia de la visita de 1933 de Antonia Mercé no solo se entiende a nivel artístico sincrónicamente en el ámbito porteño, sino que generó otros debates que, en su mayoría, quedaron abiertos y que afectaron a lo pedagógico, a lo legislativo y a la proyección del ballet español que vivió en ese año un momento de inflexión, con los escasos precedentes del estreno de *El sombrero de tres picos* en 1919 por los Ballets Russes de Diaghilev y las giras de los Ballets Espagnols de la Argentina entre 1927 y 1929.

Una de las preocupaciones en los debates en España en torno a la danza fue la configuración de una escuela nacional que nutriera los intentos de crear políticas nacionales para el arte coreográfico. Ya Idoia Murga Castro (2016: 144) había destacado el intento de Max Aub por proponer a Antonia Mercé, la Argentina, o a Encarnación López, la Argentinista, como directoras de la Escuela Nacional de Baile, contemplada dentro del Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, destinado al Presidente de la República, Manuel Azaña, firmado el 12 de mayo de 1936. Este proyecto no llegó a realizarse por el comienzo de la guerra y la defunción de la Argentina el mismo día. Sin embargo, responde a inquietudes que ya tenía la bailarina, puesto que en su paso por el Cono Sur en 1933 había declarado:

Yo no quiero una escuela de danza para hacer negocio. Quiero una escuela pequeña con muy pocas alumnas, para ver si logro hacer que alguna haga algún día esto que yo hago y que es mi arte y que se moriría de otro modo conmigo. En Buenos Aires sería imposible esa pequeña escuela...<sup>21</sup>

Aunque este proyecto no se materializó, destacan las palabras de Pablo Suero en *Figuras contemporáneas* quien apuntó que “debemos soportar la vergüenza de que en Montevideo se le haya ofrecido a Antonia Mercé [...] la dirección de una escuela nacional de baile a formarse, proyecto que estaba en gestación y que hubiera llegado a realizarse sin duda, y que a Antonia Mercé le complacía y halagaba sus más íntimos sentimientos” (Suero, 1943: 324-325). Debe tenerse en cuenta que esta búsqueda, de acuerdo con el proyecto europeísta, especialmente francófilo, ya se estaba desarrollando con la presencia de maestros rusos en el coliseo porteño.

20. *Crítica* (Buenos Aires), 12 de abril de 1934, extraído de los recortes de enero-mayo de 1934 conservados en la Biblioteca del Teatro Colón.

21. “Y qué es el arte, dice la Argentina, sino un gran amor”, *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 13 de septiembre de 1933, p. 9. Probablemente fuese escrito por Pablo Suero.

Durante el mes que estuvo Antonia Mercé en Buenos Aires, sus actuaciones produjeron un acto simbólico de especial trascendencia para la dignificación de la danza en el contexto argentino. Por primera vez una coreógrafa era designada socia de la Sociedad Argentina de Autores, lo que llevó a Edmundo Guibourg a alentar una legislación que contemplase la propiedad intelectual de la coreografía y la consiguiente protección del desempeño artístico en la danza<sup>22</sup>. Esta sociedad propuso, entonces, que la condecorada Antonia Mercé realizara un recital de danzas en el Colón en un acto benéfico a favor de la Asociación de Actores y la Biblioteca de la Sociedad de Autores, lo que generó un problema con respecto al contrato que había firmado la Argentina con el Teatro Colón. Según el décimo artículo del convenio del 26 de agosto de 1933 entre Arnold Meckel, mánager de la artista, y el nuevo Directorio del Teatro Colón (firmado por el administrador general del coliseo, Grassi Díaz, y el interventor del mismo, Athos Palma), se acordaba que entre “sesenta días antes y hasta sesenta días después de terminado [el contrato], la artista no podrá actuar en forma alguna en representaciones teatrales, conciertos, audiciones radiotelefónicas, etc., que se realicen en la Ciudad de Buenos Aires, sin intervención o permiso por escrito del Teatro Colón”<sup>23</sup>. En efecto, se desaprobó la participación de la Argentina, a pesar de que había aceptado.

