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

José Gabriel Rabasco Aguilar
Universidad Complutense de Madrid
joserabasco36@gmail.com

Resumen

Visión de las relaciones artísticas producidas durante la vida de *Les Ballets Espagnols de La Argentina*, los cuales cambiaron la percepción artística dentro del panorama dancístico español, a través del análisis de uno de sus Ballets: *El fandango del Candil*. Este estudio tiene como fin clarificar la idea y estructura compositiva original, mantenimiento y transformaciones acaecidas en este ballet, a través de un estudio y análisis de la partitura original cedida por la Residencia de Estudiantes de Madrid. Además, busca poner en valor a los componentes creativos que junto a la bailarina crearon uno de los primeros ballets con argumento que unían bajo la guía coreográfica las artes plásticas, musicales y dramáticas en un espectáculo de arte total.

Palabras clave: Antonia Mercé La Argentina, danza española, Edad de Plata, Gustavo Durán, Néstor de la Torre, vanguardia, ballet.

A SILVER FANDANGO:
THROUG THE ARTISTIC RELATIONS AND NEW CONTRIBUTIONS ABOUT
LA ARGENTINA AND THE BALLET CALLED *EL FANDANGO DE CANDIL*

Abstract

The objective of this paper is to present a vision of the masterpieces of several artists who were involved in the existence of *Les Ballets Espagnols de La Argentina* and changed the perception of the Spanish dance scene through the analysis of one of their ballets called *El fandango del Candil*. Thus, the aim of this paper is to clarify the original compositional structure, maintenance and transformations that occurred this ballet by studying and analyzing the original sheet music provided by *La Residencia de Estudiantes de Madrid*. Furthermore, it seeks to highlight the creative components that, together with the dancer, created one of the first ballets with a plot that under the plastic, musical and dramatic arts under choreographic guidance in an ultimate art performance.

Keywords: Antonia Mercé La Argentina, Spanish dance, Spanish Silver Age, Gustavo Durán, Néstor de la Torre, vanguard, ballet.

DOI: https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.06.03
Revista de Historia del Arte, 6; noviembre 2023, pp. 65-77; ISSN: e-2660-9142
Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

1. INTRODUCCIÓN

Comúnmente se suele decir que tras una gran obra hay una gran mente y este es precisamente el primer eslabón de la gran cadena sobre la cual se enfocará este estudio. No podemos entender la danza española en el siglo XX sin tomar como referente la maravillosa mente creadora de Antonia Mercé y Luque, apodada *La Argentina* (1890-1936). Antonia Mercé supo revalorizar la danza española y elevarla a una categoría superior, es decir, extraer la esencia más pura de sus danzas y crear un nuevo concepto que revolucionaría la manera de comprender y visualizar este arte. Globalizó una disciplina que ya era universal (recordemos la mira extranjera sobre España en el siglo XIX y la importancia de los y las bailarinas boleras incrementada por las exposiciones internacionales). Para tal hazaña, esta bailarina consiguió rodearse de pintores, escritores y músicos que me refería con ese sustantivo a poner la mira (como metáfora referente al dispositivo de un arma de fuego que sirve para dirigir la mirada hacia el objetivo al que se apunta...) junto a su capacidad creativa y dotes dancísticas, lograrían crear un nuevo concepto en la danza de nuestro país: la obra escénica como premisa de arte total.

La figura de *La Argentina* supone un hito en la creación dancística y escénica española en el siglo XX, así como en la concepción primigenia de esa revolución única. Los ballets de Antonia Mercé sirvieron de escaparate internacional a una serie de músicos, artistas plásticos y pictóricos que iniciaban su carrera profesional. 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, brindaron 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 un camino de consulta esencial para entender el contexto artístico ligado al escénico general desarrollado en el periodo tratado en este artículo. Al igual que *La Argentina* evolucionó en la concepción de sus bailes, del mismo modo los decorados, escenografía de sus obras, así como la música, evolucionaron de acuerdo al espíritu renovador de su danza[1].

Para abordar este trabajo de investigación sobre una de sus principales obras, es preciso focalizar la atención en la figura y el papel de *La Argentina* en los procesos de creación y desarrollo de sus piezas. Para ello se ha consultado en una gran variedad de escritos sobre la artista. La bibliografía es muy extensa: monografías, reseñas, conferencias, congresos, escritos complementarios con capítulos o artículos sobre Antonia Mercé, legados y colecciones internacionales o partituras, etc. Mas aún se carece de una monografía que recoja toda la información dispersa para su mayor accesibilidad y consulta. No podemos iniciar este proceso sin apoyarnos en una de las pocas y principales biografías de la bailarina, titulada *La Argentina, fue Antonia*

[1] Según Murga Castro (2009): «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».