Edmundo Guibourg criticó, pues, la actitud de la Municipalidad al impedir el acto.<sup>24</sup> Ante la negativa que dio el interventor del teatro, Athos Palma, la Argentina entregó un cheque de 1.000 pesos para solventar los problemas de los asociados. Igualmente, fue aplaudida la decisión de la artista al negarse a actuar debido al cambio sin previo aviso de la cantante María Brizio, que actuó en *El amor brujo*, por Antonieta Silveyra Lenhardson,<sup>25</sup> consciente quizá de las decisiones unilaterales que el nuevo directorio del coliseo porteño estaba tomando. Todas estas aportaciones a la escena argentina, sobre todo a nivel simbólico, favorecieron que el día 7 de septiembre se celebrara un homenaje en su honor,<sup>26</sup> justo dos días antes de su última actuación y a tres días de su partida a Europa vía Montevideo-Río de Janeiro.

Probablemente la cláusula de este contrato impidió la estancia de la Argentina en Buenos Aires, cuyos compromisos en Europa eran en octubre, y, sobre todo, obstaculizó la posibilidad de que se cumplieran los rumores de contratación propuestos en 1933 por Enrique Díaz Argüelles para el Teatro Avenida<sup>27</sup> o Humberto Cairo para el Teatro Florida.<sup>28</sup> Sin duda, este último coliseo habría sido rechazo por la propia bailarina si se tiene en cuenta su programación centrada en las revistas y variedades, mundo del que se había desligado la Argentina una década antes. No obstante, la oferta de Díaz Argüelles para el Avenida abre la posibilidad de repensar los discursos historiográficos en torno a la dramaturgia para ballet español en Buenos Aires, puesto que esta sala se convirtió en el espacio idóneo para la programación de obras extranjeras, especialmente españolas, donde se representaron dramas icónicos de Jacinto

22. Edmundo Guibourg, “Calle Corrientes. Propiedad de la Creación Escénica”, *Crítica* (Buenos Aires), 31 de agosto de 1933, p. 15.

23. Fotocopia conservada en el sobre de Antonia Mercé, la Argentina, n. 3 del Fondo Carlos Manso conservado en el Instituto Nacional de la Música (Buenos Aires).

24. “Calle Corrientes. Los Dueños del Teatro Colón”, *Crítica* (Buenos Aires), 6 de septiembre de 1933, p. 11.

25. “Regaló mil pesos a los actores y evitó un agravio a una cantante”, *Crítica* (Buenos Aires), 7 de septiembre de 1933, p. 18.

26. “Tuvo amplias proporciones el homenaje de la gente del teatro a Antonia Mercé”, *La Nación* (Buenos Aires), 8 de septiembre de 1933, p. 11.

27. *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 2 de noviembre de 1933, p. 12.

28. *Crítica* (Buenos Aires), 5 de septiembre de 1933, p. 15

Benavente, los hermanos Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, los hermanos Antonio y Manuel Machado o Federico García Lorca dentro de la compañía de Lola Membrives.

La actriz hispanoargentina, de acuerdo con la prensa de 1933, se mostraba como el correlato teatral de la Argentina por su calidad y su innovación, y precisamente ambas compartieron mesa durante el homenaje a la bailarina propiciado por los asociados de la Sociedad Argentina de Autores el 7 de septiembre de 1933. Pero llama poderosamente la atención que Antonia Mercé acudiera en dos ocasiones a ver la representación de *Bodas de sangre*, de García Lorca, en el Teatro Maipo,<sup>29</sup> el gran éxito de la temporada de ese año para Membrives. Las concomitancias entre la estilización y tratamiento de lo popular entre Argentina y García Lorca son evidentes, aunque este último colaboró con Encarnación López Júlvez, la Argentinita, en la Compañía de Bailes Españoles que se inauguró precisamente ese año de 1933.

No obstante, la aportación e influencia de Antonia Mercé y *El amor brujo* parecen un precedente claro de lo que preocupó a García Lorca en su estancia en Buenos Aires. En especial, la balletización y configuración de un nuevo lenguaje coreográfico se filtraron en la versión de *La zapatera prodigiosa* protagonizada por Lola Membrives y el posterior fin de fiesta, donde destacaba Helena Cortesina, que subieron por primera vez al Teatro Avenida el 1 de diciembre de 1933. Sin duda, las dotes líricas y los orígenes como tonadillera de Membrives explican su predisposición a esta experimentación y conjugación de lenguajes escénicos. En ese sentido, cabe pensar que el paso de Antonia Mercé por Buenos Aires consolidó su propuesta artística y marcó un camino hacia la renovación de lo español de manera estilizada, lo que origina un cambio que hubiese tenido cierta continuidad también en España si la Guerra Civil no hubiera comenzado tan solo tres años más tarde.

## Conclusiones

En cualquier caso, en 1933, mientras que Antonia Mercé y Federico García Lorca llevaban sus propuestas renovadoras a la escena porteña con un claro impacto en el arte coreográfico, la Argentinita comenzaba a marchar su compañía de ballets, donde destacan la primera representación en España de *El amor brujo* en el Teatro Falla de Cádiz y el estreno absoluto de *La romería de los cornudos* en el Teatro Español de Madrid. Este ballet, con libreto de Cipriano de Rivas Cherif a partir de un poema de García Lorca, se fraguó en 1927 para los Ballets Espagnols de la Argentina y se convirtió en una herencia en la Compañía de Bailes Españoles, lo que solo viene a confirmar que en 1933 tanto a nivel nacional como internacional se estaba consolidando el ballet español. De hecho, justo a pocos días de la llegada tan anunciada en los periódicos porteños de Antonia Mercé, se publicaba un texto de Corpus Vargas sobre *El amor brujo* de la Argentinita en el Teatro Español de Madrid donde ironizaba con que Encarnación López “bailando, no es el diminutivo de la Argentina” y concluía: “Antonia Mercé, la Argentina, es en el baile lo equivalente de Albéniz o Falla en la música. Encarnación, la Argentina [*sic*], está mejor cuanto más netamente se ciñe a lo popular; pero lo popular no es espontáneo, sino una de las maneras que hay de seguir la tradición más culta”<sup>30</sup>.

29. *Noticias gráficas* (Buenos Aires), 7 de agosto de 1933, p. 15.

30. Corpus Vargas, “Teatro romano y ópera flamenca”, *La Nación* (Buenos Aires), 6 de agosto de 1933, p. 3. Se fecha el texto en “julio de 1933”. Llama la atención que José María Salaverría en su artículo “El bailarín inspirado”, publicado el 17 de septiembre de 1933 en *La Nación* (Buenos Aires), sección 2, p. 1, se centre en Rafael Ortega, el primer bailarín, despreciando a la Argentinita.

No obstante, como comentábamos al comienzo, el estreno de *El amor brujo* en el Teatro Colón en 1933 inauguraba una tendencia común en la última etapa de la Argentina que, a falta de la posibilidad de una compañía propia, consistía en la creación de un elenco *ad hoc* para la representación de su obra cumbre en teatros públicos destacados. Luego, vendrían los hitos de la reposición de la obra de Falla y Lejarraga en el Teatro Español el 28 de abril de 1934 dentro de los Festivales Extraordinarios de Música y Bailes Españoles organizados por la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y en el Théâtre National de l'Opéra de París el 19 de junio de 1936. Sin embargo, como ya hemos comentado en Coello Hernández (2021: 131), en España se vivió un adelanto de *El amor brujo*, con la representación de una de las unidades dramáticas más importantes del ballet (a saber, la consecución de los números “Danza del Terror”, “El círculo mágico” y “Danza Ritual del Fuego”) en las actuaciones que la Argentina ofreció en abril de 1933 en el Teatro Calderón, meses antes de representarlo en el Colón. Esto confirma la intención de Antonia Mercé por difundir su aportación balletística que le valió, incluso, que el músico Salvador Bacarisse la denominara como “creadora del ‘ballet’ español”<sup>31</sup>.