Merce [sic], escrita por Carlos Manso (1993), o bien en los últimos y cruciales artículos de investigación promulgados por la doctora Guadalupe Mera[2] en cuanto al contexto dancístico de primeros del siglo pasado o de la propia vida de la bailarina como son los nacidos de la pluma de la profesora Ana Alberdi (2017).

Como decíamos, la base de toda creación se aglutina en torno a esa mente que la hace nacer y es en *La Argentina* donde comienza la raíz de este intrincado árbol artístico. Antonia Mercé y Luque nace el 4 de septiembre de 1890, en Buenos Aires. Sus padres eran españoles y ambos ejercían en los teatros la profesión de bailarines. Su padre, Manuel Fernández, fue un importante coreógrafo el cual le inyectó la disciplina de la técnica y el rigor a la hora de bailar. En cambio, su madre, María Josefa Mercé Luque, que también era bailarina bolera y según Ana Alberdi (2022) llegó a formar parte del cuerpo de baile del Teatro Real entre 1884 y 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 (sita en la calle del Olmo) 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. Según Patricia Molins (2017) 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. 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 en el mundo de las pequeñas operetas de carácter español. En estas obras escénicas (que giraban por las Américas y Europa) 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*, del maestro Joaquín Valverde, autor de zarzuelas como *Cádiz* o *La Gran Vía*. De esta forma Antonia Mercé comenzó a extraer pequeñas partes de las obras antes mencionadas que se añadían a su repertorio de solista y que consolidaron un gran éxito hasta las postrimerías de su muerte. Un ejemplo de estos solos es *La Corrida* extraída de la obra *La Rose de Grenade*, éxito que cosechó en Francia y que mantuvo en su haber modificándolo hasta sus últimos suspiros escénicos.

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,

[2] Para una mayor información sobre el impacto e influencia de los Ballets Rusos en la sociedad cultural madrileña de primeros del xx, véase Mera, Guadalupe (2013).

México y Montevideo con un repertorio muy amplio de bailes tradicionales y otros tantos de carácter musical culto en cuyo haber se encuentran *La danza de los ojos verdes* de Enrique Granados, *Córdoba* de Albéniz, *La andaluza sentimental* de Turina o *Habanera* de Sarasate. *La Argentina* creó un arte bello, plenamente moderno e impecable desde un punto de vista técnico pero que seguía ligado a la tierra, delimitando sus ideas y su novedoso concepto de danza. Para este propósito se rodeó de artistas e intelectuales de valía reconocida: Gustavo Bacarisas, Mariano Andreu, Salvador Bacarisse, Beltrán y Masses, Óscar Esplá, Manuel de Falla o Ernesto Halffter. No faltaron compañeros 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[3]. 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*. Así lo estrena en el Teatro *Trianon-Lyrique* de París con diseño de decorados y vestuario de Gustavo Bacarisas y arreglos orquestales del propio maestro gaditano. 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. En esa nueva idea 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 Volksoper de Hamburgo, en la primera actuación de *Les Ballets Espagnols*, *El fandango del 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 pertinentes dos días antes del estreno del mismo. Más tarde vendrían las giras de 1928 por los Estados Unidos, Japón, China, Indochina, Egipto, Tokio o Hong Kong. En marzo de 1929, *la Argentina* reaparece en la Ópera Cómica de París cosechando numerosos éxitos. De nuevo a finales de 1929,

[3] Recogido en Manso 1993, 164: «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».

realizará una de sus últimas giras por los Estados Unidos: Chicago, Saint Louis o Los 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, quedando en el tintero numerosos proyectos coreográficos. Desde ese momento y aunque no podemos hablar de una disolución oficial de la compañía, 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).

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 mira 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. *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 La Argentina* germinan en un conjunto de relaciones estrechas entre la artista emprendedora y una serie de creadores colaboradores.

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 Bacarisas.
2. *El fandango del 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, música de Óscar 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.
6. *Sonatina*: música de Ernesto Halffter sobre poema de Rubén Darío y decorados de Beltrán y Masses/Andreu.
7. *Juerga*: libreto de Tomás Borra, música de Julián Bautista y decorados de M. Fontanals.