Buenos Aires se convirtió, pues, en un espacio de consolidación de la figura de Antonia Mercé al subirse al coliseo porteño más importante. Pero también removió los cismas de la escena del Cono Sur por su aportación dancística, por su visión totalizadora de la escena más allá de la interpretación y la coreografía, por sus intenciones pedagógicas, por situar el debate de la autoría y la propiedad intelectual de la danza en el contexto argentino y por asentar una vía de renovación dramatúrgica en España a través del ballet.

---

31. “‘La Argentina’ en el Calderón”, *Luz* (Madrid), 21 Abril 1933, p. 13.

## Bibliografía

- » Cadús, Eugenia. (2022). “Dragging identidades: La Argentinita baila como gaucho”, en I. Murga Castro, C. Miguel Arroyo, I. López Arnaiz y A. Coello Hernández (eds.), *Tras los pasos de la Sífide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 199-204. [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/tras-los-pasos-de-la-silfide\\_10051/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/tras-los-pasos-de-la-silfide_10051/)
- » Coello Hernández, Alejandro. (2020). “Antonia Mercé, la Argentina, y Cipriano de Rivas Cherif en *El fandango de candil* (1927): gestación y análisis dramático”, en *La investigación en danza. Madrid online 2020*, Mahali: Valencia, 73-76.
- » Coello Hernández, Alejandro. (2021). “‘Una invitación a viajar por España’: el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina, dentro de la política dancística de la II República Española”, *Tenso diagonal*, 11, 114-136. <https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/306/250>
- » Destaville, Enrique Honorio. (2005). “Un poco de historia sobre el Ballet Estable del Teatro Colón de Buenos Aires”, en M. Faillace (coord.), *Memoria y presente del Ballet del Teatro Colón. 1925-2005*, Buenos Aires: Teatro Colón, 17-99.
- » Destaville, Enrique Honorio. (2008). “Mirada sobre el siglo XIX y el siglo XX en sus primeros años”, en B. Durante (coord.), *Historia General de la danza en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 13-49.
- » Langendorf, Jean-Jacques. (2005). *Vies croisées de Victoria Ocampo et Ernest Ansermet. Correspondance 1924-1969*, París: Buchet-Chastel.
- » Manso, Carlos. (1993). *La Argentina, fue Antonia Mercé*, Buenos Aires: Ediciones Devenir.
- » Manso, Carlos. (2008). “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919-1959)”, en B. Durante (coord.), *Historia General de la danza en la Argentina*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 51-141.
- » Murga Castro, Idoia. (2016). “Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República”, en I. Murga Castro y J. M. López Sánchez (eds.), *Política cultural de la Segunda República Española*, Madrid: Pablo Iglesias, 125-147.
- » Murga Castro, Idoia (dir.). (2020). *Antonia Mercé, la Argentina. Epistolario (1915-1936)*, Madrid: Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. <https://www.musicadanza.es/contenidos/AntoniaMerce/epistolario/>
- » Murga Castro, Idoia. (2022). “Bailar coloniza(n)do: danza española e Hispanidad tras la decadencia del Imperio”, en I. Murga Castro, C. Miguel Arroyo, I. López Arnaiz y A. Coello Hernández (eds.), *Tras los pasos de la Sífide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 205-219. [https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/tras-los-pasos-de-la-silfide\\_10051/](https://www.libreria.culturaydeporte.gob.es/libro/tras-los-pasos-de-la-silfide_10051/)
- » Ocampo, Victoria. (1967). *Testimonios. Séptima serie (162-1967)*, Buenos Aires: Editorial Sur.
- » Suero, Pablo. (1943). *Figuras ocultas*, Buenos Aires: Sociedad Impresora Argentina.