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 recoge 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 veinte, un *Don Juan*, un ballet sobre la semana Santa (*La pasión de Sevilla*), *La gitanilla* de Cervantes, un ballet titulado

Kimbombó sobre música de Ponce, decorados de Vallé y libreto de Salazar, 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. Toda esta prolífica producción artística sería impensable sin un primer eslabón, por eso es indispensable, para entenderla, abarcar la gestación del primer ballet que fue estrenado en la ya creada compañía: *El fandango del Candil.*

2. *EL FANDANGO DE CANDIL*. SU PRIMER BALLET

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 y necesita contar con artistas de cierta juventud creativa y ambición artística que compongan su boceto coreográfico que titularía *El fandango del Candil*. De esta manera, el músico Gustavo Durán se encarga de la composición y orquestación del ballet, tarea en la que fue ayudado, según Almeida Cabrera (1995, 35), por 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 Martín Fernández de la Torre, encargado en este caso de los bocetos escenográficos, de vestuario y el diseño de la luminotecnia del futuro ballet, mostrando e incentivando su emotiva y estrecha relación[4]. En el mes de octubre, tanto escenografía como partituras están acabadas. De nuevo las misivas de Antonia a Gustavo Durán fechadas en junio-julio de 1927 nos aclaran y nos acercan 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. El ballet fue un éxito, como demuestra de nuevo 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[5].

[4] Inglott, 1927 en Almeida Cabrera: «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» (1997, 35).

[5] Meckel, 1928, en Epistolario Antonia Mercé La *Argentina*: «Quisiera transmitirle en pocas palabras mi impresión sobre *El fandango de candil*. [...] ha tenido mucho éxito en casi todas partes; lo que le falta es un poco más de acción escénica, y algunos bailes más. [...] 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 bailaría Antonia en el momento de su entrada [...]» (2020, 115).


SEGUNDA PARTE:
Los Ballets

EL FANDANGO DEL CANDIL

Preludio, Panaderos, Zorongo y Bolero

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

Figura 1. Ficha del ballet *El fandango del Candil*, extraído de *Homenaje a Antonia Mercé «La Argentina» (1890-1990)*, archivo de José Gabriel Rabasco Aguilar.

La casi inexistencia de grabaciones musicales de este ballet imposibilita el análisis y el deleite auditivo 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 (fig. 1), especificados en la página 239 del libro *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 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 (fig. 2). 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[6].

Los números musicales coreografiados 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*

[6] Recogido en Almeida Cabrera, P. (1995). *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, p. 36.



Figura 2. Escena de *El fandango del Candil*, 1927, archivo fotográfico del Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.

ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 6; 2023, PP. 65-77

Antonia Mercé (1890-1990), un *divertissement* de danzas y extractos de los ballets de Antonia Mercé (*Triana* y *El fandango del Candil*) y que en el caso de este último, se hizo 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.

Un hecho fundamental para este trabajo de investigación ha sido el análisis de la partitura original del ballet conservada en la Residencia de Estudiantes de Madrid y que, gracias a la cesión por parte de las herederas de Gustavo Durán, ha sido posible el acceso y posterior estudio. De esta forma, lo que en un principio surgió como una 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 en el homenaje de 1990 se titula en la partitura original como *Danza de Geroma (Panaderos)* y es el número que abre la escena VI (fig. 3).
– El famoso *Bolero* se inserta tras la escena VIII (fig. 4), volviéndose a repetir en la escena X.

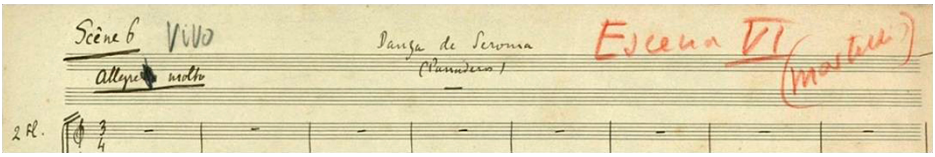
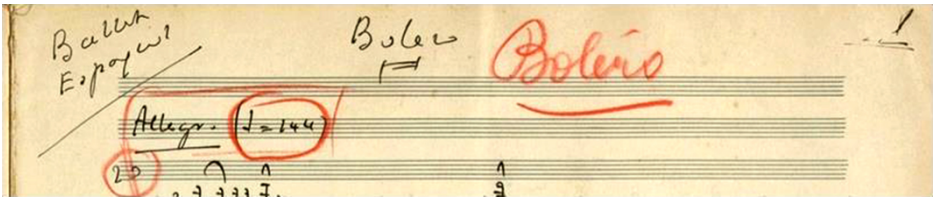


Figura 3. Escena VI de la partitura original del ballet *El fandango del Candil,* 1929, Cesión de la Residencia de Estudiantes.



Figuras 4. Escena VIII de la partitura original del ballet *El fandango del Candil,* 1929, Cesión de la Residencia de Estudiantes.

Observando la partitura[7] 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:

– El estudio 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 se 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.

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

– 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.

En cuanto al decorado, durante los primeros meses de 1927, el pintor 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 Ánima*s de Madrid. 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 Quiney (2017), los trajes de la *Niña Bonita* (figs. 5 y 7), la *Vieja*, la *Bailadora* (fig. 6) y la *Segunda tapada* poseen tintes y acercamientos cubistas, siendo los de las *Tapadas* algo menos llamativos que los de las bailarinas principales. Los personajes masculinos (dos *Alguaciles*, *El ciego*, *Lazarillo, El Trueno*, *Don Lindoro*, *Manolo*) son los que resultan más realistas, en cuanto a su semejanza con la indumentaria tradicional en la que se inspira el relato del ballet. El color utilizado para esta pasarela vanguardista contrasta con los rosados de fondo. Por otra parte, el pintor Néstor 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,* ofreciendo un abanico cromático que potencia los diseños de líneas y las formas del vestuario con el movimiento. Conjugando el espacio lumínico, musical y coréutico, Néstor Martín Fernández de la Torre logra crear un auténn-



Fiigura 5. Diseño de la *Niña Bonita, Néstor* Martín Fernández de la Torre, 1927, Museo Néstor de la Torre, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 6. Diseño de *Bailadora,* Néstor Martín Fernández de la Torre, 1927, Museo Néstor de la Torre, Las Palmas de Gran Canaria.



Figura 7. Antonia Mercé en el papel de la *Niña Bonita* en el ballet *El fandango del Candil*, Madamme D'Ora, 1927, Fundación Juan March. Madrid.

tico cuadro de gran plasticidad que unido a la música de Durán y al movimiento de la bailarina lograrán el primer éxito de la primera compañía de danza española.

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. 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 convirtió en la rutina diaria de la compañía de Antonia Mercé.

En cuanto a la configuración de *El fandango del 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. Lo que sucedió con *El fandango del Candil*, que no volvió a representarse después de 1929, (a excepción de la grabación de 1935 para la casa Odeón), probablemente 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), conllevó postrar 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 de *El 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 creando 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 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.

Enviado: 28-7-2023; aceptado: 19-9-2023

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (1992). *Homenaje en su Centenario. Antonia Mercé «La Argentina» [1890-1990].* Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Alberdi, A. (2022). «Antonia Mercé, La Argentina. La herencia de sus mayores», en AA. VV. *Tras los pasos de la Sílfide. Imaginarios españoles del ballet romántico a la danza moderna*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

Alberdi, A. (2017). «Los doce años de Mariemma y los Ballets Espagnols», en *Mariemma y su tiempo*. Madrid: Conservatorio Superior de Danza «María de Ávila».

Almeida Cabrera, P. (1995). *Néstor y el Mundo del Teatro*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor.

Almeida Cabrera, P. (1991). *Néstor.* Gran Canaria: Biblioteca de Artistas Canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes.

Arcas Espejo, A.M.ª (2017). *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del amor brujo al retablo de Maese Pedro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Casares Rodicio, E. (1986). *La música en la Generación del 27 (Homenaje a Lorca) [1915/1939]* [sic]. Madrid: Ministerio de Cultura (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música).

Manso, C. (1993). *La Argentina, fue Antonia Merce* [sic]. Buenos Aires: Ediciones Devenir.

Medina Arencibia, Y. (2017). «Inéditos estudios de figurines teatrales de Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 63, pp. 15-63.

Mera, Guadalupe (2013). «Picasso-Parade-El sombrero de tres picos-Falla. La crítica en España 1917-1921», en *Falla/Picasso. Le Tricorne*. Málaga: Fundación Picasso. Ayuntamiento de Málaga.

Molins, P. (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, I., Gómez Cifuentes B., González Ribot, M.ªJ., López Fernández, R. y Coello, A. (2020). *Antonia Mercé «La Argentina». Epistolario (1915-1936).* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Murga, I. (2017). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936).* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Murga, I. (ed.) (2017). *Poetas del cuerpo, La danza de la Edad de Plata.* Madrid: Residencia de Estudiantes.

Quiney, A. (2017). *Néstor. Crítica y Contexto*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.